

Maria Cândida Zamith Silva

Universidade do Porto

A figura do gato como capa para considerações mais profundas: Lope de Vega, E. T. A. Hoffmann, T. S. Eliot

1. Apresentação

*... comparative literature involves the study
of texts across cultures, it is interdisciplinary
and it is concerned with patterns of connection
in literature across both time and space.*

Susan Bassnett

Para além das fábulas e quejandos relatos de antanho, a literatura sempre tem oferecido textos de todo o género em que figuras de animais apresentam opiniões e comportamentos humanos. Muitos escritores, ao longo dos tempos, se têm valido da antropomorfização de animais com características tradicionalmente bem definidas para fazerem passar as suas mensagens moralistas ou de carácter confessional não assumido, regra geral assentes num fundo de crítica, irónica ou satírica, particular ou social.

Entre estes casos, “across both time and space”, merecem menção especial as obras em que Lope de Vega (*La Gatomaquia*, 1634), E. T. A. Hoffmann (*Lebensansichten des Katers Murr*, 1820) e T. S. Eliot (“Growltiger’s Last Stand”, 1939), escolheram a personalidade tão vincada dos gatos para retratarem situações, fraquezas, tipos do género humano de uma forma que, sem deixar de ter um realismo pleno de cambiantes, se encobre e adoça por via da sua encenação humorística de baile de máscaras. São muito diferentes entre si e muito distantes no tempo as obras em questão, mas as afinidades de objectivo e mensagem que entre elas podem ser detectadas ultrapassam em muito a do subterfúgio do aspecto anatómico das personagens.

Nenhuma destas obras é apresentada isoladamente: cada qual faz parte de um conjunto em que se insere embora com autonomia própria.

Lope Félix de Vega Carpio escreveu *La Gatomaquia* nos últimos anos da sua vida e fê-la publicar em Madrid em 1634, incluída num livro de características predomnan-

temente burlescas e de uma ironia desalentada, prolixamente intitulado *Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos. Por Frey Lope Félix de Vega Carpio, del habito de San Juan*. A própria circunstância de incluir no título o nome verdadeiro e o pseudônimo do autor revela o cunho facecioso da obra, amplamente corroborado em todo o texto, mas de modo muito especial em *La Gatomaquia*, longa e rebuscada epopeia cômica que mistura altissonantes arremedos da *Eneida* e outras grandes obras clássicas com descrições pretensamente singelas das comezinhas aventuras e desventuras dos felinos domésticos. Este poema é composto por 2.802 versos divididos em silvas tradicionais que alternam decassílabos com versos de seis sílabas. Após a dedicatória arremedando a de Virgílio, a invocação às musas esclarece a finalidade da obra:

Vosotras, musas del castalio coro,
dadme favor, en tanto
que con el genio que me distes canto
la guerra, los amores y accidentes
de dos gatos valientes.

A história em si nada mais é do que uma repetição, parodiada, do tema mais recorrente na obra do autor, que ele nunca esgotou ao longo da vida: a dos amores infelizes e atraíçoados. O tema que é tratado no início da carreira como comédia (*Belardo el Furioso*), que aflora durante quase meio século em variados romances ou sonetos, que estrutura uma das composições mais prestigiosas deste tão prolífero escritor, *La Dorotea*,¹ é, quase à hora da morte, desdramatizado esconjurativamente através de uma consistente ironia satírica que nem sequer concede às personagens intervenientes o estatuto de humanas. A vida de Lope, “entre as duas contraditórias solicitudes de Deus e do pecado” (Rocamora, 1962: 76), foi muito movimentada. Da primeira aventura amorosa, Maria de Aragón, fugiu alistando-se no exército; pouco depois envolveu-se em paixão impossível com Elena Osório, a sua mais perdurável egéria; casou com Isabel de Urbina, que morreu cedo; depois com Joana Guardo, “la bela carnícera”, que lhe deu estabilidade monetária; mais amores tumultuosos com Antonia Trillo, depois com a atriz Micaela Luján, mais uma Flora, uma Jerónima de Burgos, uma Juana Salcedo, e, por último, quando já se retirara à vida religiosa, a escandalosa ligação com Marta de Henares, a *Amarilis* de muitos belos versos (*idem*, 77). Por entre os amores sempre foi cuidando da numerosa prole deles resultante, pelo que, à maneira de Dickens, a falta de dinheiro foi sempre um forte incentivo ao seu constante labor.

Assim se resume o enredo de *La Gatomaquia*: Marramaquiz, gato valente, apaixonou-se pela formosa mas volúvel Zapaquilda. Esta aceita-o, mas troca-o de seguida por um mais rico e garboso, MíCIFUF, que até sabe versejar ao gosto da época, conforme parodiado no texto: “... poeta al uso/ que él tampoco entendió lo que compuso” (III. 48-49). Marramaquiz tenta vários métodos para a reconquistar: os encantamentos de Merlin, a filosofia de Garfiñanto, a provocação de ciúmes através de um novo amor, Micilda. Esta última técnica chega a surtir efeito pois, como diz o autor, “que hay muje-

¹ Ver introdução de Celina Sabor de Cortazar a *La Gatomaquia* (Lope de Vega, 1983: 41-43).

res de modo/ que aunque no han de querer, lo quieren todo” (II. 373-74). Mas a situação não muda para o amante preterido e no dia da boda da sua verdadeira amada com Micifuf, Marramaquiz provoca grande distúrbio e arrebatada a noiva para o seu castelo. Segue-se o organizar de tropas de uma facção e de outra, e um feroz cerco a arremedar o de Tróia. Escasseiam os víveres no castelo, o apaixonado raptor sai à procura de recursos para salvar a sua amada e cai morto ingloriamente, atingido por um tiro não intencional de um anónimo príncipe caçador. E o poema termina, prosaicamente, com a concretização da interrompida boda da infiel.

A bela Zapaquilda, tão feita para ser amada mas tão frívola e interesseira, é bem a contrapartida da longínqua Jacinta infiel a Belardo, assim como da tão próxima Dorotea, objecto dos amores do estudante Don Fernando. Todas elas relembrando o mais profundo amor do poeta. Lope cultivou sistematicamente a sua desilusão, *quicá* por vezes no papel de “poeta fingidor”, até que – aparentemente – a terá exorcizado nesta tão animada e curiosa epopeia felina. Embora o autobiográfico nunca seja pleno nem plenamente assumido, o amoroso gato Marramaquiz defende na paródia tragicómica o papel do seu próprio criador e, talvez por isso mesmo, não lhe é outorgado um amesquinhante final de derrota mas um desaparecer de cena devido à fatalidade de um tiro perdido, enviado pelo Destino. No final da sua vida e da sua carreira, o autor parece, pois, reservar para si próprio um desaparecimento obscuro e à margem da história, previsão que, naturalmente, nada tem a ver com a justa fama de que a sua obra tem gozado através dos séculos.

Semelhante lhaneza de explicação literária é dada dois séculos mais tarde por um Hoffmann também em fim de vida e de carreira, para justificar a sua personagem e as respectivas qualidades excepcionais. Até o título se equipara ao do poeta espanhol, na sua interminável e complicada dimensão: *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (que será posteriormente citado como *Gato Murr*). Há nesta obra, também, o propósito de iludir a importância e a seriedade do tema tratado; mas Hoffmann escolheu repartir o disfarce por duas sequências simultaneamente complementares e inmisicíveis – verdadeiras “vidas paralelas”, como já foram consideradas: a história do mal disfarçado *alter-ego* do autor, o mestre de capela Kreisler, figura criada por Hoffmann e recorrente nos seus escritos desde 1810; e, por intermédio do seu amigo, o quase feiticeiro Mestre Abraham, o relato autobiográfico de um inteligente, letrado e presunçoso felino. As duas histórias entrelaçam-se, tendo como elo de união a figura “hoffmannianamente” fantástica do Mestre Abraham, dotado de boas intenções e de poderes mágicos, dono do gato, amigo do músico e criador de um sucedâneo de apaixonada, a fantástica Chiara, a “rapariga invisível”. A parte Kreisler, ou seja, o conjunto das folhas soltas, supostamente extraviadas e intercaladas por descuido no texto, é um complicado enredo melodramático, tragicómico, em que Hoffmann utiliza os mais transversais e longos desvios e disfarces para tentar fazer alusão, de forma criptográfica, a todos os pormenores da sua vida de compositor e amante frustrado.

A pretensa biografia do gato, que dá o nome à obra mas dela só ocupa uma escassa terça parte, parece ter sido escrita posteriormente, com a provável finalidade de conferir maior ocultação aos dados verdadeiramente confessionais. As memórias de Murr dão conta da sua vida confortável em casa do sábio dono Abraham, cujos ensinamen-

tos aproveita de forma extraordinária (que mesmo para qualquer ser humano seria excepcional) e cuja biblioteca dissecava em busca de mais erudição. Destes particulares lhe veio um não disfarçado sentido de superioridade e importância. Porém, incursões fortuitas aos telhados trazem-lhe visões e dimensões do mundo até aí insuspeitadas: para além de lhe fazerem conhecer a sua mãe Mina e lhe proporcionarem excitantes aventuras com um problemático amigo, o cão Ponto, põem-no em contacto com um ambiente inquietantemente fascinante, o da boémia descontraída de tertúlias e zaragatas (os Jellicles de Eliot?) e, mais importante e perigoso, com a alva, bela e também inconstante Mismis que parece corresponder ao seu afecto. Mas eis que um ciumento apaixonado da beldade, o requestrado e garboso “gato negro, cinzento e amarelo”², consegue insinuar-se entre os amantes, provoca rixas e inflige derrotas humilhantes ao nosso herói, que é consolado e aconselhado pelo mais velho e experiente Múzios, aquele que o iniciara nos hábitos, regras e obrigações da sociedade “anti-filisteu” dos jovens gatos livres do exterior. Múzios, porém, apesar das suas qualidades e sabedoria, não escapa ao fim trágico dos mais ousados e atrevidos combatentes dos telhados. No seu funeral há um discurso muito académico e filosófico, “Oração fúnebre pronunciada ante o túmulo do gato Múzios, doutor em Filosofia e História, pelo seu fiel amigo e irmão o gato Hinzmann, doutor em Retórica e Poética”, com tiradas altissonantes, como:

Ó irmão Múzios, onde estão agora os teus alegres saltos, onde a tua alegria, o teu claro e alegre miau, que arrebatava os corações, onde o teu bom ânimo, a tua firmeza, a tua prudência, o teu génio? Tudo, tudo te roubou a amarga morte, e agora talvez nem tu mesmo saibas que já viveste. (...) Oh! É evidente que a Natureza concede ao tempo destruir as suas obras, mesmo as que mais trabalhosamente fabricara; existe, então, um espírito sinistro chamado azar, que interfere com a sua arbitrariedade no curso dos princípios eternos da vida? Ó tu, que lhe roubaste a vida, sejas quem fores, esconjuramos-te a que esclareças o mistério ante esta assembleia de pranteadores! (Hoffmann, 1944: 366).³

Este infausto acontecimento perturba Murr, que dele retira prudência e experiência, o que não impede a acção de envolver-se ainda em intrincadas complicações de paternidades possíveis e possíveis incestos, ciúmes e rápidas formações de novos pares amorosos que ao fim deixam de lado o pobre Murr, tão sábio mas tão mal preparado para as lutas da vida. Isto mesmo lhe disse o cão Ponto, quando o ajudava a regressar a casa após uma complicada odisseia cidadina: “podes ser literato, mas da vida prática sabes tão pouco!” (*idem*, 145). Sendo assim, e à maneira do gato “Mago” de Miguel Torga, o autor traçou-lhe o regresso – que pode ser sábio mas é inglório – ao conforto do lar e às desalentadas lucubrações filosóficas.

A posterior morte de Murr é anunciada seca e apressadamente em apostila do editor, apenas para tentar colmatar a falta da continuação da obra num terceiro volume, anunciado mas nunca concretizado. Há comentadores que justificam esta incompletude pelo recuo do autor em face da excessiva envolvência do relato com os factos da sua vida real, devendo-se talvez a isso a escrita do seu último e extenso conto, “Mestre Pulga”,

² “Um” gato tricolor é já de si um espécimen “fantástico” pois, como qualquer enciclopédia informa, o pelo de três cores na raça felina é apanágio do sexo feminino.

³ As citações relativas ao *Gato Murr* ou qualquer outra obra de Hoffmann são traduzidas por mim a partir das versões espanholas ou francesas mencionadas na bibliografia.

onde também, como dito no próprio texto, “um animalzito minúsculo e desprezível demonstra possuir uns grandes conhecimentos científicos, um alto entendimento e uma assombrosa virtude mágica” [uma lente especial com a qual se podem ler os pensamentos íntimos do interlocutor] (*idem*, 353). O relato compõe-se de sete aventuras superlativamente complicadas e delirantes (mesmo para Hoffmann!), onde igualmente aparece uma fantástica, bela mas moralmente problemática jovem que complica a vida de quantos sábios mágicos e moços casadoiros a rodeiam e requestam.

Tal como o romance de Kreisler-Murr se apresenta, nota-se que, embora a parte biográfica esteja mais profundamente mesclada no emaranhado relato das aventuras do mestre de capela Kreisler (= Hoffmann) e da sua amada de sempre (que no romance ora é Julia ora é a princesa Hedwige), a parte do texto diretamente atribuída ao gato não foge ao desencanto biográfico do autor: os amores de Murr são também mal sucedidos e a sua Mismis troca-o por um mais forte e garboso, tal como Zapaquilda fizera na epopeia de Lope de Vega. Hoffmann nunca conseguiu ser na vida real um batalhador persistente pela sua paixão mais constante, Julia Marc. A sua vida de eterno apaixonado iniciara-se aos dezoito anos, com uma paixão avassaladora por Cora Hatt, casada e nove anos mais velha, paixão que persistiria por mais de uma década. Houve ainda uma breve tentativa de reavivar essa paixão depois da morte de Cora, na pessoa da sua filha Melchen; um noivado com a prima Minna Doerffer foi iniciado e acabado; um casamento sem história, apaziguador e caseiro, grangeou-lhe para toda a vida o doce e apagado “anjo do lar” Michaelina; mas seria finalmente Julia a definitiva, a insubstituível. Julia era apenas uma adolescente quando Ernst Theodor a conheceu como sua aluna, mas poucos anos mais tarde apaixonou-se por ela de forma tão profunda que nunca mais a esqueceu, mesmo através de alguns romances e o casamento já existente. O então professor de música sabia que a diferença de condição social e de fortuna – mais do que a idade e o estado civil –, lha tornavam proibida. A mãe da jovem pretendia arranjar para ela, como conseguiu, um casamento a mais alto nível. Mas Julia ficou, nos escritos de Hoffmann, uma presença obrigatória. Primeiro no diário, desde 1811, onde é Käthchen von Heilbronn, depois na ficção, muitas vezes sob o próprio nome, outras numa curiosa fusão com Cora e Melchen, ela acompanhou a carreira literária de Hoffmann sem esmorecimento, embora, por vezes, talvez mais idealizada que lucidamente. E todos os numerosos e diversos malvados dos contos não passam, afinal, de representações daquele que com ela casou (Graepel), assim a roubando ao músico escritor (*apud* Ricci, 1947). A imagem da inacessível Julia atravessa, mais ou menos disfarçada, toda a obra de Hoffmann, tal como a figura da inatingível amada é constante na obra de Lope de Vega. Por isso, como Bocage a Camões, o escritor oitocentista poderia dizer ao seu antecessor: “quão semelhante acho teu fado ao meu, quando os cotejo”.

Apesar da apresentação chistosa que utiliza a figura e os hábitos dos gatos como máscaras, é fácil apreender o cariz mais profundo que aproxima estes dois textos, aparentemente tão distantes a nível temporal, espacial e técnico-formal. Vindo já de épocas da Idade Média, no período do romantismo acentua-se o gosto pelo estranho, o fantástico, o inquietante, embora na “boa” literatura esses “efeitos especiais” nunca substituam a verdadeira razão de ser da escrita. É isto que acontece nas obras em questão. Assim como, por exemplo, em “A Estátua de Mármore” de Eichendorff ou em “Arria

Marcella” de Théophile Gautier “o jogo perturbante das semelhanças, dos duplos e das variações entre a mulher e a estátua, o calafrio do estranho ou a inquietação do fantástico” não são o fim último da narrativa (Chauvin/ Chevrel, 1996: 109),⁴ também em *La Gatomaquia* e no *Gato Murr* o cerne mais significativo das obras não reside no carácter extravagante da apresentação com personagens não racionais, como nas fábulas, mas nos dramas íntimos dos seus autores, ocultados pudicamente atrás das máscaras felinas.

T. S. Eliot, que nos dá, em *Old Possum's Book of Practical Cats*, uma galeria de tipos humanos por trás de máscaras felinas, condensa em Growltiger os malfadados extremos amorosos de Marramaquiz, assim como as desilusões tardiamente resignadas ou acomodadas de Murr.

O drama existencial convertido em farsa cómica que Lope de Vega adornou de clássicas e eruditas roupagens, que desenvolveu pormenorizada e circunloquazmente ao longo dos 2802 versos de *La Gatomaquia*... assim como o drama da confissão camuflada que E. T. A. Hoffmann disfarçadamente repartiu pelos dois relatos fantásticos do *Gato Murr* – dos quais o menos fantástico é ainda o da fábula –... foi condensado por T. S. Eliot nos escassos versos que descrevem o destino de Growltiger, apenas um entre os vários retratos, felinos ou não, copiados da realidade humana, que compõem o *Old Possum's Book of Practical Cats*. Aliás, todo o livro poderia ter sido considerado neste estudo comparativo, pois em cada capítulo dos *Practical Cats* se podem encontrar ecos de personagens felinas descritas por Lope de Vega ou por Hoffmann, do que os Jellicles são um exemplo já assinalado. Porém, a comparação restrita a Growltiger torna-se mais produtiva e menos dispersora.

A história de Growltiger, “a Bravo Cat who travelled on a barge”, “the roughest cat that ever roamed at large”, é apresentada ao leitor apenas no final da sua carreira de “Terror of the Thames”, cognome alcançado por meio de incontáveis conquistas, pilhagens, perseguições e vinganças, tantas que já todos tremem e sabem que “woe to any Cat with whom Growltiger came to gripe!”. Mas nem este empedernido pirata ficou imune aos perigos dos encantos femininos e às desilusões de amor: numa pacífica noite de verão, em que “the tender moon was shining bright”, Growltiger mostrou o seu lado sentimental e enamorou-se da bela gata “Lady Griddlebone”. E, tornado vulnerável pela cegueira amorosa, aquele que sempre arrostara e vencera o perigo deixou de estar vigilante e não pressentiu o avanço silencioso do inimigo, o grupo hostil dos siameses nas suas sampanas e juncos, pois “Growltiger had no eye or ear for aught but Griddlebone”. A bela gata, que se tinha mostrado embevecida pela corte do seu apaixonado e até com ele se juntara num dueto de amor, não foi mais fiel que as antecessoras Zapaquilda ou Mismis: mal os assaltantes se mostraram inopinadamente no ataque final, deu um grito, assustada, e desapareceu veloz, deixando o seu paladino entregue ao seu destino funesto. Com efeito, aquele que durante muito tempo aterrorizara todos e não tivera piedade de ninguém, encontrara finalmente o seu “Waterloo” e pagou com a morte por todos os seus crimes passados, de tal forma que o seu desaparecimento foi festejado unanimemente em toda a redondeza. Exactamente como a morte de D. Juan, o libertino demasiado confiante nos seus dotes e na sua boa estrela, foi aclamada com

⁴ As traduções não identificadas na bibliografia são de minha responsabilidade.

júbilo pelos seus adversários enquanto o seu corpo descia para as profundas do inferno. Há sempre um antecessor para cada herói literário, assim como há sempre fontes conscientes ou inconscientes para cada obra ou situação; e Lope de Vega (tal como Hoffmann) faz parte com certeza da intertextualidade de Eliot. A comprová-lo estão as “fierce Mongolian hordes”, dignas herdeiras das forças de Micifuf no feroz ataque ao castelo de Marramaquiz. Assim como “The Pokes and the Pollicles” podem dever algo aos cães descritos por Hoffmann.

Em Grolwtiger detectam-se todas as componentes dramáticas desenvolvidas por Lope de Vega e por Hoffmann, cada um deles segundo a especificidade da sua arte e à sua característica maneira: a superioridade destacada do herói felino, os amores não correspondidos, a volubilidade da amada, a derrota das aspirações do herói e a sua amesquinhante e ingloriosa morte. Elementos de tragédia transpostos para comédia pela arte destes três expoentes da literatura, que fazem jus às palavras de Antífanos sobre as dificuldades acrescidas da comédia:

...Sorte tem em tudo a tragédia:
é um poema em que o argumento
é conhecido dos espectadores,
mesmo antes de alguém falar.
(...)
Nós não temos nada disso, mas força é
que tudo inventemos, nomes novos, o que se passou antes,
a situação actual, a mudança de fortuna,
o prólogo.
(Antífanos, 2001 [séc. IV a.C.]

Esta dificuldade foi contornada por Lope de Vega com a repetição ocasional de nomes e até assuntos, que tratava de cada vez de forma diferente. Cada uma das suas amadas foi imortalizada com um pseudónimo e caracteriza a época em que foi influente nos pensamentos do escritor, enquanto a sombra de Elena/ *Fális* consubstancia a desilusão de amor deste eterno amoroso. Hoffmann chegou a lamentar-se do problema causado pela escolha de nomes, e procurou nas fontes mais variadas inspiração para a sua complicada onomástica. Por seu lado, Eliot requinta em nomes burlescos, ou burlescamente significativos, na sua poesia cómica. De facto, enquanto o discurso da tragédia assenta na simplicidade, o da comédia vive da multiplicidade das situações ambíguas que geram equívocos, confirmando o cómico como reino da heterogeneidade.

2. A máscara do confessional

*“For a ticket, apply to the Publisher”.
No: thanking the public, I must decline,
A peep through my window, if folk prefer;
But, please you, no feet over threshold of mine!*
Robert Browning

É sabido que, de todos os tempos, muitos artistas e escritores têm tido gatos por companhia ou modelo. Uma cumplicidade misteriosa parece estabelecer-se entre as duas

mentes que se afirmam igualmente pela independência e pelo individualismo. Para o solitário escritor, homiziado da sociedade dos que só vêm para fora, a silenciosa testemunha, não interferente mas tacitamente aprovadora, é o apoio psicológico que garante a própria existência do real.

Um gato é aquele ser impassível que, sem cerimônias, pode instalar-se – a afirmar direitos e intimidades – exactamente sobre o caderno onde o dono está a escrever; mas é também aquele que é capaz de, distraidamente, se passear por cima de montes de papéis espalhados sobre uma secretária sem que o mais pequeno desvio se note depois da sua passagem. Assim era o gato Murr com os livros e papéis do seu mestre e amigo Abraham; assim era o “practical cat” Rum Tum Tugger, pois “he’ll leap on your lap in the middle of your sewing”. O gato é também aquele ser que nos olha com intensidade mas sem expressão, de forma que nas suas pupilas, mais ou menos dilatadas, apenas podemos descobrir um inteligente espelho de nós próprios e do mundo por trás de nós, ao mesmo tempo que no seu brilho encontramos a lampadazinha de que fala Adams, que devassa os caminhos para os tesouros insuspeitados existentes no nosso íntimo.

Os autores que, como Lope de Vega, Hoffmann ou Eliot, se servem da figura do gato para descreverem com mais acuidade sentimentos, fraquezas ou problemas humanos, apenas estão colocando uma máscara entre eles próprios e os seus leitores (‘a face to meet the faces that you meet’), utilizando uma faceta daquela espécie de desvio da norma que confere aos escritos o seu direito à literariedade.

Há geralmente, em cada autor, um mais ou menos inconsciente desejo autobiográfico: não de desnudamento da alma, mas apenas de levantar pontas de um véu encobridor que, bem no fundo, se gostaria que alguém suficientemente observador e persistente se desse ao trabalho de afastar para ter uma visão mais autêntica dos acontecimentos que verdadeiramente marcaram o ser-humano-escritor. O subterfúgio utilizado funciona, poder-se-ia dizer, como o facultar daquele “peep through the window” de que fala Robert Browning. Pois se, como diz Freud, a personagem do sonho é sempre o sonhador, também a personagem do poema tem sempre muito do poeta.

Confessar-se ou não se confessar: eis a questão. Todos se sentem mais confortados se expuserem as suas lembranças mais exaltantes ou mais dolorosas; mas, paralelamente, todos têm o pejo de expor a estranhos os segredos íntimos da sua alma. Afinal, todos nós, humanos, somos avaros dos tesouros que fomos lentamente acumulando nos recônditos do nosso ser, quer se trate de jóias quer de “cadáveres”. Afinal, muito ao jeito de qualquer insignificante ave cleptómana que enche o ninho com o que não lhe pertence e depois o guarda com zelos de proprietária.

Lope de Vega purgou definitivamente a sua pena de amor. E, desta vez, dado o distanciamento e o desgaste do assunto por anteriores tratamentos, apresentou-o em fim de vida transmutado em epopeia cómica. Tratada prolixamente com pompa e circunstância, mas amesquinhada na sua categoria pela apresentação desafectada entre as *Rimas Humanas e Divinas* do pretense Tomé de Burguillos, a longa e tecnicamente perfeita epopeia faz rir e faz chorar; lembra o *ridi pagliaccio* de Leoncavallo e parece – até pelo apagamento discreto do herói-protagonista – antecipar o *La Commedia è finita* antes do descer do pano.

Hoffmann escolheu a história amorosa dos gatos como diversão a uma já de si camuflada autobiografia: as notas supostamente extraviadas e ocasionalmente recupe-

radas sobre a vida e os amores do mestre de capela Kreisler. Sendo provável que as considerações do gato Murr tenham sido acrescentadas posteriormente por pudor, como forma de mascarar, ou velar, o autobiográfico demasiado evidente da história de Kreisler, aligeirando esta, imiscuindo-a num relato burlesco ostensivamente sem profundidade, o autor desprestigia a sua confissão, oculta lágrimas por trás de risos escarinhos, como que para tornar menos transparente e penetrável a descrição dos seus infortúnios amorosos e profissionais.

Eliot foi mais sofisticado e desviante, como se deve a um poeta do Modernismo e da sua capacidade de disfarce. Talvez, até, não tivesse em outras circunstâncias ousado repetir a fantasia de retratos felinos. Nos seus tempos de Harvard Eliot era conhecido como “Old Possum” e na época em que escreveu este poema “Possum” vinha sendo a alcunha afectuosa com que Ezra Pound se lhe dirigia. Por exemplo, a sua carta de 16 de Abril de 1938 começa: “Waal Possum, my fine ole Marse Supial” (Pound, 1971: 306); e já a 28 de Março de 1935 Pound enviara ao amigo um pequeno poema:

Song fer the Muses' Garden
Ez Po and Possum
Have picked all the blossom,
Let all the others
Run back to their mothers
Fer a boye's bes' friend iz hiz Oedipus,
A boy's best friend is his Oedipus (*idem*, 272).

Foi esse facto, certamente, que o incentivou a desviar-se, excepcionalmente, da sua habitual seriedade poética cheia de erudição para, “playing ‘Possum””, desnudar o seu gosto “to cultivate a lighter and more humorous side to his character (which he nevertheless tended to do rather ponderously) by (...) publishing a book of verses for children” (Scofield, 1988: 22). Na opinião de Howarth, a poesia cómica de Eliot pode ter sido influenciada por aquela “art cultivated at Harvard: musical comedy; the burlesques of the Hasty Pudding Club and the less celebrated but comparable productions of other groups”. Embora afirmasse que não frequentara essas reuniões, é possível que o poeta tivesse inconscientemente “integrated anything of their methods or style with his own” (Howarth, 1965: 123). Certo é que a obra, com a sua galeria de *Practical Cats*, depois de se apresentar ostensivamente como destinada apenas a crianças, se foi discretamente apagando em volumes generalizantes e em silêncios de críticos, até que a irreverência inteligente de Frank Lloyd Weber a trouxe para o proscénio excessivamente iluminado do seu famoso musical. Como é inegável que o excesso de luz ofusca e cega, parece que mais uma vez ficou salvaguardado o pudor sigiloso de que certos pormenores da verdade se revestiram nesta obra.

3. A tentativa comparatista

L'originalité ne réside pas dans le choix du sujet, du thème, de l'intrigue, mais dans la disposition selon laquelle on les ordonne et dans la diction dont on les revêt.

C. L. Pichois e A. M. Rousseau

Através de todas as diferenças de opinião e de todas as variações que têm afectado o conceito de Literatura Comparada, há certos pressupostos que se mantêm inalteráveis: a existência de, pelo menos, dois textos susceptíveis de uma qualquer aproximação comparativa; e o suficiente distanciamento entre eles para que possam ser apreciados em paralelo e não aglutinada ou complementarmente.

É corrente apreciarem-se as obras de um autor sob o signo da intertextualidade, o que equivale a fazer um estudo comparativo entre gerações, sopesando a extensão e o alcance das influências recebidas e das rupturas efectuadas. Não há nenhuma obra literária que exista isoladamente, pelo que tem muita pertinência a afirmação de que o estudo da literatura é sempre um estudo comparatista.

A questão das influências mútuas foi precisamente a que foi realçada por Philaréte Chasles em 1835 para definir o objecto de estudo da disciplina de Literaturas Estrangeiras Comparadas: “a influência de pensamento sobre pensamento, a maneira pela qual as pessoas se modificam mutuamente, o que cada uma delas dá e o que cada uma delas recebe” (in Bassnett, 1998: 12). Embora as ambições da Literatura Comparada tenham evoluído muito desde então, continua a ser necessário encontrar um motivo, um ponto de partida, e uma perspectiva diacrónica que provoque uma reflexão sobre a literatura face a textos “outros”, pois que se trata “de pôr em evidência o semelhante e, por consequência, de apreciar o diferente, e tentar fazer a síntese ou pelo menos provocar o encontro de elementos que uma análise anterior terá permitido descobrir” (Chauvin/ Chevrel, 1996: 16). Segundo a fórmula de Étiemble, o facto comparatista vive do estabelecimento de “relações concretas entre obras vivas”. Em circunstância alguma da história da Literatura Comparada e das suas diferentes correntes seria posta em causa a “relação concreta” entre as obras aqui apreciadas, obras cuja perenidade é indiscutível e cujo lugar na evolução da Literatura está de há muito comprovado.

Em *La Gatomaquia* as influências recebidas são sobretudo das literaturas clássicas, incluindo o *Orlando Furioso* de Ariosto, não se podendo, no entanto, considerar que o poema de Lope seja uma paródia deste, ou mesmo dos poemas cavalheirescos italianos. Como antecessores próximos, certamente conhecidos e influentes na escrita desta epopeia-cômica, são de referir *La Mosquera* de Villaviciosa (1615) e *La Gaticida* de Cintio Merotisso (1604). Mas, para imitar, criticar ou ironizar, há também vislumbres do gosto contemporâneo, maioritariamente de Gôngora. Porém, “a crítica ao cultismo torna-se brincalhona e impessoal”.⁵ E há laivos de Camões, Gil Vicente ou mesmo Shakespeare nos numerosos escritos de Lope de Vega. Repare-se, por exemplo, como, na própria *Gatomaquia*, a descrição de Zapaquilda: “Estaba, sobre un alto caballete/ de un tejado, sentada/ la bella Zapaquilda al fresco viento” (Lope de Vega, 1983: I: 51-53), traz à ideia o episódio de Inês de Castro nos *Lusíadas*. E, mais à frente, é de Shakespeare que vem o modelo: quando Micífuf põe cerco à fortaleza do seu rival e as vítimas são muitas, os deuses intervêm, Júpiter envia uma escura névoa e acaba a batalha (*idem*, VII: 323-345); tal como em *Sonho de Uma Noite de Verão* Oberon, o rei das fadas, faz descer um denso nevoeiro para impedir o duelo entre os dois amantes rivais (Shakespeare, 1998: 3.2.354-359).

⁵ Ver introdução de Celina Sabor de Cortazar a *La Gatomaquia* (Lope de Vega, 1983: 35).

Lope de Vega é o escritor mais fecundo do seu país, apreciado como um milagre literário e cognominado *Fénix e rei*. Dele diz Azorín: “Cena após cena avançamos, esquecendo-nos do mundo que nos rodeia. O verdadeiro mundo é o de Lope. Tudo está em Lope” (*in* Rubio, 1971: 33). As suas personagens são “uma multidão de seres que vivem e morrem, amam, odeiam, riem, sentem, cantam e vibram na mais nobre linguagem poética” (*idem*, 89). É verdadeiramente admirável como, ao longo de mais de mil comédias (número incerto, pois não foi ainda possível inventariar a sua obra completa) Lope consegue combinar até ao infinito, para criar novos enredos, as paixões humanas que são afinal apenas os sete pecados mortais e os seus derivados (*idem*, 89). Na dedicatória de “El Verdadero Amante” ao seu filho, diz o autor: “Escrevi novecentas comédias, doze livros de diversos assuntos, prosa e verso, e tantos papéis soltos de vários assuntos que nunca chegará o impresso ao que está por imprimir” (*idem*, 5).

Nestas circunstâncias, não admira que os seguidores, discípulos e imitadores, de Lope de Vega sejam incontáveis, sobretudo na literatura espanhola mas também além fronteiras. O primeiro dos primeiros pode considerar-se o seu contemporâneo Calderón de la Barca, já que ambos trataram, embora de forma diferente, o mesmo assunto em *El Alcalde de Zalamea*. A versão de Lope esteve ignorada durante muitos anos e não pode ser datada com precisão. Mas muitas imitações ou adaptações de inúmeros autores (incluindo Calderón) são inquestionáveis. Por exemplo, *El convidado de Piedra*, de Tirso de Molina, tem muito de *La Fianza Satisfecba*, assim como *L'École des Femmes*, de Molière, deve muito a *La Dama Boba* (*idem*, 48).

Ernst Hoffmann prezava sobretudo Shakespeare, Cervantes, Rousseau e Voltaire, sem esquecer Rabelais e todos os cultores do pícaro e do gótico de qualquer nacionalidade. Dos mais próximos, foram influentes Jean-Paul Richter, Brentano, Tieck, o italiano Gozzi e o espanhol Calderón de la Barca, entre outros. A partir de Brentano compôs a opereta *Os alegres Músicos*; e do *Phantasmus* de Tieck (aliás “descendente” do *Décameron* de Bocaccio) colheu a ideia para os seus *Serapions Brüder*. Em fim de vida pensou ainda extrair uma ópera de uma comédia de Calderón, *El Galan Fantasma*, propósito que não chegou a concretizar (*apud* Ricci, 1947: 118-129), apesar do seu incansável labor até ao último minuto: parece que estaria ainda a ditar um conto quando a morte o venceu, depois de longo purgatório de imobilidade e sofrimento (*apud* Simond, s/ d: xiii).

Na música, evidentemente, era Mozart o ídolo, a tal ponto que Ernst Theodor Wilhelm passou a ser, e ficaria para a posteridade, Ernst Theodor Amadeus. Mesmer foi uma influência de fundo, mais de crença que literária, mas deixando o seu cunho em toda a produção hoffmanniana do fantástico; o magnetismo animal, as forças psíquicas inexplicáveis, estão presentes um pouco por todas as suas obras, desde *O Vaso de Ouro* ao *Mestre Pulga*. Rousseau foi um mentor, com o acréscimo de ter havido uma relação mais profunda, derivada das notáveis coincidências de ordem biográfica e de interesses artísticos entre os dois autores. Voltaire, com o seu *Candide*, “ajuda-o a criar o seu género de discurso”; “o seu Eldorado prefigura os países maravilhosos de Hoffmann” (Ricci, 1947: 103). Rabelais faz-se notar, no *Gato Murr*, nas numerosas citações monacais “em latim de cozinha” (*idem*, 107) incluídas parodicamente no texto. Shakespeare, de quem “fez o seu Deus, a ponto de o citar a todo o propósito” (*idem*, 113), era uma referência constante sempre que se impunha uma comparação, ou mesmo em citações não assinaladas.

Por exemplo, em “O Magnetizador” pode ler-se: “Ottmar respondeu a rir, citando as palavras de Próspero – ‘Levanta as franjas da cortina que veda os teus olhos e escuta afavelmente’” (Hoffmann, 1997: 6); nas *Kreiseriana*, o protagonista de “O Perfeito Maquinista” aconselha a técnica que Zettel (o Bottom/ Fundos do *Sonho de Uma Noite de Verão*) utiliza na representação de *Píramo e Tisbe*, ou seja, dizer o que se está a passar, que o leão não é o leão mas Schnork o marceneiro (Hoffmann, 1949: 117-18); e, no *Gato Murr*; há uma alusão a *As You Like It*. As ocorrências são tantas que são inumeráveis.

Fabulista exímio, inovador e bom psicólogo, animador incomparável qual Walt Disney “avant-la-lettre”, Hoffmann deu vida e voz a muitos animais que apresentam questionações e servem de espelho ao género humano: em “Novas Aventuras do Cão Berganza” valeu-se ainda da figura canina criada por Cervantes; mas depois sucederam-se o rei dos ratos e o seu séquito (no conto para crianças cujo título completo é exactamente “O Quebra-Nozes e o Rei dos Ratos”); o gato Murr e os seus numerosos companheiros, amigos e adversários; Milo, o macaco de “Notícias de um Jovem Culto”, a quem um mestre ensinou a escrever e a comportar-se como um cavalheiro mas que sentia às vezes saudades de trepar às árvores ou arremessar coisas (*in* Hoffmann, 1949: 149-65); e, finalmente, o mestre Pulga e o povo inteiro que lhe obedece. Este último conto, em que há um domador de pulgas, pode bem ter inspirado a Charles Chaplin a cena com Calvero em *Luzes da Ribalta*. A cadeia de influências recebidas e transmitidas é contínua.

Nesta transição de herança recebida para herança transmitida por Hoffmann, a extensão da sua influência nas gerações seguintes ultrapassa largamente o que seria de esperar e até o que é comumente lembrado. É imprescindível referir em primeiro lugar Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, como se torna facilmente notório depois de ler a obra do romântico alemão. Baudelaire confessou expressamente a sua dívida no “Salon de 1846”, onde, inclusivamente, cita a passagem de Hoffmann inspiradora do seu soneto “Correspondances”. Precursor de Baudelaire, Hoffmann também o foi de Freud, como parece atestar uma característica passagem do *Gato Murr*. Depois de encontrar a mãe no telhado, Murr decidiu levar-lhe uma cabeça de arenque que o dono pusera à sua disposição, mas uma luta íntima deu a vitória ao instinto:

Com a cabeça de arenque na boca, como o piedoso Eneias, subi ao telhado (...) e fui dar àquele estado em que o meu eu se apartava do meu eu para ir dar ao verdadeiro eu (...). Aquele singular sentimento, mescla de prazer e contrariedade, embotava os meus sentidos... dominava-me... não havia resistência possível... comi a cabeça de arenque (Hoffmann, 1944: 66).

Köhler aventa a hipótese de que “é na leitura de Hoffmann que se encontra o primeiro germen dos *Paradis Artificiels*” (Köhler, 1979: 25), tanto mais que na época de Rimbaud prevalecia como totalmente credível a biografia de Hoffmann escrita por Hitzig, mais tarde provada tendenciosa e denegridora quanto aos hábitos de vida do seu assumido amigo de longos anos. Esta biografia criara a lenda de um Hoffmann entregue ao deboche e ao álcool, imagem que não corresponde à realidade. Influenciado por Hoffmann foi também Gerard de Nerval, que tirou o nome de Aurélia do quarto livro dos *Serapions Brüder*. Muito conhecidas são as adaptações a bailado musicadas por Tschai-kovski e Deslibes, respectivamente *Quebra-Nozes* e *Copélia*. Mais recentemente, muitos vestígios mostram ainda a influência da imaginação tão fértil do romântico alemão. Por exemplo, no conto de Luís Sepúlveda “História de Uma Gaiivota e do Gato que a Ensi-

nou a Voar”, o herói é repetidamente nomeado como “gato grande preto e gordo”, possível eco do “gato negro, cinzento e amarelo” rival de Murr, enquanto este tem o seu perfeito correspondente no Dr. Sabetudo, que lê nas enciclopédias e sabe opinar sobre muitos assuntos. Aliás, como o célebre Tobarmori de Saki, que se tornou perigoso por revelar extemporaneamente as opiniões íntimas dos humanos, quase como se dispusesse da lente mágica de Mestre Pulga.

A poesia cômica e fantasista de Eliot é uma exceção, apenas um derivativo. Mas basta lembrar o estrondoso e prolongado êxito do musical *Cats* para ajuizar da repercussão que teve, e que possivelmente aumentará quando for dedicada mais atenção ao poema.

Cada um à sua maneira, Lope de Vega, E. T. A. Hoffmann e T. S. Eliot, contaram, a séculos de distância uns dos outros, uma história de amor e ciúmes, afinal uma história muito humana e que não é só de comédia. Usaram métodos e subterfúgios das suas respectivas épocas literárias, destas se distinguindo apenas pela originalidade e pelo talento. Receberam e transmitiram heranças. E fizeram passar a sua mensagem, a sua amostra de vida.

Há, porém, para além da extensão, algumas diferenças fundamentais entre os dois textos clássicos e o da Modernidade: enquanto sob a farsa e o fantástico se adivinham as feridas reais que atingiram o coração do poeta espanhol e o do contista alemão, o poema de Eliot conserva o secretismo que lhe confere a inserção numa galeria de retratos-tipo declaradamente destinados a crianças, e a falta de distanciamento de hipotéticas ocorrências matriciais na vida do autor. É certo que Growltiger é o oposto de Eliot; mas também é certo que, normalmente, é o oposto da nossa vida “visível” que nos persegue nos sonhos e devaneios. Eliot estava no apogeu da sua carreira literária, mas a sua vida sentimental sofrera um eclipse doloroso que deve ter pairado como uma derrota existencial: Vivienne, com quem casara em 1915, revelara-se de uma saúde mental muito frágil, sujeita a crises mais ou menos graves, até que tivera de ser internada numa clínica. Mesmo assim, mostrando por uma vez o “lighter side” do seu talento nestas “wise and witty fables [which] provide the verbal and metrical delight of the best nonsense verse of Edward Lear” (Williamson, 1971: 201), o poeta conquista para o seu texto a frescura do espontâneo e o insondável da ficção, distanciando-se nesse ponto dos muito trabalhados textos dos seus antecessores.

Por outro lado, quer tenha algo de íntimo ou seja totalmente ficcional, o drama de Growltiger aparece como a reviravolta moralista, ausente nos seus predecessores, que assegurasse o castigo dos faltosos. É certo que o drama de amor é idêntico ao dos textos alemão e espanhol, igual, no século XX, ao drama dos felinos oitocentista e seiscentista; facilmente transponível, tal como aqueles, para qualquer ser humano amoroso, a quem a cegueira do amor e a defecção da amada inflijam uma derrota inesperada e fatal, uma derrota que o atinja não só no coração como também no orgulho e na auto-estima. Mas Growltiger, no século XX, é um anti-herói e a sua derrota é merecida, o corolário de uma vida de crime. Assim, passados séculos, pela pena de Eliot e na figura do seu anti-herói, justiça é finalmente feita aos amantes derrotados. Os fanfarrões e arruaceiros que roubaram as amadas de todos os Lope de Vega e de todos os Hoffmann e de todos os anónimos amantes do mundo receberam o seu castigo na figura de Growltiger. D. Juan morreu. O amor pode continuar.

BIBLIOGRAFIA

- ANTÍFANES (2001 [séc. IV a.C.]), “Tragédia e Comédia”, Trad. Maria Helena da Rocha Pereira, in *Rosa do Mundo: 2001 Poemas para o Futuro*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- BASSNETT, Susan (1998), *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford Blackwell [1992].
- CHAUVIN, Danièle/ CHEVREL, Yves (1996), *Introduction à la Littérature Comparée: Du Commentaire à la Dissertation*, Paris, Dunod.
- ELIOT, T. S. (1939), *Old Possum's Book of Practical Cats*, London, Faber and Faber.
- GRIMM, Reinhold, et al. (1973), *Romanticism Today: Friedrich Schlegel, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck*, Bonn-Bad Godesberg, Inter Nationes.
- HOFFMANN, E. T. A. (1929), *Lettres à son ami intime Theodore Hippel*, Trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Librairie Stock [1794-1822].
- ____ (1944), *Opiniones del Gato Murr Sobre la Vida: con una Fragmentaria Biografía del Director de Orquesta Johannes Kreisler Sacada de Unas Viejas Hojas Extrañadas*, Trad. Jaime Bofill y Ferro, Barcelona, M. Arimann, Editor [1820].
- ____ (1962), “Maese Pulga: la historia de dos amigos en siete aventuras” [1822], *Cuentos Fantásticos de E.T.A. Hoffmann*, Trad. Francisco Payarols, Barcelona, Editorial Labor.
- ____ (1949), *Kreisleriana*, Trad. Albert Béguin, Paris, Gallimard.
- ____ (1997), *O Magnetizador*, Trad. Anneliese Mosch, Sintra, Colares Editora.
- HOWARTH, Herbert (1965), *Notes on Some Figures Behind T. S. Eliot*, London, Chatto & Windus.
- KÖHLER, Ingeborg (1979), *Baudelaire et Hoffmann*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- LOPE DE VEGA (Lope Felix de Vega Carpio) (1983), *La Gatomaquia*, Ed. Celina Sabor de Cortazar, Madrid, Castalia [1634].
- POUND, Ezra (1971), *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941*, Ed. D. D. Paige, London, Faber and Faber [1950].
- RICCI, Jean-F.-A. (1947), *E.T.A. Hoffmann: l'Homme et l'Oeuvre*, Paris, José Corti.
- ROCAMORA, Pedro (1962), *Genios y Espectros*, Madrid, C.S.I.C. (Imprenta Samarán).
- RUBIO, José López (dir.) (1971), *Lope de Vega* (col. Los Gigantes), Madrid, Prensa Española.
- SCOFIELD, Martin (1988), *T.S. Eliot: The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SEPÚLVEDA, Luís (1998), *História de Uma Gaivota e do Gato que a Ensinou a Voar*, Trad. Pedro Tamen, Porto, ASA.
- SHAKESPEARE, William (1998), *A Midsummer Night's Dream*, Ed. Peter Holland, Oxford, Oxford University Press [1595-6].
- SIMOND, Charles [s/ d.], *Hoffmann: Biographie, Bibliographie, Pages Choisies*, Paris, Louis-Michaud.
- TORGA, Miguel (1990), “Mago”, *Bichos*, Coimbra, Coimbra Editora [1940], pp. 27-37.
- VOSSLER, Karl (1940), *Lope de Vega y Su Tiempo*, Madrid, Revista do Ocidente.
- WILLIAMSON, George (1971), *A Reader's Guide to T.S. Eliot: A Poem by Poem Analysis*, London, Thomas and Hudson [1955].