

TRADUZIR JACOPONE DA TODI¹

Prof. Marcelo Paiva de Souza
Doutor em Ciência da Literatura, Uniwersytet Jagiellonski, Cracóvia
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Não se deixou de constatar o caráter dramático das *Laudi* de Jacopone da Todi. Continua, entretanto, em aberto a questão das implicações dessa observação. Analisar as marcas da oralidade e da performance, com vistas a esclarecer sua importância não apenas na poética do autor, mas também na operação de tradução de seus poemas – eis aí o propósito deste artigo.

Résumé: On n'a pas manqué de constater le caractère dramatique des *Laudi* de Jacopone da Todi. Pourtant, reste toujours ouverte la question des implications de cette observation. Analyser les marques de l'oralité et de la performance en vue de mettre en lumière leur importance, non seulement dans la poétique de l'auteur, mais dans l'opération de traduction de ses poèmes – tel est le dessein poursuivi dans cet article.

Há dificuldades mais e menos óbvias no que concerne à tradução das *Laudi* de Jacopone da Todi (1230?-1306). Esse “clássico relativamente pouco freqüentado” da poesia italiana do Duecento, conforme a expressão e o juízo de Cesare Vivaldi, “de extremo vigor e enorme expressividade”, é todavia, ainda segundo Vivaldi, “de leitura custosa e fatigante” (VIVALDI. In: TODI, 1991, p. xxi)². O que se deve antes de mais nada a razões de ordem lingüística: as particularidades do italiano do séc. XIII e os traços dialetais do italiano jacopônico, característicos de sua Úmbria natal. Mas não só a isso, como de imediato se deduz. Desafio porventura maior ao leitor das *Laudi* se encontra na áspera inteligência de sua forma³, nos dispositivos de som e sentido próprios da poética de Jacopone da Todi.

Escusado observar que a operação tradutória precisa fazer frente a todos os obstáculos referidos acima. Mais ainda: diante das tarefas impostas por cada aspecto pontual da obra, o tradutor precisa se indagar acerca do princípio formal latente que governa a articulação do todo, e que responde, portanto, em última instância, pelas singularidades da poética em questão. É a um rápido exame do problema formulado nesses termos que as páginas seguintes são dedicadas.

* * *

Parece haver algum consenso entre os especialistas no que respeita ao carácter dramático das *Laudi*. E de fato não custa muito apontar evidência textual nesse sentido na obra do poeta franciscano. Confira-se a título de exemplo a lauda número I, “O regina cortese”:

“O regina cortese, eo so a voi venuto
ca'l mio cor è feruto: deiatel medecare.
Eo so a voi venuto com'omo desperato
da onne altro adiuto: lo vostro m'è lassato;
se ne fosse privato, farieme consumare.
Lo mio cor è feruto, Madonna, nol so dire,
ed a tal è venuto, che comenza putire:
non deiate soffrire de volerm'adiutare.
Donna, la sofferenza si m'è pericolosa;
lo mal pres'ha potenza, la natura è dogliosa:
siate cordogliosa de volerme sanare.
Non aio pagamento, tanto so annichilato;
faite de me stromento, servo recomparato;
donna, 'l prezo c'è dato: quel c'avist'a lattare.
Donna, per quell'amore che m'a avuto 'l tuo figlio,
dever'avere 'n core de darne 'l tuo consiglio;
succurre, aulente giglio, veni, e non tardare”.

“Figlio, puoi ch'èi venuto, molto si m'è 'n piacere;
addemannime adiuto, dollote voluntire;
ètte oporto soffrire, ca per arte vò fare.
Medecarò per arte: 'mprima fa la diita:
guarda i sensi da parte, che non dien più ferita
a natura perita, che se possa esgravare.
E piglia l'ossemello: lo temor de morire;
ancora si fancello, cetto ce di venire;
vanetà larga gire: non po' teco regnare.
E piglia decozione: lo temor de lo'nferno:
pensa 'n quella prescione: non esco en sempiterno:
la piaga girà rompenno, farallate arvontare.
Denante al preite mio questo venen arvonta,
ché l'officio è sio de lo peccato sconta;
ca, si 'l Nemico s'apponta, non aia che mostrare”.

“Gentilíssima rainha, para vós eis-me voltado:
meu coração lacerado concedei remediar.
Para vós eis-me voltado, criatura desgraçada,
de toda ajuda privado: a vossa me foi deixada;
se me fosse recusada, fora assim me condenar.
Meu coração lacerado, Senhora, nem sei dizer,
tal agora é seu estado, que começa a apodrecer:
não tardeis a interceder desejando-me ajudar.
Senhora, tamanha dor é por demais perigosa;
o mal cada vez maior, a natureza manhosa:
que vos mostreis caridosa desejando-me curar.
Nada em troca vos darei, a tão pouco reduzido;
um instrumento serei, vosso servo desvalido;
senhora, o preço é cabido: tivestes de me aleitar.
Senhora, por todo o amor que me teve vosso filho,
não haveis de vos opor a prestar-me vosso auxílio;

socorrei, perfume, lírio, vinde, e sem vos demorar”.
“Filho, pois que me buscaste, meu júbilo podes ver;
minha ajuda suplicaste, hei por bem de te atender;
é preciso padecer, a cura vou ministrar.
Vou conceder tua cura: primeiro faze a dieta:
os sentidos enclausura, à carne ferida e infecta
algum novo dano veta, a fim de não piorar.
Bebe então desse oximel: o medo que tens da morte;
menino ainda ou incréu, não se atrasa a tua sorte;
que a vaidade não te importe, junto a ti não vá reinar.
E bebe dessa poção: o medo que tens do inferno;
pensa naquela prisão: para todo o sempiterno:
a chaga no corpo enfermo farás então supurar.
Diante do confessor o veneno todo expurga,
é seu ofício e valor, de teus pecados te purga;
caso o Inimigo ressurja, não tenha o que te apontar”.⁴

Os expedientes construtivos em jogo fazem pensar numa espécie de teatro da salvação. A estrutura claramente bipartida do poema é dialógica, e os efeitos de contraste assim obtidos tão imediatos quanto poderosos. Motivo frequente na poesia religiosa italiana do Duecento, a devoção a Santa Maria ganha forma artística de grande expressividade num cenário discursivo concreto, na específica dinâmica verbo-gestual de uma interpelação e sua resposta, numa partitura para duas vozes que, sobreposta à marcação métrica e rímica do texto, determina o ritmo convulso e sincopado dos vocativos, jaculatórias e súplicas do pecador, por um lado, e o andamento sereno e solene das admoestações e imperativos da Mãe de Deus por outro.

Para esses aspectos, para essa força de expressão dramática das *Laudi* chama a atenção p. ex. Erich Auerbach no sétimo capítulo de *Mimesis*, a propósito do exame a que ali procede da característica mescla de *sublimitas* e *humilitas* da literatura franciscana e sua importância para o desenvolvimento das formas de representação da realidade na arte verbal do Ocidente (AUERBACH, 1987, p. 147-150). Em termos similares, Giuseppe Ungaretti salienta na lauda jacopônica sua vigorosa “espacialidade dramática”, e observa nesse aspecto uma sugestiva analogia com a “ingênua surpresa” das conquistas de Giotto na pintura do período, rompendo com a tradição bizantina e redescobrimdo na verdade sensível da natureza as virtualidades plásticas de uma representação monumental, porém solidamente corpórea da figura humana, e seus valores expressivos no tratamento da temática sacra (UNGARETTI, 1996, p. 61).

Se se avançasse um pouco mais na mesma direção, não valeria a pena inquirir acerca das possíveis relações entre o feitiço dramático das *Laudi* e aquela “estranha modernidade” atribuída ao autor franciscano na *História da Literatura Ocidental* de Otto Maria Carpeaux? (1978, p. 192). De um modo ou de outro, não convém deixar de lado as notações críticas indicadas acima. Na mais modesta das hipóteses, elas têm por objeto um dado formal de primeira ordem, de cuja percepção e adequado entendimento talvez dependa em grau considerável uma tradução bem sucedida dos poemas de Jacopone.

Na farta bibliografia disponível sobre a lauda contam-se muitos títulos dedicados a esmiuçar as ligações dessa forma poética com as origens do teatro italiano (CECHI; SAPEGNO, 1979, p. 573). Em suas linhas gerais, a história é bem conhecida. Anunciando com obstinada convicção – sob a influência das visões proféticas de Gioacchino da Fiore – o advento iminente do reino do Espírito Santo, o movimento ascético dos *flagellanti* (ou *disciplinati*) passa a fazer-se acompanhar, em suas peregrinações e cerimônias públicas de penitência e mortificação corporal, não só dos hinos litúrgicos latinos tradicionais, mas também de um novo tipo de canto, de impacto tanto mais efetivo e direto sobre os fiéis porque em língua vulgar. Resultado do enxerto de matéria de inflamada inspiração devota nos esquemas construtivos da balada popular profana (tributários, por sua vez, da lírica trovadoresca e do zejel da poesia árabe-andaluza), a lauda consistia basicamente, do ponto de vista da organização formal, na alternância de estrofe e refrão. A *stanza* era entoada por um solista ou um grupo restrito de pessoas, após o que a *ripresa*, ou *responsorio*, ressoava no coro de todas as vozes da fraternidade. “Guarda che non caggi, amico”, lauda número VI de Jacopone, ilustra perfeitamente a estrutura em questão. Note-se no pulso quase hipnótico do ritmo do poema, fortemente pontuado pela reiteração da *ripresa*, não apenas sua dimensão musical, mas sobretudo seu inequívoco *pathos* cênico, como que a convidar o desafio enfático dos gestos e as significações insinuadas pela mímica e pelo olhar:

Guarda che non caggi, amico, guarda!
Or te guarda dal Nemico,
che se mostra esser amico;
no gli credere a l'inico: guarda!
Guarda'l viso dal veduto,
ca'l coraio n'è feruto,
c'a gran briga n'è guaruto: guarda!
Non udir le vanetate,

che te traga a su' amistate:
più che vesco appicciaràte: guarda!
Pon a lo tuo gusto un frino,
ca'l soperchio gli è venino,
a lussuria è sentino: guarda!
Guàrdate da l'odorato,
lo qual ène sciordenato,
ca' l Segnor lo t'ha vedato: guarda!
Guàrdate dal toccamento,
lo qual a Deo è spiacemento,
al tuo corpo è strugimento: guarda!
Guàrdate da li parente
che non te piglien la mente,
ca te farò star dolente: guarda!
Guàrdate da molti amice,
che frequentan co formice;
'n Deo te seccan le radice: guarda!
Guàrdate dal mal pensire,
che la mente fo firire,
la tua alma emmalsanire: guarda!

Cuida se não cais, amigo, cuida!
Cuida daquele Inimigo
que semelha ser amigo;
não te fies do iníquo: cuida!
Co'a vista e o que vê, cuidado,
o coração machucado
a muito custo é curado: cuida!
Não dêes ouvido à vaidade,
ao visgo dessa amizade
terás presa tua vontade: cuida!
Freia o excesso de tua boca,
é veneno, que na toca
da luxúria desemboca: cuida!
Cuida de tudo que incite
teu olfato a seu limite,
o Senhor não t'ò permite: cuida!
Cuida do tato e o que estreita,
pois para Deus é desfeita,
e ao corpo a dor sempre espreita: cuida!
Cuida de cada parente,
se se apossa de tua mente,
força é andares dolente: cuida!
Cuida de quem se avizinha
tal qual formiga daninha;
a raiz em Deus definha: cuida!
Cuida do mau pensamento,
fará da mente um tormento,
d'alma doença e lamento: cuida!

Com o correr do tempo, dar-se-á toda uma série de importantes transformações. A estrutura primitiva da lauda se diversifica, as composições ora possuem uma índole mais acentuadamente lírica, ora carregam traços mais vincadamente dramáticos, e por

fim chega o instante em que a própria função da lauda já não é mais a mesma: ao invés de constituir um simples ingrediente nas reuniões dos devotos, ela começa a motivá-las, razão pela qual pouco a pouco vão se tornando indispensáveis certos requisitos cênicos, tais como, entre outros, um conjunto fixo de personagens e um palco. “Dunque da un rito si passa ad uno spettacolo”, na expressão feliz de Giorgio Petrocchi (1979, p. 554), resumindo o processo evolutivo de três séculos que leva da lauda à representação sacra em solo italiano.

Não se poderia negar que o laudário de Jacopone da Todi faz parte do longo percurso aqui sumariado. E sendo assim, claro está que não se deveriam perder de vista as conseqüências do fato – para a interpretação ou, como em nosso caso, para a tradução dos poemas. E esse justamente o problema. Não obstante reconheça os vínculos de Jacopone “com as hordas dos penitentes e dos autores de laudas”, Ungaretti p. ex. não vai além da cautelosa constatação de que aquele movimento “possa ter exercido algum efeito indubitável” (UNGARETTI, 1996, p. 55) sobre o ânimo do poeta. O que, convenhamos, não é dizer muito. Auerbach, ao que tudo indica, associa estreitamente a ressonância dramática da obra de Jacopone aos poemas de forma dialogada (AUERBACH, 1987, p. 147-150). O que não deixa de ser correto, porém ainda está longe de encerrar o assunto. E quanto aos poemas de forma não dialogada - não haveria neles nada de dramático? Petrocchi, há pouco citado, identifica na poesia do franciscano “intenções literárias opostas”, laudas cujos elementos expressivos se subordinariam ao propósito de comover, de maneira tão imediata quanto possível, a religiosidade popular⁵, e laudas de irreprimível efusão mística, com uma linguagem de “tom elevado” que prescindiria “de qualquer satisfação às necessidades do auditório” (PETROCCHI, 1979, p. 564), como a de número LXXXIII, “O dolze amore”:

O dolze amore, c'hai morto l'Amore,
prego che m'occide d'amore.
Amor, c'hai menato lo tuo innamorato
a cusì forte morire,
pro che'l facisti, che non volisti
ch'eo devesse perire?
Non me parcire, non voler soffrire
ch'eo non moga abbracciato d'Amore.
Si non perdonasti a quel che sì amasti,
como a me vòì perdonare?
Segno è si m'ami, che tu me c'enami,
como pesce che non pò scampare.
E non perdonare ca el m'è en amare

ch'eo moga anegato en amore.
 L'Amore sta appeso, la croce l'ha preso
 e non larga partire.
 Vocce currendo e mo me ce appendo,
 ch'eo non possa smarrire:
 ca lo fugire fariame sparire,
 ch'eo non fora scritto en amore.
 O croce, eo m'appicco e a te m'afficco,
 ch'eo gusti morendo la vita:
 ché tu n'èi ornata, o morte melata;
 tristo che non t'ho sentita!
 O Alma si ardita d'aver sua ferita,
 ch'eo moga accorato d'amore.
 Vocce currendo, en croce legendo,
 nel libro che c'è, ensanguenato:
 ca essa scrittura me fa en natura
 e' n filosofia conventato.
 O libro signato, che dentro èi enaurato
 e tutto fiorito d'amore!
 O amor d'agno, maior che mar magno,
 e chi de te dir porrà?
 A chi c'è anegato de sotto e da lato
 e non sa do' se sia,
 e la pazzia li par ritta via
 de gire empazato d'amore.

Ó doce amor, assassino do Amor,
 peço que me mates de amor.
 Amor, eis aí levado teu enamorado
 a tão duro morrer;
 por que o fizeste, por que não quiseste
 que eu devesse perecer?
 Não há de me esquecer, não há de querer
 que eu não morra nos braços do Amor.
 Se não perdoaste a quem tanto amaste,
 como a mim vais perdoar?
 É sinal que sou amado, se por ti eu sou fisgado
 e como um peixe não posso escapar.
 Não me debes perdoar, está em meu amar
 que eu morra sufocado de amor.
 O Amor, ei-lo que pende, a cruz o prende
 e não o deixa partir.
 À cruz vou correndo e a ela me prendo,
 para a perda prevenir:
 porque o fugir faria eu me consumir,
 faria eu não ser inscrito no amor.
 Ó cruz, eu estou aqui, firme junto a ti:
 que eu prove morrendo dessa vida
 que é teu adorno e troféu, ó morte de mel;
 triste de mim a quem não foste concedida!
 Ó Alma assim decidida, sequiosa da ferida,
 que eu morra flagelado de amor.
 À cruz vou correndo, no lenho vou lendo,
 no livro que é, ensangüentado:
 pois tal escritura me faz em natura
 e'm filosofia cultivado.
 Ó livro sagrado, por dentro és dourado

e todo florido de amor!
Ó amor de cordeiro, maior que o mar inteiro,
quem te dizer poderia?
Quem tivesses afogado, onde embaixo, onde de lado,
como saberia?
Mas louco se fia que é reta via
seguir enlouquecido de amor.

Ora, mas onde a rigor aquelas intenções opostas? Será de fato uma lauda como a que se acaba de transcrever infensa à inconfundível teatralidade da prédica das ordens mendicantes no tempo de Jacopone? Ou será o caso de admitir, pelo contrário, o débito palmar do poema – e por extensão de todas as *Laudi* – para com a robusta “gestualidade teatral franciscana”, a qual, segundo Jacques Le Goff, não à toa “é preciso realçar e estudar” (LE GOFF, 2001, p. 223)? Retomemos por um instante a lauda LXXXIII a fim de tentar dirimir tais dúvidas.

Decerto não terão passado despercebidas as importantes semelhanças estruturais entre o poema que nos ocupa e as demais laudas de que já se fez menção. Apóstrofes, interrogações, repetições, reconhecemos de imediato o aparato retórico em funcionamento. Mais uma vez, é como se a exaltada dicção do texto jacopônico pressupusesse coreografia e cena: o torvelinho do ritmo arrasta consigo o gesto em movimentos largos, febricitantes, investindo-se, virtualmente, de uma plasticidade vibrátil e complexa, feita de voz, corpo e olhar. Muito embora portanto não se lance mão nessa oportunidade do diálogo ou do refrão, artifícios construtivos de explícito apelo cênico observados em “O regina cortese” e “Guarda che non caggi”, nem por isso parece menos pronunciado o fôlego fundamentalmente dramático de “O dolze amore”, sua incoercível teatralidade.

Cabe talvez notar a esta altura, lembrando as pesquisas e considerações de Paul Zumthor (especialmente 1993 e 2000), que a poesia medieval é “poésie-en-situation”, poesia quase sempre destinada a funcionar em circunstâncias teatrais, num específico *locus dramaticus* onde se encontram, concretamente, um auditório e alguém que lhe canta, recita ou lê. Nesse contexto, além ou aquém da letra, o poema se realiza pela voz e pelo gesto, os quais se inscrevem nele por sua vez como fatores constitutivos, configurando-lhe em consequência a forma. Não se trata de modo algum de ignorar ou fazer pouco, como aliás já se fez⁶, dos aspectos propriamente letrados do laudário de

Jacopone, mas de reconhecer, medir e analisar, no suporte mesmo da escrita, a pressão inequívoca e constante da oralidade e das categorias de performance⁷ típicas da cultura medieval. No que concerne às exigências práticas do traslado das *Laudi*, considere-se p. ex., entre várias outras implicações do que vem sendo dito, um vocativo como o que dá início aos seguintes versos:

O croce, eo m'appicco e a te m'afficco,
ch'eo gusti morendo la vita:
ché tu n'èi ornata, o morte melata;
tristo che non t'ho sentita!

Ó cruz, eu estou aqui, firme junto a ti:
que eu prove morrendo dessa vida
que é teu adorno e troféu, ó morte de mel;
triste de mim a quem não foste concedida!

“Ó cruz”! O ouvido desavisado, afeito com exclusividade a práticas e parâmetros literários, condicionados pelo exercício concentrado e silencioso da leitura, dificilmente não se deixaria melindrar por uma expansão retórica dessa natureza. “O croce”! A veemência um tanto quanto estouvada da expressão, os braços se abrindo que ela induz a imaginar, a estentórea carga emocional na brevíssima frase ascendente de sua entoação – existe ali algo de patético, de exagerado, de teatral. Algo que seríamos porventura tentados a omitir ou disfarçar, mas onde se insinuam, não obstante, especificidades de uma poética e de sua intrincada história. Salvo engano, cumpre sabê-lo para traduzir Jacopone da Todi.

Referências:

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. revisada. [s. Trad.]. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. v. I.

CECHI, Emilio; SAPEGNO, Natalino (Dir.). *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Garzanti, 1979. v. I.

DUBY, Georges. *Art et société au Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1997.

GILSON, Étienne. *Les idées et les lettres*. Paris: Vrin, 1955. Humanisme médiéval et Renaissance.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. 5. ed. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. Franciscanismo e modelos culturais do século XIII.

PETROCCHI, Giorgio. La letteratura religiosa. In: CECHI, Emilio; SAPEGNO, Natalino (Dir.). *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Garzanti, 1979. v. I.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London/New York: Routledge, 2003. (A primeira edição do livro, intitulada *Essays on Performance Theory*, é de 1977).

SUITNER, Franco. *Iacopone da Todi. Poesia, mistica, rivolta nell'Italia del medioevo*. Roma: Donzelli, 1999.

TODI, Jacopone da. *Laudi*. Roma/Bari: Laterza, 1991.

UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna*. Edição de Paola Montefoschi. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Ática, 1996. A poesia de Jacopone da Todi.

VIVALDI, Cesare. Interpretare Iacopone. In: TODI, Jacopone da. *Laudi*. Roma/Bari: Laterza, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 2000.

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada na forma de comunicação ao VIII Congresso Internacional Abralic, realizado na UFMG no ano de 2002, e acha-se disponível nos anais eletrônicos do evento.

² Para uma reconstrução da fascinante trajetória de Jacopone e seu contexto de época, apoiada em sólida erudição histórica e filológica, cf. Franco Suitner (1999).

³ Étienne Gilson chamou certa vez Jacopone, muito justa e sugestivamente, de “farouche rimeur franciscain” (GILSON, 1955, p. 193).

⁴ Traduzi todos os poemas comentados no texto com base na edição já citada das *Laudi* (TODI, 1991).

⁵ Petrocchi parece aqui fazer eco à tradicional contraposição apontada entre as ordens dominicana e franciscana. Confira-se, p. ex., o que escreve sobre o assunto o medievalista francês Georges Duby: “Les Frères prêcheurs, les Frères mineurs, de même que les Carmes et les Augustins, deux autres ordres constitués dans un esprit semblable (...) ne s'écartaient pas du monde, ils s'y plongeaient, au plus vif des bouillonnements de la vie charnelle, dans les villes, ces Babylones que saint Bernard avait fuies. Non seulement dans les vieilles cités, dans toutes les agglomérations en croissance. En ces lieux d'où jaillissaient tous les progrès et qu'infectaient les corruptions, ils reçurent mission d'épauler le clergé, de le relayer afin de convertir à la pénitence l'aile marchante du peuple. Ils le firent en portant tout simplement témoignage, en se comportant comme l'avaient fait les disciples de Jésus, comme les miséreux qu'ils côtoyaient. Ils le firent en parlant autour d'eux, dans le langage de tous les jours. Les Dominicains, instruits dans les écoles, s'efforçant plutôt de convaincre, les Franciscains, plutôt d'émouvoir (Grifos meus).” (DUBY, 1997, p. 76).

⁶ Carpeaux alude ao período em que se julgavam as *Laudi* “gritos inarticulados de um homem do povo” (1978, p. 192). Ungaretti também escreve sobre o assunto (1996, p. 55).

⁷ O termo é tomado aqui em seu sentido lato, tal como opera no âmbito dos estudos contemporâneos sobre performance. Sobre o assunto, cf. a obra – hoje clássica – de Richard Schechner (2003). Ali, entende-se a categoria de performance como um “continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude” (p. xvii).