

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Pedro Falleiros Heise
ORGANIZADOR

Dante

POETA DE TODOS OS TEMPOS

ENSAIOS SOBRE SUA OBRA E SUA RECEPÇÃO

Florianópolis
2022

PROJETO GRÁFICO, CAPA E DIAGRAMAÇÃO Luiza de Aguiar Borges

REVISÃO Pedro Falleiros Heise

CONSELHO EDITORIAL André Fiorussi (UFSC), Davi Pessoa (UERJ), Emanuel F. Brito (UFF), Fernando Petry (Lyon), Luz Rodríguez Carranza (UFSC), Maurício Santana Dias (USP), Rita Lenira Bittencourt (UFRGS)

IMAGEM DA CAPA Anônimo, *Allegorical Portrait of Dante*, séc. XVI

ESTE LIVRO FOI IMPRESSO COM O APOIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Dante poeta de todos os tempos: ensaios sobre sua obra e sua recepção / Pedro Falleiros Heise, organizador. Florianópolis, Editora Nave, 2022.

192 p.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-87206-81-3

1. Dante Alighieri, 1265-1321 — Crítica e interpretação. 2. Poesia italiana — História, crítica e recepção. I. Título.

EDITORA NAVE

Florianópolis — SC

www.editoranave.com.br

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Universidade Federal de Santa Catarina

88040-900 — Florianópolis — SC

Centro de Comunicação e Expressão Bloco B, Sala 329, 3º andar

Secretaria: (48) 3721-3790

ppglitufsc@gmail.com

Coordenação: (48) 3721-6584

coordenacaoppglitufsc@gmail.com

<https://literatura.posgrad.ufsc.br/>

- 7** **APRESENTAÇÃO**
- 9** A língua *única* não é *uma* língua.
Dante e a eloquência vulgar
RAÚL ANTELO
- 47** Cômico comover | Comover cômico
CARLOS EDUARDO SCHMIDT CAPELA
- 119** A Dantesca República de Curitiba,
segundo dois de seus escribas
JORGE WOLFF
- 145** Dante e a liberdade no *Convívio*
EMANUEL FRANÇA DE BRITO
- 165** O discurso de Pier della Vigna e sua
tradução para o português brasileiro
PEDRO FALLEIROS HEISE
- 187** **SOBRE OS AUTORES**

APRESENTAÇÃO

Os ensaios reunidos neste volume representam uma parcela significativa das conferências proferidas por ocasião da II Jornada Dantesca, realizada no auditório Elke Hering no dia 23 de agosto de 2019, promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Este evento pretendia dar continuidade à I Jornada Dantesca, realizada em 2018 na Universidade Federal Fluminense. Ambos os encontros são frutos do trabalho de tradução conjunta que Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise vêm fazendo da *Comédia* de Dante. Assim, nos dois eventos procurou-se discorrer tanto sobre o ato de traduzir a obra-prima de Dante quanto sobre a presença do poeta na literatura de um modo amplo.

No primeiro capítulo, Raúl Antelo nos brinda com uma reflexão sobre a questão da língua posta por Dante e seus desdobramentos, seja no universo das letras, seja no mundo da política. No segundo capítulo, Carlos Capela mostra a riqueza da recepção do poeta florentino por parte de Juó Bananére, figura ímpar de um certo modernismo brasileiro. No terceiro capítulo, Jorge Wolff revela a presença talvez inesperada de Dante na obra de Dalton Trevisan e de Paulo Leminski, adicionando pitadas

sarcásticas que denunciam de forma contundente a destruição político-cultural que vem sofrendo nosso país. No quarto capítulo, Emanuel França de Brito propõe uma análise sobre o tema da liberdade na obra *Convívio* de Dante, recém-traduzida por ele e publicada em 2019. Por fim, o último capítulo, de Pedro Falleiros Heise, busca apresentar algumas das balizas que vêm guiando os tradutores na ingente tarefa de traduzir a *Comédia* de Dante, expondo uma amostra do trabalho já realizado.

Nesses ensaios, fica patente a presença viva da obra de Dante na literatura e no pensamento contemporâneos. Com eles, revela-se mais uma vez a indissociabilidade entre literatura e militância política como atividade própria dos intelectuais de nosso tempo. Além disso, esses ensaios demonstram a resistência por parte da universidade pública contra o autoritarismo do atual governo federal e da política econômica do neoliberalismo. Resistir com a poesia. Trazer a poesia às ruas.

A língua *única* não é *uma* língua.

Dante e a eloquência vulgar

Raúl Antelo

Odysseus e Oudeis

No inverno de 1947, Otto Maria Carpeaux (1947a, p. 2) escrevia:

Amigos e inimigos, admiradores e detratores concordam: *Ulysses*, seja obra-prima homérica, seja monstro pseudodantesco, é um livro de importância excepcional. Apenas não concordam quanto às conclusões históricas: alguns consideram a obra como o maior romance de todos os tempos, cume e suma do gênero; outros reconhecem em *Ulysses* a paródia definitiva do gênero, e lembrando-se do aforisma de Kierkegaard, segundo o qual “toda fase histórica termina com a paródia de si mesma”, proclamam o romance de James Joyce como ponto final da história do romance, desse gênero típico da burguesia.

Em julgamentos tão extremos influi, não pouco, o espírito de *coterie*: de um lado, os vanguardistas, sempre entusiasmados pelo *dernier cri*; e por outro lado, os retaguardistas (a divisão não coincide, aliás, com as divisões políticas), sempre indignados com a quebra dos *standards* reconhecidos. Mas adianta pouco estigmatizá-los. Na crítica literária admira-se, além dos revolucionários e dos plagiários, só um terceiro partido: o do famoso “bom senso” do leitor sem preconceitos. E o bom senso não é instrumento mais conveniente para verificar a importância ou irrelevância de *Ulysses*. Nem sequer para aproximar-se da obra. Que fará um leitor que desconfia das opiniões dos críticos sobre um romance? Sentar-se-á à mesa para lê-lo. Mas aí começa a

dificuldade. Não é possível ler essa obra. *Ulysses* é, na acepção mais profunda da palavra, ilegível.

Escrevendo em plena época do II Congresso Brasileiro de Escritores, que selaria a divisão da guerra fria, entre escritores comunistas e anti-comunistas, Otto Maria Carpeaux constata que uma das grandes ficções experimentais do século xx tem o seu imaginário alimentado tanto por Homero e pela Bíblia, quanto por Dante e Vico, o que prova que o tempo da ficção nem sempre se corresponde com o tempo contingente da história. Nesse mesmo ano, Theodor W. Adorno publicava sua grande obra, em co-autoria com Max Horkheimer, a *Dialética do Esclarecimento*, que Carpeaux comentaria pouco depois. De tantas contribuições, gostaria de destacar apenas uma, a peculiaridade da assimilação da *ratio* ao seu contrário, marcando assim um estado de consciência a partir do qual ainda não se cristaliza qualquer identidade estável. O exemplo dado por Adorno & Horkheimer é o de Polifemo, o gigante trapalhão, confuso pela astúcia do nome do herói. Ulisses nos propõe um jogo de palavras homófonas: *Odyseus* (como o chamam) e *Oudeis* (como diz que se chama). Ulisses e Ninguém. O cálculo do herói é que Polifemo, indagado por sua tribo antropófaga quanto ao nome do culpado da sua cegueira, responderia dizendo: “Ninguém”, e assim a própria linguagem, na sua equivocidade, ajudaria a ocultar o acontecido e a subtrair o culpado à perseguição. Para os autores da *Dialética do Esclarecimento*, entretanto, assim fazendo, o sujeito Ulisses renega a própria identidade, que o transforma em sujeito, e preserva a vida apenas por uma imitação mimética do amorfo. Ele se denomina Ninguém porque Polifemo não é um eu e a confusão entre o nome e a coisa impede ao bárbaro logrado escapar à armadilha: seu grito de vingança permanece magicamente ligado ao nome daquele de quem se quer vingar, e esse nome condena o grito à pura impotência. Pois, ao igualar nome e intenção, Ulisses

se afasta decididamente do campo da magia. Mas sua auto-afirmação é, como em toda cultura, uma autodenegação: o eu cai precisamente no círculo compulsivo da necessidade natural, ao qual tentava escapar pela assimilação, o que lhes permite, a Adorno & Horkheimer, concluir que aquele que, para se salvar, se denomina Ninguém e, como um meio de dominar a natureza, manipula os processos de assimilação ao estado natural, acaba por sucumbir à *hybris*¹.

Nesse mesmo ano de 1947, na linha aberta por *Brazil Builds. Architecture New and Old. 1652–1942*, exposição curada por Philip Goodwin, em 1943, no MoMA, a revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* também dedica um número à moderna arquitetura brasileira, notadamente ao barroco brasileiro, como elemento de síntese ou equilíbrio entre *ratio* e *hybris*². Estavam, de fato, sendo dados os primeiros passos para a constituição da União Europeia quando, em novembro de 1947, Carpeaux lê a *Divina Comédia* como poesia política, mais um “monstro pseudodantesco”, ao estilo do *Ulysses*. “Numa época em que o império medieval já estava derrotado para sempre, em que na Itália a burguesia já dominava as republiquetas e na França do rei Philippe Le Bel se ergueu o absolutismo moderno, Dante empregou sua eloquência em favor da restauração impossível da Monarquia Universal”. O perfil que aí traça de Dante não é muito distante das tensões entre comunismo e democracia cristã, na Itália de 1947, ou das brigas de Belo Horizonte, durante o II Congresso de Escritores.

O exílio foi seu lugar natural. Ao exílio Dante deve a solidão

1 Adorno; Horkheimer, 1985, p. 70–71. Em meados de março de 1950, o próprio Carpeaux (1950, p. 1) associa o *Ulysses* de Joyce, o poema homérico e a *Dialética do Esclarecimento*.

2 Cf. Persitz, 1947; Andrade, 1944. Ver também os números especiais das revistas *The Studio* (1943) e *The Architectural Review: Brazil* (1944). Em todos os casos, contato entre proto-história e pós-história.

impressionante de estátua de bronze. O exílio proporcionou-lhe a independência absoluta, o lugar acima das lutas efêmeras da política partidária e a consciência da política intransigentemente ética. Enfim, ele mesmo orgulhava-se de *averti fatta parte per te stesso*, de ter constituído o seu próprio partido, composto de um membro só: Dante.

Esse grande intelectual não era capaz de submeter-se a disciplinas partidárias. Sua “traição” foi necessidade íntima. Como gibelino, propagandista do imperador, Dante ficou fiel aos ideais cosmopolitas da Idade Média (*Nos autem, cui mundus est patria, velut placibus equor...*). Mas definiu o poder imperial não como monarquia moderna e sim como espécie de Liga das Nações personificada, mero instrumento da ordem internacional acima das soberanias parciais, no coração, o antigo guelfo ficou federalista. O seu ideal do Estado — da República, de Florença — tampouco é gibelino: é o ideal de um humanista político, sonhando uma República não totalitária, mero instrumento da ordem *intra muros*, da *civilitas humana*. Seria uma Atenas moderna — e esse “profeta do passado” não teria porventura sido o profeta de uma nova Atenas da Florença do Renascimento? E o seu ideal de um Estado humano não seria porventura tão atual, hoje, como aquele de uma grande Federação europeia?

Então, assim como hoje, a realidade não deixou prever o futuro. A velha República dos guelfos de Florença já degenerara em sociedade anônima de banqueiros e industriais de tecidos. Era inevitável o choque entre essa nova realidade social e as instituições jurídicas de outros tempos. Daí aquela paixão de mudar de Outubro para Novembro, as constituições, a moeda e os governos: e, no entanto, a República parecia-se com uma doente que não encontra repouso na cama, dando voltas de um lado para o outro sem diminuir-se *suo*

dolore e o nosso. Com esses guelfos, Dante não tinha nada. “Traiu.” Tornou-se gibelino. Na verdade, nunca foi gibelino e sim uma espécie de *guelfo popolare*. Talvez o único membro desse partido. Mas Victor Hugo não estava porventura sozinho quando lançou os *Chatiments* contra o tirano? E Zola não estava porventura sozinho quando se levantou em defesa do capitão Dreyfus? Sempre se tratava de opor à desordem da política “realista” a ordem da política ética. Pouco importa que Zola tenha encontrado os seus princípios éticos no socialismo, Hugo no liberalismo, Dante no tomismo, fundamento filosófico da unidade perfeita dos seus três reinos e do seu poema, do qual não se pode tirar impunemente nem uma linha. A *doutrina* podia cair: a atitude, o valor da atitude é permanente. Da desordem de então não ficou nada senão muros silenciosos: da ordem político-ética de Dante fala, até hoje, seu poema, desafiando os séculos³.

Uma década depois, em 1959, Carpeaux ainda aceita a premissa de que o poema desafia os séculos e torna a estudar a figura de Dante como um pilar do *Trecento* italiano, focando a sua fortuna além do espaço e do tempo:

Dante despertou, no século xv, profunda admiração na península Ibérica: Francisco Imperial, Enrique de Villena (tradutor da *Comédia* inteira), Juan de Mena e o Marquês de Santillana imitaram-no na Espanha, e Andreu Febrer fez uma tradução admirável da *Divina Comédia* para o catalão; depois, porém, a literatura espanhola esqueceu o florentino, e na França, na Inglaterra, na Alemanha só se encontram vestígios esparsos de Dante, até o advento dos estudos dantescos no século xix. (...) Em resultado: a literatura italiana do século xiv e as outras literaturas contemporâneas não se sincronizam; e no século xv,

3 Carpeaux, 1947b, p. 1–4. Pouco depois, em janeiro de 1948, o mesmo Carpeaux abordaria “A vida póstuma de El Greco”, vale dizer que a problemática da *Nachleben* do Greco sintoniza com sua reavaliação da poesia de Góngora.

época dos Lorenzo de' Medici, Poliziano e Pulci, na Itália, e de Malory, das danças macabras e dos Mistérios, ao norte dos Alpes, agrava-se a desproporção. A Itália já possui uma literatura moderna, apoiada no renascimento das letras antigas, quando o resto da Europa se encontra ainda “nas trevas medievais”. Carducci baseava nesses fatos uma teoria especial da literatura italiana: ela seria a continuação legítima e direta da literatura latina, só modificada pela influência do cristianismo, e por isso antecipando-se às outras literaturas europeias. De acordo com isso, iniciou-se, desde Burckhardt, a admiração ilimitada à Renascença italiana, que teria criado o homem moderno e a civilização moderna. (CARPEAUX, 1959, p. 327-329).

Carpeaux conclui então que o termo *Trecento* é tão ambivalente quanto *Odysseus* e *Oudeis*: *Trecento* significa “século XIV”; mas o sentido literário da palavra não coincide com o cronológico. O *Trecento* literário começou no século XIII e terminou antes do século XIV. A constatação nos demonstra que a história literária nunca trata de uma sucessão cronológica, mas de uma duração e de diversos regimes de permanência. A questão coloca o paradoxo da própria literatura: toda obra é datada (por convenções, pelo estado da língua e das representações), mas ela é sempre lida, no presente, por um sentido atual que não se confunde (e que pode até mesmo não corresponder) com seu sentido original. Se toda obra passada nos responde no presente é porque ela sempre atende a uma solicitação vinda do futuro.

O próprio Carpeaux é consciente, ao redigir sua *História da Literatura Ocidental*, que, quando se tratou de reabilitar e compreender a literatura “medieval”, foi preciso destruir o próprio termo “Idade Média”, salientando-se o papel de outras renascenças, como a carolíngia, a ottoniana, distintas da “Proto-Renascença” do século XII; de modo que a “grande” Renascença, a do “Quattrocento” e “Cinquecento”, principalmente a italiana, perdeu o aspecto de singularidade, de fenômeno único,

salientando as diferenças entre as renascenças sucessivas, sem perder de vista o resultado precioso daqueles outros estudos: o fato de não haver, durante os séculos “medievais”, solução de continuidade da tradição greco-romana⁴. E para tanto o estudo das antigas tradições nas artes plásticas medievais forneceu documentos decisivos, tais como os estudos de Aby Warburg e sua escola, construídos a partir da mobilidade da história estética, o inacabamento, por definição, do saber, e a atividade incessante do inconsciente crítico. Funda-se assim uma nova configuração epistêmica, de caráter paratático, agindo por montagem de tempos dissímeis, que é rica na medida em que sugere familiaridades entre tempos heterogêneos, de nenhuma semelhança *a priori*. Trata-se, em uma palavra, de pensar a transmissão para além do esquema da imitação (*Nachahmung*), aproximando-o, porém, da problemática da sobrevivência (*Nachleben*). Compreendeu-o, cabalmente, Erich Auerbach, quando identifica Dante com a origem da poesia moderna, mas observa que, enquanto seu nome e imagem perduram e sobrevivem, seu trabalho com a linguagem só foi absorvido e internalizado de maneira apenas parcial, ao passo que, no resto da Europa, sua fortuna não se patrimonializou como parte integrante da consciência continental⁵. *Odysseus* e *Oudeis*.

4 Resgato, em minha própria formação, essa mesma questão na escolha da Idade Média como limite ou fronteira no “excêntrico Jaime Rest”, como o chama Pablo Bardauil (*apud* ROSA, 1999).

5 “El destino poético de Dante es tan sorprendente que uno debe deses- perarse ante las poderosas leyes del espíritu histórico para así creer que su destino se cumplirá a plenitud. Durante cada época, las fuentes poéticas de un círculo cultural penetran las capas más profundas de la consciencia popular: Homero y los tragediógrafos griegos, el poema heroico germano (*Heldenlied*) y Shakespeare, todos han sido absorbidos en su plenitud. En Dante, tenemos a un poeta que, seguramente, podría ser considerado la fuente y el origen de la poesía moderna. Su nombre e imagen perdura; pero su trabajo, en su lugar de origen, ha sido absorbido e internalizado solo de manera parcial, mientras que, en el resto de Europa, su legado no se ha transformado en parte integral

Morel e Senes: Ninguém

Antes do VI centenário dantesco, em 1921, ocasião em que Auerbach profere essa avaliação da fortuna de Dante, e antes mesmo da criação, em 1922, do Instituto de Filologia, na faculdade de Filosofia e Letras, a cena teórica de Buenos Aires já aparecia cindida, de um lado, pelo nacionalismo reformista de Ricardo Rojas, diretor da faculdade e criador da cadeira de literatura argentina, em 1912, e de outro, pela modernização científica promovida pela “Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas”, da Espanha, programa sustentado, na Argentina, pela “Institución Cultural Española”, e herdeiro, por sua vez, do “Centro de Estudios Históricos”, dirigido em Madri, desde 1910, por Ramón Menéndez Pidal, dupla vertente, portanto, a do localismo e do hispanismo, que alimentará boa parte das refregas teóricas dos anos 1920–50. Não obstante, dois antecedentes particularmente ligados a Dante iluminam a ameaça italianizante que se abatia, uniformemente, sobre nacionalistas e hispanófilos.

Com efeito, em 1903, Camilo Morel leciona o primeiro curso de filologia na Universidade de Buenos Aires, na mesma época em que o sociólogo José Ingenieros (1903, p. 511–518) publicava um texto sobre Dante na *Revista de Derecho, Historia y Letras*⁶. Camille Morel (1866–1921), tal seu nome de

de la consciencia del continente”. (AUERBACH, 2017, p. 39).

6 O sobrenome seria hispanizado só em 1912 e na Suíça. Vários textos sobre Dante foram reunidos pelo autor em *Italia en la ciencia, en la vida y en el arte* (Valencia, Sempere, 1906), mais tarde incorporado a suas *Crónicas de viaje*. “Para los estudiosos de su poema, Dante no es un hombre ni un personaje de leyenda. Los hombres son temas para el biógrafo, el novelista o el dramaturgo; los dioses y los héroes son temas para el genio: de Homero a Wagner.

“Dante es más. Más que los hombres, porque fue un genio; más que los dioses y héroes de leyenda, porque existió, dejándonos su obra suma, la más bella

gloria de Italia. Si bajo el cielo del Apenino sólo hubiese germinado el espíritu de Dante — y sabemos que germinó allí el de Leonardo, otro magnífico — ello bastara para que todo cerebro exquisito depusiera su ofrenda votiva ante la madre cuna del gran mundo latino.

“Los dramaturgos han querido revivir su tipo. El último ensayo, en que naufragó Victoriano Sardou, tuvo más de profanación que de apoteosis. ¡Quién dijera al altísimo poeta que su viaje misterioso por la ‘selva selvaggia e aspra e forte — che nel pensier rinnova la paura’, donde para penetrar es fuerza vencer la envidia, la soberbia y la avaricia, simbolizadas en el encuentro con la Pantera, el León y la Loba, quién le dijera que sólo inspiraría bellos gestos de comediante, arrancando de la turba plateal el aplauso estrepitoso que consagra a las mediocridades, pero que es irreverente detracción, sin ritmo y sin gloria, para el genio!

“Dante está fuera de nuestra capacidad de objetivación; por eso, entre bastidores, semeja una rara gema engarzada en armadura de dúblé. Dante se lee meditando. La multitud inorgánica del teatro no puede juzgarle: el ascua nunca fue juzgada por la escoria. En el más tenebroso de sus círculos infernales ubicaría el poeta a sus profanadores, si les sorprendiese en el crimen de violar su alcabaza marfilina.

“El de Sardou no fue el primer ensayo de representación objetiva de Dante o de su obra. Antes que del personaje, los dramaturgos abusaron de su poema. Es memoria que algunos pasajes de la Divina Comedia fueron adaptados escénicamente para los ‘misterios’, en Francia, donde el espectáculo semirreligioso incubaba los gérmenes del teatro moderno. Con ese procedimiento, durante el siglo XV, enmarañáronse los espíritus colocados ante la complicada sumidad del símbolo y entre las pasiones tempestuosas que mueven la comedia divina del poeta.

“Mas correspondió a nuestro tiempo la total palingenesis escénica del Alighiero. Presentado por el uno y citado por el otro, fue, en la escena, con diligente prudencia, por dos artistas eminentes: Bovio, el poeta filósofo, y D’Annunzio, el incomparable orfebre”. (INGENIEROS, 1919, p. 27–28). E mais adiante: “Ese es Dante, esa su vida. Comienza en aquel recodo del camino donde se le encuentra, perdida la recta vía. De vuelta se le ve salir del Paraíso y parece descender del cielo hacia los hombres por una vía luminosa de nubes resplandecientes, con la actitud de un estoico sublime, pensativo. Profundamente pensativo. Abstraer a Dante de ese mundo que él mismo se ha creado, que es el único suyo y exclusivamente suyo, es obra descabellada. Aquel que quiso ‘describer fondo a tutto l’universo’ no puede tener otro escenario que el universo mismo. No se crea, por ello, que Dante no es sujeto para ser interpretado en perdurables joyas de arte. Por el contrario, tanto simboliza en su mentalidad y en su obra, que ofrece al talento altísimas inspiraciones simbólicas o simplemente representativas. Pero siempre dentro de la majestad del arte.

nascença, na Suíça, mais tarde naturalizado argentino, estudara filologia em Friburgo e Paris⁷. Na capital francesa publicou

“El escultor Canciani, concurriendo al premio Roma de la Academia de Viena, eligió a Dante como tema de su obra, que, en verdad, es magnífica. Un macizo de roca se eleva sobre un basamento abrupto; de pie, sobre el borde, Dante, sereno y grave, contempla con ojo lánguidamente compasivo a los condenados que en desesperante desnudez se agitan junto al pedestal informe, debajo de la roca. Así ha podido el artista presentar al creador, Dante, junto con una parte de la cosa creada, un jirón del infierno. La serenidad del poeta contrasta con la angustia dolorosa que se refleja en los movimientos espasmódicos de los pecadores en pena.

“Dante, en esa obra de arte verdadero, permanece superior, distinto de los hombres. El genio es así; vive siempre en un plano aparte, sobre la humanidad: astro que guía, antorcha que ilumina, palanca que mueve.

“Cuando se estrenó en Londres el reciente drama de Sardou no dejamos de preguntarnos a quién había pedido el actor Irving, creador del personaje, el cerebro, el corazón y la palabra del sumo poeta. Encarnar a Dante en cualquiera de nosotros, aun en el mejor de nosotros, es convertirle en liliputiense. Se obtiene la caricatura, entre sarcástica y lamentable; aparece el contraste abismático entre la silueta que sale de los bastidores y el Dante del poema supremo, el Dante que culmina sobre toda la historia de la literatura, el Dante universal que concebimos extrahumanamente agujoneando nuestra fantasía. ¿Cómo explicar a Sardou que lo infinitamente grande no cabe en un escenario? Sardou no ha podido resucitar aquel ambiente social, aquellos tiempos, aquellos caracteres psicológicos; ha buscado — e hizo bien, porque es su oficio — los efectos que el grueso público gusta y aplaude, prodigando al autor el éxito inmediato. Su preocupación ha sido la plasticidad escénica, el aparatoso relumbrón de las bambalinas llamativas, los contrastes pasionales de tonos explosivos. Algunos de sus artefactos son al drama verdadero, como las vírgenes de oleografía a las suaves madonas del Ghirlandaio y del Perugino.

“La conclusión no admite reticencias. Dante pertenece a otra vida y a otros tiempos. No revive en la encantadora Florencia de hoy. En el drama de D’Annunzio, se le presiente apenas; en el de Bovio se le adivina o intuye; no cabe en el escenario dramático de Sardou. Dante no se concibe en nuestra vida moderna. Es el viajero de su propia Comedia: hay que buscarle entre las páginas de su misma obra, en el mundo aparte creado por su genio. Florencia, cuna del hombre, no ilustra al poeta. Lo evoca”. (IDEM, p. 30–31). Ingenieros foi uma referência para os modernistas aglutinados em torno da *Revista do Brasil*, na qual colaborou. Ver Luca, 1999; Batalha, 2013, p. 275–288; Tarcus, 2011–2012, p. 97–122.

7 Outro filólogo suíço-italiano, Giovanni Andrea Scartazzini (1837–1901), autor de uma edição comentada da *Divina Comédia* (3 volumes, 1874–82), com um outro de *Prolegomeni* (1890), teve eco na Argentina graças a David

dois textos diretamente vinculados a Dante, *Une illustration de l'Enfer de Dante: LXXI miniatures du xve siècle: reproduction en phototypie et description* (Paris, H. Welter, 1896) e *Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie, publiées pour la première fois d'après les manuscrits et précédées d'une étude sur les traductions françaises du poème de Dante* (Paris, Librairie Universitaire, 1897), em que se desculpa de sua “inexperiência de novice”, por encontrar-se “au début de mes études philologiques”. A instâncias de Miguel Cané, entretanto, Morel foi convidado para lecionar estética na Universidade de Buenos Aires e literatura francesa no Instituto de Línguas Vivas. As conferências de 1903 devem ter sido no estilo do “Curso de estética: génesis de la emoción estética y crítica de sus interpretaciones intelectualistas”, que Morel publicaria no *Boletín del Centro de Estudiantes* em 1911, ou dos artigos sobre estética vitalística e mística, na revista católica *Verbum* (1914–1917)⁸.

O segundo acontecimento é o artigo de José Senes sobre a linguagem primitiva na *Divina Comédia*, estampado em 1917 pela revista *Nosotros*, a mais importante do período, fundada, dez anos antes, por dois estudantes da Faculdade de Filoso-

Peña, historiador anti-liberal, jornalista e teatrólogo, que publicou, em sua revista *Atlántida*, o trabalho de Moreno (1911, p. 400–405) e, posteriormente, ao longo do primeiro semestre de 1926, um pastiche historiográfico em fascículos, dele mesmo, “Dante y los argentinos. Parte inédita de la Divina Comedia recogida por David Peña”, na revista *El Hogar*, onde pratica a heterocronia e o deslocamento referencial mais absoluto. Peña esteve envolvido num projeto pioneiro de literatura global, a *Biblioteca Internacional de Obras Famosas* (Londres–Buenos Aires, 24 volumes, 1910).

⁸ A relação completa é Morel (1903a, p. 358–379; 1903b, p. 505–530; 1904a, p. 579–596; 1904b, p. 166–185). Para Morel, os referentes da área eram Friedrich Christian Diez, Adolf Tobler, Wilhelm Meyer-Lübke, Hermann Suchier ou Edmund Stengel. Este último publicou, pela mesma editora, um suplemento ao trabalho de Morel (cf. STENGEL, 1897). Fernando Degiovanni, que cita o curso pioneiro de Morel, só menciona a segunda colaboração. Ver Degiovanni (2004, p. 243–260).

fa e Letras, Alfredo A. Bianchi e Roberto F. Giusti, ambos de origem imigrante, como, aliás, boa parte dos colaboradores da revista (Alberini, Ravignani, Ferrarotti, Capello, Magnasco, Albasio, Pandolfo, Dellepiane, Corti, Della Costa, Mazzoni, Robatto, Muzzilli...), tal como oportunamente salientara Manuel Gálvez, referente do pensamento nacionalista⁹. Senes, contudo, era, e continua sendo, um nome completamente desconhecido. Uma pequena nota editorial, assinada pelo crítico musical Julio Lottermoser, explicava o motivo da inserção do texto de Senes em um número cujo destaque inequívoco era a homenagem de *Nosotros* a Rodó, morto recentemente na Sicília:

El artículo que se inserta a continuación se entregó a esta revista en los primeros días del mes de Abril, cuando el doctor Senes sufría en el Hospital Muñiz las últimas consecuencias de una antigua enfermedad, hija de la miseria, a la que estuvo sometido durante los últimos tiempos de su vida.

Senes falleció en las primeras horas de la mañana del domingo 15 de abril y su muerte fué para mí tanto más sensible, cuanto que abrigaba la ilusión cariñosa, de que no podía partir de este mundo, sin darme el último adiós.

Ahora el artículo aparece revestido con la majestad de la tumba, que quizá le dará para algunos mayor interés — ¡ pobre Senes ! Su propósito era, reconstruir el verdadero lenguaje del inmortal poema del Dante y llegar a hacer posible una edición fototipográfica del mismo.

Hombre laborioso, pasó su vida dedicado al estudio y a la enseñanza. Últimamente le faltó el trabajo honrado con que ganar su sustento y sufrió todos los horrores de la indigencia.

Senes era un verdadero polígrafo, como lo demuestran los diversos manuscritos que ha dejado, y cuyo mérito apreciará la posteridad si algún día llegan a publicarse.

Por lo demás, el desastroso fin de Senes, es uno de tantos casos como los que ha habido, hay y habrá en el mundo, que sólo sirven para demostrar la profunda verdad y certeza, de lo que el sabio rey de Israel dijo: «No es de los sabios el pan».

Julio Lottermoser. (SENES, 1917, p. 306).

9 Lafleur; Provenzano; Alonzo (1962); Shumway (1999, p. 165–180).

Senes parte, em seu estudo, da constatação de uma multiplicidade de variantes do poema dantesco que tornam a leitura fidedigna um completo enigma já que “las transcripciones se han hecho en el curso de trescientos años por tres principales factores, fuera de algunos subsidiarios”. São eles:

Primero. — El curso del tiempo ha cambiado completamente la escritura y la pronunciación.

Segundo. — Los copistas de Toscana que no eran florentinos, no podían ver con agrado que Florencia, la enemiga de sus varios estados, obtuviera la primicia del lenguaje.

Tercero. — Los copistas de otras partes de Italia, por falta de conocimientos del habla vulgar florentina, sustituyeron las alteraciones que se habían hecho con otras personales, porque no existían reglas gramaticales, ni para la escritura.

Sin embargo, podemos afirmar como un axioma que no existe un solo manuscrito de Dante que no tenga trazas del dialecto e ignorancia del amanuense. Este es mi descubrimiento. (SENES, 1917, p. 306–307).

Escrito, de certo modo, contra a leitura *afrancesada* de Morel, Senes relembra em seu estudo o anacronismo existente entre o poema, a língua italiana e sua gramática, de sorte que, na Itália de Dante, todos usavam o *parlar materno*.

El lenguaje oficial, litúrgico, científico, escolástico y literario, era el latín. Los escritores en la lengua vulgar escribían cada uno en su propio dialecto, como lo hacen muchos poetas hoy día, por ejemplo: Pascarella, en Roma, en romano; Testoni, en Boloña, en boloñés, y Russo, en Nápoles, en napolitano. Por eso Dante, como otros, de lo que él llama “uso moderno”, fue un poeta del dialecto, puro y simple; como Belli en Roma, y Carlo Porta en Milán. El mismo escribió en latín una obra sobre el tema del lenguaje “De vulgari eloquio”, y hay muchos pasajes en la misma Comedia que se refieren a la distinción. Virgilio representa a Beatriz, diciendo de ella:

E cominciommi a dir soave e piano
Con angelica voce “in sua favella”

Ou seja, no dialeto florentino, e por uma razão muito simples, de gênero: as mulheres não estudavam latim. Debruçado num paciente estudo de manuscritos, ao que confessa ter dedicado trinta anos (1897?), Senes aprofundou a pesquisa das diferenças entre manuscritos quando “hace cerca de doce años” (1905?), começou a estudar o dialeto vulgar florentino, encontrando aí a chave que expõe, a seguir:

La *Comedia* de Dante, a la que la posteridad ha dado el nombre de *divina*, fue en su primera aparición creída hereje, por la Iglesia; anárquica e infame, por el Gobierno, y unánimemente fue quemada en la plaza de la *Signoria*, conjuntamente con la efigie de su autor, que, por estar desterrado, con todos sus amigos, no corrió la misma suerte que su obra. (...) Por otra parte, los naturales de ciudades como Siena, Pistoia, Pisa, Arezzo, Luca, Boloña y Venecia, que odiaban a Florencia, empezaron a copiarlo. Con este propósito alteraron tantas expresiones como podían, con el fin de probar que sus lenguas eran más bellas y de más valor que el florentino. (...) Hasta el nombre del poeta se cambió de Allighieri — de Aldighieri — en Alighieri, porque en Boloña como en Venecia en vez de decir «bello» y «stella», dicen sólo «*belo*» y «*stela*».

«*Comedia*» fue alterado en «*Commedia*». La palabra «*Comedia*» era solamente conocida entre los eruditos en el tiempo de Dante y la usaban para distinguirla de la tragedia, en honor a Virgilio, porque la *Comedia* fue escrita en lengua vulgar; mas da el nombre de tragedia a la *Eneida*, de Virgilio. (SENES, 1917, p. 310).

Senes considera então que a causa dessas interferências todas encontra-se no fato da maioria dos editores italianos serem estrangeiros, Paravia e Barbera, em Turim; Bemporad, judeu; Lemonnier, francês. Algo não muito diferente da Babel portenha de 1917, porque, na sequência, o próprio texto de Senes interrompe-se, mais ou menos abruptamente, com um parágrafo redigido em italiano e cuja autoria ele não revela, embora possamos aventar a hipótese de ser dele mesmo:

La Comedia fu scritta da Dante in Volgare schietto fiorentino non esistendo ancora la lingua italiana. Le attuali Edizioni del divino poema sono semplici Traduzioni e Versioni effettuate nello spazio di trecento anni da copisti non toscani che ignorarono questo fatto, o da copisti toscani che aveano interesse di alterare il testo genuino in odio a Firenze, loro nemica e rivale aborrita. Ogni codice manoscritto dantesco perciò risente dell'idioma, cultura e stato d'animo di chi lo trascrisse.

Senza animo di offendere alcuno mi obbligo di dare *cinquanta mila* lire in oro a chiunque riesce a ricostruire il testo genuino delle prime sei terzine del primo canto della *Commedia* e prova il suo asserto con ragioni esaurienti e Documenti autentici. (SENES, 1917, p. 312).

Senes estava, a rigor, escrevendo sua autobiografia porque, assim como desestabilizara-se o nome de Dante (Aldighieri, Allighieri, Alighieri), podemos afirmar que não existe José Senes. Existe o filólogo sardo Giuseppe Senes (1851–1917), autor de *La lingua ed i dialetti della Sardegna neo-latini nelle parole ed agglutinanti nel construtto come la lingua ebraica*. Memoria. All'esimio professore Lovisato (Firenze, 1899) e *Importanza scientifica della lingua e dei dialetti della Sardegna. Una lezione di filologia al senatore Ascoli* (Firenze, Francesco Lumachi, succ. dei fratelli Bocca, 1902). Senes era membro do Circolo filológico di Firenze¹⁰ onde, em maio de 1874,

10 “La *sociabilità* fiorentina non è stata fin qui coinvolta in quel tipo di interesse storiografico che di recente è stato rivolto ad analizzare il fenomeno associativo in se stesso, le sue forme organizzative, la sua intensità, il profilo sociale degli aderenti, e così via, allo scopo di leggere attraverso questi elementi la densità della struttura sociale urbana, il suo dinamismo, la natura del mutamento sociale che la percorre specie in quella fase storica mediotocentesca nella quale si è creduto di vedere per l'appunto nell'espansione delle associazioni i segni inequivocabili dello sviluppo di una civiltà borghese”. (ROMANELLI, 1994, p. 810). Fulvio Conti (2014, p. 71–84), por sua vez, destaca que “se l'associazionismo democratico e popolare rappresentò nei suoi sviluppi un evidente segno di frattura e di innovazione rispetto alla stagione granducale, quello d'élite, sul quale disponiamo del già citato saggio di Raffaele Romanelli, ebbe caratteristiche esattamente opposte. Tutti i principali luoghi di aggregazione e di loisir del ceto aristocratico e alto-borghese

Alessandro D’Ancona discursara sobre “I precursori di Dante”, mas o antecedente localmente prestigioso não lhe abriu as portas dos clubes de *gentlemen* de Buenos Aires, canonicamente descritos por David Viñas (1964)¹¹. Transformado em José Senes foi finalmente incorporado pelos jovens estudantes filhos de imigrantes e, a partir de *Nosotros*, a revista que consagra o modernismo de Rubén Darío, contribuiu à disseminação de uma linguagem popular de vanguarda, programa de outras publicações posteriores, como *Martín Fierro* ou *Proa*, contrárias ao sotaque italianado de *Nosotros*. Em suma, Camilo Morel e José Senes são *Oudeis*. Ninguém. Não chegaram a decantar um Odysseus, fundador de genealogia.

In sua favella

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave sanza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!¹²

Purgatório, VI, 76-8.

Prefaciando a tradução do Barão da Vila da Barra¹³, em

che troviamo nella Firenze dei primi anni dopo l’Unità risalivano a qualche decennio addietro”. Ver também Vannucci (1902, p. 289–297).

11 “El gentleman escritor habla para los de su clase, escribe para ellos, convive con ellos en recintos con determinadas características: desdénoso de la plaza y la tribuna (o temeroso e inseguro, pero haciendo de la necesidad una virtud) el gentleman del 80 opta de manera creciente por el parlamento o el club; lógicamente, el primero entendido como otro club; ésa es su zona de dominio indiscutida, homogénea y de repliegue y allí se reencuentra con sus iguales y sus garantías”. (VIÑAS, 1975, p. 35).

12 Ah! serva Itália, habitação de dor, / nau sem piloto em procela brava / não dona de províncias, mas bordel!

13 Alighieri, 1888. No quinto número da revista *Kosmos* (1904), José Pedro Xavier Pinheiro antecipa sua “tradução brasileira” do VI Canto do *Purgatório* (cf. *Divina Comédia*. Rio de Janeiro, Instituto Profissional Masculino, 1907).

1888, Araripe Jr., o grande crítico da obnubilação tropical, argumentava que o “poema sacro” de Dante nada mais era do que “irradiação do sentimento de unidade da Itália”, unidade essa obtida a partir de uma poderosa disseminação multicultural.

O que foi, com efeito, tôda essa época senão a passagem do sôpro caliginoso do Oriente através da alma daqueles povos, definindo-se, aqui, no verbo israelita; ali, na tenebrosa teoria da graça; acolá, na abominação das coisas humanas, na nostalgia das divinas; e resumindo-se, por fim, no empolamento dos bárbaros, pela ingenuidade dos costumes, e, nos romanos, pelo cansaço de uma vida gasta pela incandescência? (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 8).

Estão aí colocadas parcialmente duas teses até certo ponto antagônicas, a) a necessidade de uma convergência estatal unitária e b) a de Itália=*bordello*, um princípio *Mahagomny* de representação do social que, pelo contrário, nos mostra qualquer instância comunitária dividida por uma fronteira infranqueável. Gostaria, portanto, de me deter em *De vulgari eloquentia* (c. 1305), tratado particularmente negligenciado na tradição brasileira, muito embora não haja como separá-lo das opções modernizantes de autores como Bandeira ou Drummond. É preciso confessar que a primeira aproximação a esse texto devo-a às aulas da profa. Martha Douzon. Em 1965, um ano antes da interrupção do governo democrático, a autora de *Documentos de história medieval*, solicitou-nos que lêssemos alguns fragmentos do tratado dantesco. O relevante não era tanto o impacto que essa discussão poderia causar em adolescentes de quinze anos, de algum modo conscientes da crise já instalada, mas em medir a distância dessa leitura com relação à corrente então dominante de pensamento. Estudava eu, à época, no Colégio Nacional de Buenos Aires, onde Camilo Morel dera aulas de literatura francesa, instituição fundada pelo general

Mitre, em 1863, após a guerra do Paraguai, a partir da matriz do Real Convictório inicialmente encomendado pelo rei Carlos III aos jesuítas, mas finalmente inaugurado em 1783, após a expulsão da Ordem, e orientado desde então a criar uma elite dirigente. Ou seja, o tradutor de Dante (porque corre a versão que nos intervalos da guerra, no Paraguai, Mitre, tal como aqui dom Pedro, como atesta a edição de Medeiros e Albuquerque¹⁴, encarara a tradução da *Divina Comédia*), Mitre, digo, busca encontrar um zero da história, um texto fundador de um humanismo enciclopédico e transnacional. Ora, em suas aulas, Douzon enfatizava, justamente, o ultrapassamento do territorial em detrimento da fruição estética autônoma, visando uma perspectiva utópica que estudos mais recentes confirmariam¹⁵.

Mas para resgatar tudo isso é bom lembrar o *incipit* da reflexão sobre a eloquência vulgar. Dante encara a redação do seu manual porque “não sabemos de ninguém que já tenha tratado da eloquência em vernáculo, apesar desta ser de grande necessidade a todos (pois dela valem-se não apenas homens, mas também, no limite de quanto lhes é permitido por suas naturezas, mulheres e crianças)” [*cum neminem ante nos de vulgaris eloquentie doctrina quicquam inveniamus tractasse, atque talem scilicet eloquentiam penitus omnibus necessariam videamus — cum ad eam non tantum viri sed etiam mulieres et parvuli nitantur, in quantum natura permittit, I, I, 1*], de sorte que Dante define sua intenção como a de “jogar alguma luz sobre o discernimento de todos os que perambulam pelas ruas feito cegos, muitas vezes acreditando terem à sua frente o que, em verdade, está às suas costas”, numa clara alusão à alegoria platônica da caverna. Para entender tal cálice, acrescenta, não pretendia o autor “limitar-se à água do intelecto apenas,

14 PEDRO II, 1932.

15 HUSS; TAVONI, 2019.

mas sim a combinar esses materiais aos melhores ingredientes retirados ou colhidos de outros autores, para assim obter o mais doce hidromel” [*volentes discretionem aliquo qualiter lucidare illorum qui tanquam ceci ambulant per plateas, plerunque anteriora posteriora putantes, Verbo aspirante de celis locutioni vulgarium gentium prodesse temptabimus, non solum aquam nostri ingenii ad tantum poculum aurientes, sed, accipiendo vel compilando ab aliis, potiora miscentes, ut exinde potionare possimus dulcissimum ydromellum, I, I, 1*].

Entende Dante por *vernáculo* aquela língua à qual as crianças são acostumadas pelos que as rodeiam tão logo começam a articular distintamente as palavras. Ou, mais brevemente, define *vernáculo* como “aquela língua que, sem o estudo de regras, aprendemos ao imitarmos nossas amas” [*vulgarem locutionem asserimos quam sine omni regola nutricem imitantes accipimus, I, I, 2*]. Fundem-se assim vernáculo e oralidade. Mas além desta, nos diz, dispomos também de uma segunda língua, à qual os romanos deram o nome de *gramática*. Desta segunda língua são dotados também os gregos e alguns outros povos, mas nem todos. Porém, o mais relevante, a meu ver, é que, para Dante, a mais nobre dentre estas duas línguas é o vernáculo, “seja por ter sido a primeira a ser empregada pelo gênero humano, seja por dela valer-se o mundo inteiro (mesmo na diversidade de pronúncias e de vocabulários que a dividem), seja porque nos é natural (enquanto a outra é muito artificial)” [*tum quia prima fuit humano generi usitata; tum quia totus orbis ipsa perfruitur, licet in diversas prolationes et vocabula sit divisa; tum quia naturalis est nobis, cum illa potius artificialis existat, I, I, 4*]. É a tese de José Senes.

Interessa-me particularmente o que Dante diz no capítulo VI, isto é, que a atividade humana se desenvolve por meio de muitíssimas e diversas línguas, e conseqüentemente muitas pessoas al-

cançam a mesma compreensão recíproca quer usando palavras, quer não se valendo delas. É oportuno, portanto, buscar “a costela de Adão”, isto é, a língua que se crê tenha sido usada pelo homem que não teve mãe, que não se nutriu de um seio, que não conheceu infância ou adolescência. Neste, como em muitos outros aspectos, uma qualquer Pietramala, nos diz Dante, torna-se uma cidade grandíssima e pátria da maior parte dos filhos de Adão. De fato, todos aqueles que têm o raciocínio desprezível de acreditar ser aquela do próprio nascimento a mais agradável terra sob o sol, julgam que o próprio vernáculo (ou seja, sua língua materna) também se coloca acima dos demais. Por consequência, acreditam ser a mesma língua que pertencera a Adão. Ao contrário, nós que temos por pátria o mundo, assim como os peixes têm o mar [*Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor*, I, vi, 3], nós, que antes mesmo de nascerem-nos os dentes bebíamos das águas do Sarno e que amamos Florença a ponto de injustamente sofrer o exílio por tê-la amado, não assentamos a balança de nosso juízo sobre o sentimento, mas sobre a razão. Visto o prazer testado (que é o apaziguamento do apetite sensitivo), é evidente que para nós não existe lugar sobre a terra que seja mais amável do que Florença. Todavia, Dante traça a seguir um atlas linguístico universal, uma história bíblica da linguagem, e assim sendo, admite que, ao consultar os volumes dos poetas e de outros escritores, onde o mundo é descrito, em seu conjunto e em suas partes, e após refletir sobre as várias posições dos lugares do mundo e sobre as relações que estes apresentam com ambos os polos e com o círculo equatorial, compreendeu que há regiões e cidades mais nobres e agradáveis do que a Toscana e Florença e que muitas nações e povos servem-se de línguas mais agradáveis e úteis que aquela dos italianos. Voltando portanto ao argumento principal [*Redeuntes igitur ad propositum*], Dante afirma que, junto à primeira

alma, Deus criou uma forma bem determinada de linguagem; e pelo termo *forma* refere-se aos vocábulos que indicam as coisas, mas também às construções formadas com estes vocábulos, ou mesmo ao agrupamento destas construções [*dicimus certam formam locutionis a Deo cum anima prima concreatam fuisse. Dico autem 'formam' et quantum ad rerum vocabula et quantum ad vocabulorum constructionem et quantum ad constructionis prolationem: qua quidem forma omnis lingua loquentium uteretur, nisi culpa presumptionis humane dissipata fuisset, ut inferius ostendetur*, I, vi, 4]. E é, precisamente, desta forma que ainda se serviriam todos os falantes, se por culpa da presunção humana ela não tivesse sido dispersada, como afirmará adiante. Nesta forma de linguagem falou Adão, nos diz Dante, e nesta forma falaram todos os seus descendentes, até a construção da torre de Babel ou “torre da confusão” [*turris Babel, que 'turris confusionis' interpretatur*, I, vi, 5]. Esta foi a forma de linguagem herdada pelos filhos de Éber, que a partir de seu nome foram chamados de hebreus. Após a confusão, esta forma permaneceu apenas entre eles, para que nosso Redentor, que segundo o lado humano de sua natureza deveria nascer neste povo, não se valesse de uma língua originada da confusão, mas sim daquela recebida como graça. A língua que os lábios do primeiro falante plasmaram foi, portanto, o hebraico [*Fuit ergo hebraicum ydiuma illud quod primi loquentis labia fabricarunt*, I, vi, 7]. O poeta celebra assim a enorme fecundidade dos intercâmbios, que ignora toda contradição e qualquer exclusão, uma vez que toda cultura desenha, no pleno de um espaço completamente osmótico, verdadeiras constelações imaginárias. Abrem-se, a partir daí, duas linhas interpretativas: de um lado, aquela que vê na língua materna a divisão político-ontológica do ser falante ocidental e, de outro, aquela que busca uma unificação por via estatal da empobrecedora fragmentação linguística.

Única e primeira

Giorgio Agamben ilustra a primeira dessas teses. Com efeito, em uma passagem de *Ideia da prosa*, ele nos diz:

A língua para a qual não temos palavras, que não finge, como a língua gramatical, ser mesmo antes de ser, mas que “é única e primeira em toda a mente”, é a nossa língua, ou seja a língua da poesia.

Por isso Dante não buscava, no *De Vulgari eloquentia*, esta ou aquela língua materna escolhida na floresta de línguas vernáculas da península, mas tão somente aquele vulgar ilustre que, deixando em todas o seu perfume, não se confundia com nenhuma; por isso os provençais conheciam um gênero poético — o *descort* — que atestava a realidade da única língua ausente apenas através da babélica vozeria dos múltiplos idiomas. A língua *única* não é *uma* língua. O Único, de que os homens participam como da única possível verdade materna, isto é, comum, é sempre qualquer coisa dividida: no preciso instante em que alcançam a palavra única, eles têm de tomar partido, escolher uma língua. Do mesmo modo, nós, ao falarmos, podemos apenas dizer *alguma coisa* — não podemos dizer unicamente a verdade, nem podemos dizer apenas que dizemos. (AGAMBEN, 1999, p. 40).

É por isso que, para além da fábula linguística unificada, o próprio texto de Dante, um autêntico “tratado linguístico universal”, segundo Mirko Tavoni, não escapa dessa mesma confusão babélica de alta potência ficcional. Vejamos as múltiplas denominações que nele recebe o conceito de linguagem. O termo *locutio* domina os cinco primeiros capítulos; *idioma*, que é também a definição limítrofe de Goya (*Ydioma universal*, como área de contato ou *dialética do esclarecimento* entre luzes e sombras, razão e fantasia), é comum entre os capítulos sexto a nono, ao passo que *vulgare* surge só nos finais, do capítulo 10 ao 19. O significante *lingua* só aparece mencionado no episódio de Babel (como *confusio linguarum* e como *lingua confusionis*), ao passo que *loquela* designa, no mesmo episódio, uma facul-

dade humana unificada que, aos poucos, vai se diferenciando e dividindo. Em poucas palavras, portanto, é da Europa, de sua constituição e possível unidade, que se começa a pensar nesse texto, carregado, sem dúvidas de paradoxos, os mesmos que detectaria Carpeaux em seus escritos de 1947. Postula-se paradoxalmente a eloquência da língua vulgar, quando o texto, na verdade, é redigido em latim, assim como Leonardo, pelo contrário, usou exclusivamente o italiano, em seus cadernos, por simples desconhecimento do latim. Maquiavel também escreveu em italiano, mas deu títulos latinos a cada capítulo de *O Príncipe*, assim como Vico e Petrarca escreveram indiferentemente em ambas as línguas. Mesmo assim, como vemos, o grande mérito de *De vulgari eloquentia* é ter transformado um fato em teoria porque há para Dante, concretamente, equivalência entre a *nova* língua (o futuro italiano) e a técnica; uma vez que, sendo a linguagem uma técnica, ela é também efeito de um trabalho social e só poderá ser chamada de natural na medida em que se institua ao ponto de seu uso se tornar inconsciente. Cabe associar nessa linha de raciocínio empreendimentos paralelos ao de Dante na rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928) ou em *Moronguetá: um Decameron indígena* (1980) de Nunes Pereira, livro prefaciado por um grande intérprete não só de *Macunaíma* como de *Grande sertão*, Cavalcanti Proença. Mas caberia ainda pensar, conforme o que nos informa o professor Byron Vélez, que já em 1938 Guimarães Rosa está lendo uma variante de *Tutameia*, o *Martín Fierro* de José Hernández, definido pelo donatário como “uma caudal de poesia natural, espontânea”¹⁶. Não é nada ingênua a definição. O livro é uma torrente, uma avalanche de cultura popular, algo substantivo para definir a nação. Mas a palavra *caudal* funciona em portu-

16 Anotação manuscrita, assinada B., constante de Hernández, 1938. Exemplar conservado no IEB/USP.

guês também como adjetivo e aí se refere ao mais baixo e menos nobre, a cauda. Mas a ambiguidade não para por aí, *caudal* é uma palavra-Diadorim: funciona alternativamente como masculino ou como feminino. A linguagem, como a cultura de massas, é uma Eva futura.

Gramsci e a América Latina

A segunda linha interpretativa poderia ser ilustrada pelo pensamento de Antonio Gramsci, uma vez que, a seu ver, é no *De vulgari eloquentia*, aliás, que Dante luta contra a fragmentação linguística peninsular, daí considerar-se seu tratado como “un atto di politica culturale-nazionale (nazionale nel senso che la parola poteva avere al tempo di Dante)”¹⁷. Como assinalam Ruedi Imbach e Irène Rosier-Catach, Dante produziu, ao mesmo tempo, um modelo e um *exemplum*, um texto que funcionasse simultaneamente como fundador de uma nova filosofia e criador de um novo público¹⁸. Há por sinal um fragmento do *Maquiavel*, em que Gramsci projeta essa mesma reflexão utópica sobre a fragmentação linguística italiana à América latina e que, para além de erros ou deformações secundárias, descreve um cenário ainda atualíssimo, construído a partir de leituras que também serviram a Andrade, tais como os livros de André Sigfried ou Luc Durtain.

América Latina. É latina a América central e meridional? Em que consiste esta latinidade? Grande fracionamento que não é casual. Os Estados Unidos concentrados, e que através da política de emigração procuram não só manter, mas ampliar esta concentração (que é uma necessidade econômica e política, como o demonstrou a luta interna entre as várias nacionalidades para influir na orientação do governo na política

17 Gramsci, 1975, p. 226.

18 Cassin, 2004, p. 519.

da guerra e como o demonstra a influência do elemento nacional na organização sindical e política dos operários, etc.), exercem uma grande pressão para manter esta desagregação, à qual procuram sobrepor uma rede de organizações e movimentos guiados por eles: 1) União pan-americana (política estatal); 2) movimento missionário para substituir o catolicismo pelo protestantismo; 3) oposição à Federação do Trabalho em Amsterdão e tentativa de criar uma União pan-americana do trabalho. (Ver se existem outros movimentos e iniciativas dessa natureza); 4) organização bancária, industrial e creditícia a estender-se por toda a América. (Este é o primeiro elemento.)

A América central e meridional caracteriza-se: 1) por um número apreciável de índios que, embora passivamente, exercem uma influência sobre o Estado: seria útil obter informações sobre a posição social destes índios, sobre a sua importância econômica, sobre a sua participação na propriedade da terra e na produção industrial; 2) as raças brancas que dominam a América central e meridional não podem recorrer a pátrias européias que desempenham uma grande função econômica e histórica (Portugal, Espanha e Itália) comparada à dos Estados Unidos; em muitos Estados elas representam uma fase semifeudal e jesuítica, pelo que pode-se dizer que todos os Estados da América central e meridional (talvez excetuando a Argentina) devem atravessar a fase da *Kulturkampf* e do surgimento do Estado moderno laico (a luta do México contra o clericalismo é um exemplo desta fase). A difusão da cultura francesa vincula-se a esta fase: trata-se da cultura maçom-iluminista, que produziu as chamadas “igrejas positivistas” das quais participam, inclusive, muitos operários que se intitulam anarco-sindicalistas. Contribuição das várias culturas: Portugal, Espanha, França e Itália.

Questão do nome: América Latina, ou ibérica ou hispânica? Franceses e italianos usam “latina”, portugueses “ibérica”, espanhóis “hispânica”. Efetivamente, a maior influência é exercida pela França; as outras três nações latinas exercem uma escassa influência, apesar da língua, porque as nações americanas surgiram em oposição à Espanha e a Portugal e tendem a criar um nacionalismo e uma cultura próprios. Influência italiana determinada pelo caráter social da emigração italiana: por outro lado, em nenhum país da América os italianos constituem a raça hegemônica. (GRAMSCI, 1976, p. 427–428).

Gramsci compreendeu, portanto, que a proposta dantesca desenha uma constelação tripartite em que a ideia de *langage* pauta-se pela negatividade de uma abstração absoluta que se materializa, concretamente, em diversos jogos de *langue / parole*, sempre tensos, plurais e equívocos, porém, sem exclusão nem redução entre as partes constitutivas envolvidas. Essas observações de Gramsci terão uma influência direta, muitos anos depois, em Pier Paolo Pasolini. Com efeito, em 1975, Pasolini filma *Salò*, sorte de cinema-ensaio de fortíssimas influências francesas (Bataille, Blanchot, Barthes, Klossowski, Sollers), mas não menos ilustração anacrônica do inferno dantesco, ao passo que deixa pronto para a edição seu testamento literário, *La divina mimesis*. Não é possível ler o livro sem retomar o filme. No segundo canto do texto, lemos, com efeito:

Tu sai cos'è la lingua colta; e sai cos'è quella volgare. Come potrei farne uso? Sono entrambe ormai un unica lingua: la lingua dell'odio. (PASOLINI, 1973, p. 25).

A frase dessa ficção filológica de Pasolini ganha sentido inequívoco, para nós, após a exibição de filmes como *La haine* (1995) de Mathieu Kassovitz ou *O ódio* (2019) de Andrés Salari. Mas já nas notas abandonadas por Pasolini vemos que essa língua falada na cidade-inferno abrange “dialetti o gerghi, parlate di poveri e di ricchi: erano le prime parole, come sempre a rivelare subito socialmente i parlanti. Ma qui li rivelano, invece, per cosí dire, sotto un aspetto asociale, spaventoso” (PASOLINI, 1973, p. 31), isto é, como fala de três estratos: *popolo, gioventù, classe operaia* (PASOLINI, 1973, p. 32). O sentido dessa língua totalmente dominada pelo neofascismo, cujas ações se analisam em *Salò*, é uma sorte de recuo à eloquência vulgar dantesca do *nobilis est vulgaris*, consciente, como dirá Deleuze, de que “tout un néo-fascisme s’installe par rapport auquel

l'ancien fascisme fait figure de folklore” (DELEUZE, 2003, p. 125). A nota redigida por Pasolini dez anos antes, a 17 de novembro de 1964, deixa isso tudo bem claro:

Nascita dell'italiano come lingua nazionale parlata, fondata non più sull'italiano letterario né sull'italiano strumentale dialettizzato, come lingua franca degli scambi commerciali e della prima industrializzazione — ma sull'italiano, parlato nel Nord, come lingua franca della seconda industrializzazione (cfr. “Nuove questioni linguistiche”).

“La Divina Mimesis” o “Mammona” (o “Paradiso”) si presenta miticamente come l'ultima opera scritta nell'italiano non-nazionale, l'italiano che serba viventi e allineate in una reale contemporaneità tutte le stratificazioni diacroniche della sua storia. Nell'Inferno si parla dunque questo italiano, in tutte le sue combinazioni storiche: osmosi col latino (quello classico e quello medioevale), incroci dialetto-latino, koiné-latino, lingua letteraria-latino, tecnolingua-latino: poi, dialetto-koiné, lingua letteraria — koiné, tecnolingua-koiné; poi ecc. ecc. — tutti gli incroci possibili, secondo le esigenze dei discorsi liberi indiretti dei vari personaggi, socialmente diversi.

Invece, tutte le prospettive nel futuro — ossia il progetto e la costruzione (in corso) dei Due Paradisi — quello neo-capitalistico e quello comunista — saranno redatte nella “supposta” lingua nuova: con le sue sequenze progressive, le sue forme concorrenti eliminate, la sua assoluta prevalenza della comunicatività sull'espressività, ecc. (PASOLINI, 1973, p. 59).

Ora, uma das formas mais insidiosas em que se processa a atual luta simbólica dá-se em termos de apropriação da linguagem. Significantes tais como *populista* ou *comunista*, descontextualizados e forçados a significarem coisas muito diversas, são as novas bandeiras desfraldadas em nome de um retorno à Ordem, tão repressivo quanto falaz. Tomemos este último conceito. *Comunista* aponta, principalmente, à lógica de classe, como subordinação do trabalho à esfera do poder, ordem essa que, nada tendo de natural, pode ser transformada em termos de uma organização coletiva diferente que elimine a desigualdade

na distribuição da riqueza e até mesmo na divisão do trabalho. Muito embora essa hipótese exista desde a Antiguidade, isto é, desde a emergência da noção de Estado, a hipótese comunista inaugura, segundo Alain Badiou, a partir justamente da Revolução francesa, a própria modernidade política, em duas grandes sequências. A primeira, entre 1792 e 1871, indo da Revolução à Comuna, ou seja, de uma vitória a uma derrota, mostrou a associação vigorosa de um movimento popular, uma organização dos operários e uma insurreição armada, aquilo que Didi-Huberman estuda hoje como fenômenos de *levantes*, mas mostrou também seus limites incontornáveis: a impossibilidade de um estrato nacional uniforme ou a emergência de atores contra-revolucionários apoiados pelo capital estrangeiro. A segunda sequência comunista estaria restrita ao período 1917–1976, ou seja, que iria da Revolução bolchevique até o esgotamento da Revolução cultural e, como decorrência da Guerra Fria, incluiria os levantes estudantis do período 1966–1975, dentre eles, o capítulo fundamental do golpe local de 1964. A partir de então (1973: derrubada democrática no Chile; 1976, ditadura argentina) abandona-se o caráter de massas de uma hipótese comunista. Este segundo momento da hipótese comunista poderia ser caracterizado por uma pergunta que atravessa o trabalho teórico de Foucault: como não ser governado?

Com pertinaz miopia teórica, entretanto, as correntes conservadoras vêm, em 1989 e na queda do muro, o atestado de óbito da hipótese comunista, sem perceberem que a eliminação da fronteira que separava Oriente de Ocidente, longe de desaparecer, disseminou-se, dividindo agora o Norte capitalista do Sul depauperado, tanto no México quanto no Mediterrâneo e, não raro, repetindo, no interior de cada sociedade nacional, esses mesmos mecanismos de segregação. Portanto, se toda a biopolítica pós-foucaultiana tem se construído a partir do oxí-

moron da inclusão excludente, qual o sentido de retroagirmos nossas coordenadas conceituais aos tempos da Guerra Fria, como se tudo que decorreu de 1968 não tivesse existido? Outro tanto poderia ser apontado para o conceito de *populismo* que, a partir da conceituação de Laclau, não pode ser reconhecido como uma identidade mas, ao contrário, heideggerianamente, como uma diferença, e além do mais, longe está de nos fornecer a estabilidade de um marco simbólico coercitivo, uma vez que descansa em significantes vazios pautados pela sua sintaxe e combinação, significantes que não trabalham dialeticamente sobre a tensão particular-universal, mas propõem a irredutibilidade do singular.

Vemos portanto que um dos problemas mais sérios com que devemos nos enfrentar no presente é com o rigor dos conceitos. O neofascismo a la Salò com que convivemos quer justamente isso: chamar de iguaria a coprologia simbólica com que se arrasa as instituições. Vejam, em suma, se a pergunta pela cultura do presente não coincide *ipsis litteris* com uma eloquência vulgar tal como Dante a concebera em 1305. Diríamos, para concluir, que a eloquência vulgar é um dos *fenômenos originários*, previstos por Benjamin de modo anacrônico ou heterocrônico, situada, em todo caso, entre a temporalidade de uma “pré-história” e a de uma “pós-história”. Não em vão, uma das suas mais insignes comentadoras, Susan Buck-Morss, argumenta que a história, sendo feita de camadas, nunca está empilhada em ordem. A força disruptiva do presente pressiona sempre o passado e dissemina seus fragmentos aleatoriamente, não sendo possível pensar em um indivíduo que retivesse por si e para si exclusivamente todas essas peças, daí que a autora nos diga que a história da comunidade exige sempre um modo

de recepção *comunista*¹⁹. Esta sorte de neologismo nos persuade enfim que o passado não cessa nunca de chegar.

Em *Meios sem fim*, Giorgio Agamben extraiu uma conclusão programática da proposta de Dante:

La tesi secondo cui tutti i popoli sono zingari e tutte le lingue gerghi spezza quest' intreccio e ci permette di guardare in modo nuovo a quelle diverse esperienze del linguaggio che sono periodicamente affiorate nella nostra cultura, solo per essere frantiate e ricondotte alla concezione dominante. Perché che cos' altro fa Dante, quando, raccontando nel *De vulgari eloquentia* il mito di Babele, dice che ogni specie di costruttori della torre ricevette una propria lingua incomprensibile per le altre, e che da queste lingue babeliche derivano le lingue parlate nel suo tempo, se non presentare tutte le lingue della terra come gerghi (la lingua di mestiere è la figura per eccellenza del gergo)? E contro questa intima gergalità di ogni lingua, egli non suggerisce (secondo una secolare falsificazione del suo pensiero) il rimedio di una grammatica e di una lingua nazionale, ma una trasformazione dell'esperienza stessa della parola che chiama "volgare illustre", una sorta di affrancamento — non grammaticale, ma poetico e politico — dei gerghi stessi in direzione del *factum loquendi*. (AGAMBEN, 1996, p. 58).

Marie-José Mondzain, em outros aspectos crítica muito severa de Agamben, parece acompanhá-lo neste passo quando, em livro recente, argumenta que a violência neoliberal criou sua própria partilha do visível e do sensível, fazendo com que as neoligarquias reivindicuem o direito ao segredo e à inviolabilidade de seus intercâmbios, como complemento ao despojo sem resto de intimidade que impõem ao conjunto da sociedade, daí que, para a autora, duas estratégias apareçam perfeitamente capacitadas na atualidade para expulsarem turbulências do poder: a manipulação das imagens e o confisco da linguagem. Resgatando noções de Jacques Derrida ou Cor-

19 Buck-Morss, 2018, p. 5.

nelius Castoriadis, de Jacques Rancière ou Chantal Mouffe, mas também as práticas artísticas de Pier Paolo Pasolini, Henri Michaux ou Fernand Deligny, Mondzain (2019, p. 47–59) sustenta que os discursos dominantes confiscam atualmente o poder comunitário para instituírem paradigmas de controle e, ao enfraquecerem a força associativa das palavras e das imagens, naturalizam o abandono de um horizonte universal para a cultura, o que se aproxima da censura, nem tanto como proibição de dizer, mas como impossibilidade de reagir. A radicalização de Mondzain é uma forma de pensarmos, *da capo*, *de vulgari eloquentia*.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido A. de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

ALIGHIERI, D. *A divina comédia fielmente vertida pelo Barão da Vila da Barra* [Francisco Bonifácio de Abreu (1819–1887)]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.

ANDRADE, M. “Brazil Builds”, in *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 mar. 1944.

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*, Vol. II, 1888–1894. Edição: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.

AUERBACH, E. “Sobre el aniversario de Dante (1921)”, in *Cuadernos de Teoría y Crítica. Mimesis y realismo: Erich Auerbach*, Viña del Mar, n. 3, p. 39, set. 2017.

BATALHA, C. H. M. “José Ingenieros e os socialistas brasileiros na virada do século XIX”, in *Perseu: história, memória e política*, São Paulo, ano 7, n° 9, p. 275–288, 2013.

BUCK-MORSS, S. *Presente do passado*. Tradução: Ana Luíza Andrade; Adriana Varandas. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

CARPEAUX, O. M. “Ulisses”, in *Literatura*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 5, p. 2, jul./set. 1947a.

_____. “A poesia política de Dante”, in *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 66, p. 1–4, 9 nov. 1947b.

_____. “Três vezes Ulisses”, in *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, a. 5, n. 156, p. 1, 5 mar. 1950.

_____. *História da Literatura Ocidental I*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

CASSIN, B. (ed.). *Dictionary of Untranslatables, A Philosophical Lexicon*. Tradução: Emily Apter; Jacques Lezra; Michael Wood. Princeton: Princeton University Press, 2004.

CONTI, F. “Associazionismo e sociabilità a Firenze dopo l’Unità”, in MANICA, Giustina (ed.). *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica. La vigilia del 1865*. Firenze: Polistampa, 2014, p. 71–84.

DEGIOVANNI, F. “The invention of the classics: Nationalism, philology and cultural politics in Argentina”, in *Journal of Latin American Cultural Studies*, n° 13, p. 243-260, 2004.

DELEUZE, G. *Des regimes des fous. Textes et entretiens 1975–1995*. Paris: Minuit, 2003.

GRAMSCI, A. *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Editori Riuniti, 1975.

_____. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. 2 ed. Tradução: Luiz Mário Gazzaneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HERNÁNDEZ, J. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1938.

HUSS, B.; TAVONI, M. *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*. Ravenna: Longo Editore, 2019.

INGENIEROS, J. “Dante entre bastidores”, in *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Buenos Aires, t. XV, p. 511–518, 1903.

_____. *Crónicas de viaje (1905–6)*. 6. ed. Buenos Aires: Rosso, 1919.

LAFLEUR, H.; PROVENZANO, S. D.; ALONZO, F. P. *Las*

revistas literarias argentinas (1893–1960). Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas-Ministerio de Educación y Justicia República Argentina, 1962. [Colección Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas]

LOTTERMOSER, J. *El sonido y el color. Otros ensayos musicales. Recopilación de artículos publicados en America Musical*, La Nación, Vogue y Fray Mocho. Ilustrações: Carlos Viale. Buenos Aires: Lottermoser, [s.d.].

LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a Nação*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

MONDZAIN, M.-J. *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*. Paris: Les liens qui libèrent, 2019.

MOREL, C. “Curso libre de filología. Conferencia inaugural”, in *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Buenos Aires, t. XVI, p. 358-379, 1903a.

_____. “Curso libre de filología. Objeto, método y desarrollo de la filología romance”, in *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Buenos Aires, t. XVI, p. 505-530, 1903b.

_____. “Curso libre de filología”. *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Buenos Aires, t. XVII, p. 579-596, 1904a e t. XVIII, p. 166-185, 1904b.

MORENO, N. B. “La Divina Comedia, según la revisión del texto de G. A. Scartazzini”, in *Atlántida*, Buenos Aires, tomo II, 1911, p. 400-405.

PASOLINI, P. P. *La divina mimesis*. Torino: Einaudi, 1973.

PEDRO II. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Guanabara Wasmann Reis & Cia, 1932.

PERSITZ, A. “L’architecture au Brésil”, in *L’Architecture d’aujourd’hui*, Paris, n. 13-14, set. 1947.

ROMANELLI, R. “Il casino, l’accademia e il circolo. Forme e tendenze dell’associazionismo d’élite nella Firenze dell’Ottocento”, in MACRY, P.; MASSAFRA, A. (eds.). *Fra storia e storiografia: scritti in onore di Pasquale Villani*. Bologna: Il Mulino, 1994.

ROSA, N. (ed.). *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

SENES, J. “El lenguaje primitivo de la Comedia de Dante”, in *Nosotros*, a. 11, t. 26, p. 306–312, 1917.

SHUMWAY, N. “Nosotros y el ‘nosotros’ de Nosotros”, in SOSNOWSKI, S. (ed.). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Madrid/Buenos Aires: Alianza, 1999, p. 165–180.

STENGEL, E. “Philologischer Kommentar zu der französ. Übertragung von Dantes Inferno in der Hs. L. III 17 der Turiner Universitätsbibliothek”, in *Supplément zu: Les plus anciennes traductions françaises de la Divine comédie publiées par C. Morel*. Paris: Welter, 1897.

TARCUS, H. “Modernismo y socialismo fin-de-siècle: espigando la correspondencia de José Ingenieros”, in *Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, n. 10/11/12, p. 97–122, 2011–2012.

THE STUDIO, vol. 126, n. 607, out. 1943.

THE ARCHITECTURAL REVIEW: BRAZIL, vol. XCV, n. 567, 1944.

VANNUCCI, V. *Istituzioni fiorentine. Raccolta di monografie dei principali Istituti di Beneficenza, Letterari, Scientifici, Educativi, Circoli di ricreazione, ecc.* Firenze: Lumachi, 1902, p. 289–297.

VIÑAS, D. *Literatura argentina y realidad política. Apogeo de la oligarquía*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1975.

Cômico comover | Comover cômico
Carlos Eduardo Schmidt Capela

... ciascuna cosa, da providenza di propria natura impinta è inclinabile a la sua propria perfezione (...)

Dante Alighieri, *Convivio*.

(Embora o título desse ensaio especule, sobretudo em função da barra que coloca frente a frente enunciados cuja distinção resulta do reposicionamento dos únicos dois termos ali presentes, ele entretanto não espelha. Algo ademais impossível nos domínios das palavras, exceção feita à seara dos palíndromos. Pois como elas constituem sequências de elementos precisamente arranjados, mesmo um simples reordenamento entre esses, ou uma alteração nas entoações que lhes são características, fatalmente as desvirtua. Ou seja: a partir do momento em que alguma delas solicita sua efetiva materialização a lógica combinatória inerente a qualquer língua deve ser suspensa, no mínimo por um instante. Além de jamais equivalerem, em que pese às vezes coincidirem, os vocábulos tendem por natureza à assimetria.

Na comunidade universal dos idiomas remanescentes, ainda, as palavras são seres íntegros. E se é certo que atentar contra esse atributo acarreta o perigo da dissolvência, o mais gra-

ve, por conseguinte melhor, decorre daí. Nada menos que o inelutável prosseguir da arqueológica, porém proficiente, confusão babélica.

Em seus âmbitos de vigência espelhá-las, imagética ou sonoramente, implica transtorná-las. Quer sejam vistas, quer sejam ouvidas, elas são em si intervalares, entre si descontínuas, não obstante sua espantosa capacidade de articulação. De todo modo transitivas, sempre, prenes de férteis atributos poéticos. Assim como as musas, que conhecem seus segredos, caso invocadas evocam, facultando possibilidades de ir além do previamente dado. Nas infrequentes ocasiões em que as invocações se revelam dignas de acato, elas respondem com seus sábios ditados no mesmo passo com que dançam, juntas, excêntricos bailados. Os compassos que em maior medida as excitam oscilam entre as tonalidades do augúrio e do esquecimento¹).

1 Ao discutir uma importante passagem do *De vulgari eloquentia*, na qual Dante Alighieri interpreta a “*confusio* babélica” como resultante do “esquecimento da língua anterior [*prioris oblivio*]”, que “marcaria (...) o princípio mítico da diversidade das línguas”, Daniel Heller-Roazen defende a ideia de que a intuição dantesca não se aplica apenas ao contexto bíblico, já que diria ainda respeito ao processo dinâmico pelo qual as línguas prosseguem diferenciando-se de e entre si. A balbúrdia seria portanto perene: “Como o elemento a partir do qual todas as línguas se originaram, e por meio do qual foram incessantemente multiplicadas, tanto geográfica quanto temporalmente, a “confusão” permaneceria inseparável dos idiomas que fez surgir. Ela constituiria, dessa forma, o cerne invariável do variável ser que chamamos um idioma, o núcleo inalterável de toda alteração linguística. Definida como o esquecimento de sua antecessora, cada língua, assim, “consertaria” a perda daquela cujo caminho segue, e ao mesmo tempo reconhecera sua ausência irreparável; cada uma constituiria não apenas a reconstituição da anterior, mas também, paradoxalmente, sua desconstituição. Ao falar, já teríamos desde sempre começado a esquecer, mesmo — ou especialmente — quando não o soubéssemos”. Daniel Heller-Roazen, *Ecolalias* (Sobre o esquecimento das línguas), tradução de Fábio Akcelrud Durão, Campinas: ed. UNICAMP, 2010; p. 188. Um processo análogo pode ser vislumbrado na persistente reconstrução da imagem de si proposta por Dante Alighieri em seus escritos, nos quais distintas *personas* sucedem umas às outras, configurando as posteriores e remodelando as anteriores.

O reordenamento dos vocábulos no título deste ensaio explicita uma insinuante reverberação de significações. Porque a repetição, uma vez diferida na porção à direita do traço vertical, retroage sobre o enunciado à esquerda antes percorrido — isto é, *a posteriori* —, fazendo que sobre ele voltem a ser projetadas potências expressivas talvez deixadas para trás, porquanto latentes. Graças a esse mecanismo de desenganche ensejado pela iteração, a configuração ali grafada pode muito bem aludir, ao modo de uma alegoria, às intersecções oblíquas entretidas pelas duas personagens principais que, rimando, após devidamente repartidas serão adiante conjugadas: Dante Alighieri e Juó Bananére.

O primeiro criou outros de si em poesias e prosas, escritas em latim e em vernáculo, que inscreveram seu nome nos arquivos literários. A imaginação que há séculos o acompanha em boa medida resulta, ou depende, de procedimentos pelos quais um indivíduo singular, ao reescrever-se, através das palavras oferece a si mesmo em sacrifício. Permanecendo fiel a esse processo Dante Alighieri se habilitou a assumir, já em *Vida nova*, original aqui privilegiado, os papéis concomitantes de sacrificante e sacrificado, de naturalmente inocente e pessoalmente culpado. Homenageia com isso as línguas e as maneiras extraordinárias que facultaram esses excedentes de vidas, logo de sentidos — suas multiplicações².

2 Processos como tais, em que o eu procura se encontrar com um outro de si aniquilando-se, foram objetos de indagações lançadas por Georges Bataille. Conforme Jean-Luc Nancy, Bataille teria compreendido “que a verdade do sacrifício exigia ... o suicídio do sacrificador. Ao morrer, esse poderia se reunir ao ser da vítima mergulhada no segredo sangrento da vida comum. Ele compreendeu também que essa verdade propriamente divina — a verdade operatória e ressurrecional da morte — não era a verdade da comunidade dos seres

Já o segundo foi criado, a princípio com base em estereótipos relativos aos imigrantes italianos moradores da cidade de São Paulo, no início do século xx, por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que entre 1911 e 1933 emprestou-lhe a expressão que a ambos animou, em poemas, narrativas e peças teatrais sempre assinadas por Juó Bananäre. O sucesso da empreitada pode ser aferido pelo testemunho de António de Alcântara Machado:

finitos, mas que ela precipitava ao contrário para o infinito da imanência. Não é o horror, é ainda para além do horror, é a absurdez total ... da obra da morte, considerada como obra da vida comum. E essa absurdez ... é um excesso de sentido, uma concentração absoluta da vontade de sentido”. Jean-Luc Nancy, “A comunidade inoperada”, em *A comunidade inoperada*, tradução de Soraya Guimarães Hoepfner, RJ: 7 Letras, 2016; p. 46. Maurice Blanchot, por seu turno, ao aproximar a “árida solidão das forças humanas” (expressão de Régis Debray) do “mundo verdadeiro dos amantes” declinado por Bataille, avalia ter este, sensibilizado pelo “antagonismo entre a sociedade ordinária e o ‘relaxamento dissimulado do laço social’ que supõe um tal mundo”, percebido que dessa relação decorreria precisamente “o esquecimento do mundo”. Ainda em diálogo com Bataille, Blanchot acrescenta que tal olvido afirma “uma relação tão singular entre os seres que o amor mesmo não é necessário nessa relação, já que este, que de resto não é jamais seguro, pode impor sua exigência num círculo onde sua obsessão vai até tomar a forma da impossibilidade de amar: ou seja, o tormento não sentido, incerto, daqueles que, tendo perdido “a inteligência do amor” (Dante), querem, entretanto, ainda tender em direção aos únicos seres dos quais eles não saberiam se aproximar por nenhuma paixão viva”. Maurice Blanchot, *A comunidade inconfessável*, tradução de Eclair Antônio Almeida Filho, Brasília/SP: ed. UNB/Lumme, 2013; pp. 48–49 (itálicos do original). Sobre o caráter extravagante das maneiras (ou maneirismos), em suas tensas relações com o estilo dito “pessoal” (a própria medida, ou seja, a reiteração), considerado no contexto da poesia tardia de Giorgio Caproni, consultar, de Giorgio Agamben, “Desapropriada maneira”, em *Categorias italianas* (Estudos de poética e literatura), tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko, Florianópolis: ed. UFSC, 2014; pp. 115–130. Quanto à distinção fundamentalmente cristã entre inocência natural e culpa pessoal, examinada a partir de formulações de Dante Alighieri em diversos de seus escritos, ver, também de Giorgio Agamben e em *Categorias italianas*, “Comédia” (pp. 15–44), em especial as duas partes conclusivas do cuidadoso estudo, “Pessoa e natureza” e “Pessoa e comédia”.

Evidentemente a criatura foi aos poucos ultrapassando os limites que lhe traçara o criador. A princípio mera caricatura do italiano-padrão, com o tempo adquiriu vontade própria, conquistou sua independência, se libertou, firmou e desenvolveu sua personalidade, a impôs ao criador. Lançada na vida da cidade, a ela se incorporou, com ela evoluiu. Juó Bananére ficou sendo o cronista social e político de São Paulo³.

Dante Alighieri produziu a personagem semovente de Dante Alighieri, retocando-a. Alexandre Marcondes Machado encarnou o cronista e poeta Juó Bananére, insuflando-o. Intrigante é que esses quatro protagonistas, de maneira similar aos significantes distribuídos no título há pouco referido, tão logo pareados curiosamente se entreolham. Desafiando marcos espaciais e temporais, eles se mostram aptos a não só se estranharem mas também a se entranharem.

Desdobrar é urgente, portanto. Escavar para quem sabe discernir outros começos de um mundo há muito começado. Ou desde sempre em recomeços?

“*Incipit vita nova*” (“Começa a vida nova” — [1])⁴ é a fórmula apresentada como epígrafe do *libello* no qual a memória, posta

3 Antônio de Alcântara Machado, “Juó Bananére”, em *Cavaquinho e saxofone*, RJ: José Olympio, 1940; p. 255 (o artigo, de reverência póstuma, foi originalmente publicado em *O Diário de São Paulo*, SP, em 31/08/1933). Em todas as citações aqui transcritas a grafia dos originais será resguardada.

4 Todas as passagens transcritas, cujas traduções, sempre de minha responsabilidade, são não raro adaptadas aos contextos expressivos, foram retiradas da edição crítica de *Vita nuova*, de Dante Alighieri, organizada por M. Barbi, Firenze: Bemporad, 1932. O texto completo está disponível no endereço: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=30 (acesso em 21/06/2020). Como a edição eletrônica não possui paginação, a despeito da inevitável redundância optei por indicar os capítulos dos quais os fragmentos foram retirados ao final das citações, entre colchetes.

a circular entre variados espelhamentos, devindo obra faz-se própria, propícia de mais a mais. Uma das condições para que o processo de apropriação proceda é que tanto ela quanto as histórias nela enredadas sejam segmentadas, com o que cenários podem ser montados e atores encená-los. O arranjo das cenas assegura inclusive o caráter pretensamente circunstancial de poemas a elas apostos, e a seguir comentados por alguém que reserva o uso da prosa para, ao explicá-los, manter-se à procura. Tal disposição será mantida até a chegada do decisivo capítulo xxviii, em que a morte de Beatriz é participada.

A memória tem o suporte de pensamentos e imaginações, submetidos todos ao império em cujo trono se alternam o “Amor” e a “razão”. Ora articuladas, ora conflitadas, essas virtudes fornecem à personagem de Dante as coordenadas a partir das quais investiga suas tantas mutações, bem como os convívios que a ventura lhe designou compendiar. Em troca do amparo os reagentes lhe impõem a contrapartida da servidão, o primeiro em nome do desejo, a segunda da constância, sobretudo.

Essa complexa coordenação, grosso modo sintetizada, na qual fazer-se sujeito de linguagem demanda sujeitar-se a potências subjugantes, constitui um dos motivos pelos quais um símile do caos primordial principie a ser ordenado já no fragmento inaugural da *Vida nova*. Em átimos de passes de mágica, graças à declaração na qual é dito que até o início daquela “parte do livro da minha memória ... pouco se podia ler” (*In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere* — [I]).

Afável, o convite à leitura surpreende na medida em que a essa súbita demarcação segue-se outra variante do mesmo empenho em estabelecer balizas, sugerir um início, personalizando-o além disso. Abandonado o farfalhar das páginas imaculadas do livro de uma memória prescrita, a referência agora se

debruça sobre a dinâmica do cosmos desde que ela, memória, descendeu para culminar no *libello*, no panfleto cujo percurso libera e lidera. A circulação dos astros irá de quebra situar no tempo o evento crucial a ser observado, o divisor de águas.

Um corte brilhante — o prenúncio do instante oportuno interrompe o fluxo do infinito celeste para a entrada deslumbrante do amor infinito, sob cujos auspícios exercícios de escrita, uma vez perfeitos, irão permitir ao eu que nos fala retratar-se, em toda a gama de significações do termo. Naquele átimo expectado nascimento e renascimento se confundem. Sobre ele se apoia a ponta seca do compasso cuja haste complementar traça os círculos concêntricos atravessados pela mascarada poética de Dante Alighieri, que visando o descortino de caminhos por ela franqueáveis os amplia, com prudente paciência.

Nesse centro demora “um jovem vestido de branquíssima veste” (*uno giovane vestito di bianchissime vestimenta* — [XII]), o “Senhor da nobreza” (*Signore de la nobiltade* — [XII]), bendito epíteto do “Amor”. Embora descrito em vernáculo, ele não se furta de explicitar, em latim, a irredutibilidade de sua posição, isso em contraste com o lugar incerto ocupado por quem aceitou se submeter a seus desígnios para então versejar, em vulgar, as pelejas nas quais lida com fantasmas de e para si forjados: “*Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic*” (“Sou como o centro do círculo, do qual estão equidistantes todos os pontos; contigo não é assim” — [XII]).

O “Amor” decreta a ocasião que extravasa tal cornucópia. Regulado pela existência do vate, no “quando” escolhido o céu, “nove vezes depois de meu nascimento”, voltara sua “luz quase ao mesmo ponto” (*Nove fiato già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, ... quando...* — [II]). É dele que provêm

outros tempos, espaços, recordos, fantasias, em suma, um vasto rol de inflexões.

Há todavia que aguardar mais um pouco para que tudo isso irrompa. Pois o prelúdio da *Vida nova* é pródigo em dispor de maneira escrupulosamente vaga o fluir das coincidências a partir das quais a novidade finalmente eclodirá. O “quando” anuncia, de todo modo, que a ocorrência venturosa do fascínio a ser compartilhado está em vias de suceder.

Aquele “quase” discreto e incômodo, cuja atribuição aproximativa modula o enunciado (e que alguns tradutores do *libello* ingenuamente suprimem), permanece no entanto lançando sobre o sucesso futuro quando menos a sombra de um inegável inacabamento. É nesse clima tenso que o clímax volta a ser sugerido como estando prestes a se oferecer, logo depois da “primeira vez” em que “aos meus olhos apareceu ... a gloriosa dona de meus pensamentos, por muitos chamada Beatriz” (... *quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice* — [II]).

Pese à objetividade da passagem, que induz a crer na pronta conclusão do acontecimento ansiado, o curso do relato será outra vez revertido na direção do abrigo da iminência, posto a apresentação de Beatriz ser postergada pela intromissão de uma nova, e enigmática, delimitação temporal. Ainda cósmica, esta circunscreve o intervalo entre a chegada da amada ao mundo, num extremo, e, no complementar, sua apreensão no agora de uma enunciação que presencia um renitente passado. A despeito disso sobrevém uma informação: ela “nesta vida já estivera o tempo que o céu estrelado demorara para percorrer rumo ao oriente a duodécima parte de um grau” (*Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d’oriente de le dodici parti l’una d’un grado* — [II]).

O recurso a duas maneiras sofisticadas de mensurar o tempo, baseadas na mecânica sideral, atenua o desconforto semântico gerados por outros dois “quase”, adiante colocados, com os quais fica claro que a proclamada convergência dos eventos correlatados pertence menos ao domínio do fato que ao do desejo. Acólito, por sua vez, dos arrojados poéticos. Entretanto a complexa escala astronômica, só compreendida por iniciados, é preterida pela maneira mais usual de medição, inclusive do correr do tempo, proporcionada pela serialização numeral.

Gamas de graus, retornos de incidências luminosas a alguma posição só determinada graças ao auxílio de instrumentos tais astrolábios são, num repente, permutados pelo regresso de um simples ordinal. De um “nove” que, embora introduza a frase na qual a amada pela vez primeira despontou (*Nove fiatte già*), face à magnificência do esplendor estelar indica, discreta, a quantidade de anos convividos por ela e pelo amante, igualando-a mas não a identificando. Numerais arábicos e seus derivados, aliás, em evidente contraste com os romanos sobrepostos aos capítulos, um sequenciamento de qualquer maneira *hors-texte*, serão a partir daí preponderantes, senão unânimes, no prolongamento da *Vida nova*.

O apelo a números, cardinais como o nove e ordinais como o “nono”, introduz algo da atmosfera prosaica que perpassa parte dos escritos de Dante. Não chega a ser desproposital postular que a opção por um sistema intelectual passível de ser decodificado por um contingente maior de pessoas aponta, com perspicácia, para além do contexto amoroso no qual é normalmente circunscrito. No *libello*, afinal, o amor fornece a principal justificativa para o uso poético do vulgar, já “que tal maneira de falar foi no princípio inventada para dizer de amor” (*che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d’amore* — [xxv]).

Isso desde o pioneiro poeta a trovar em vernáculo, que teria sido movido pelo “desejo de que suas palavras fossem entendidas pela dona” por elas visadas, “para quem os versos latinos eram difíceis de entender” (*E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d’intendere li versi latini* — [xxv]). A transcrição de falares populares, uma literatização à letra, induz a criação de uma província, frequentada amiúde por poetas provençais e estilnovistas, na qual a expressão vernácula e o cantar de amor entretêm um sólido vínculo.

Esse processo de mundanização da linguagem poética coaduna com a concepção dantesca do “Amor” como constituindo uma “coisa em si”, uma “substância corpórea” e “inteligente”, e não um atributo transcendental, etéreo, ademais accidental (*io dico d’Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia* — [xxv]). Tal peculiaridade o torna passível de personalização, irmanando-o aos demais seres com os quais interage e dialoga — no âmbito da *Vida nova* sempre, ou quase, fantasmáticos ou imaginários. Assim encarnado, ele devém visível, captável por línguas e linguagens quaisquer, em particular as ditas vulgares, cuja exclusividade para cantá-lo é como visto postulada.

Ao contrário de “antigamente”, quando “não havia cantores de amor em língua vulgar”, sendo apenas “cantores de amor certos poetas em língua latina” (*anticamente non erano dicatori d’amore in lingua volgare, anzi erano dicatori d’amore certi poete in lingua latina* — [xxv]), a partir de dada ocasião foi ele capturado pelos cultores das línguas menores. Sem perda alguma de sua vetusta dignidade, pois embora não seja grande “o

número de anos passados desde que apareceram os primeiros poetas vulgares, rimar em vulgar é equivalente a versejar em latim, segundo alguma proporção” (*E non è molto numero d’anni passati, che appariro prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione* — [xxv]). Sem que pudesse sabê-lo, com formulações como essas Dante exprimia uma das preocupações básicas que levariam à descoberta do cálculo integral e diferencial, feito bem mais tardio, fruto do barroco século XVII: a de pensar as relações proporcionais mesmo se tendentes a zero.

O apossamento do amor pelos poetas que se valem dos falares vulgares implica na abertura do leque jogralesco, de que decorre uma ampliação nos horizontes do fazer e do jogar poéticos. Nada mais natural, então, que o linguajar colabore nesse amplo processo de apropriação vital subjacente ao universo dantesco. Alguma confluência absoluta entre dada modalidade de dizer, o que é em cada caso dito e aquele/a por quem se diz (ou aquilo pelo qual se diz), porém, jamais será alcançada, tanto nos poemas que declaram amor quanto nos parágrafos iniciais da *Vida nova*, cuja abordagem é agora retomada.

Naquela passagem há pouco suspensa, que precede a postergada apresentação de Beatriz, cada um dos dois “quase”, ambos dispostos em posições paralelas, atua como adjunto a que é atribuído o papel de reverberar os trânsitos entre excelso e terreno, entre imaginação e memória, entre o infinitizar-se celeste e o imediatamente definível do encadeamento numérico. Em suma, entre transcendência e imanência, polaridade na qual a humanidade esteve e permanece enredada.

Prepostos às marcações temporais estabelecidas pela reiteração do ordinal “nono”, os “quase” as relativizam. Demonstram com isso a falácia de uma suposta equivalência etária, contudo sugerida, entre aquela que foi vista e aquele que a viu, ao menos

nessa primeira oportunidade cujo relato é nesse ínterim preservado pendente. Com efeito, foi “quase no princípio de seu nono ano que (Beatriz) apareceu para mim, e eu a vi quase ao final do meu nono” (*che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono* — [II]). Produto de um cômputo que reforça a proximidade, de par com uma querida aproximação, a igualdade insinuada só pode ser admitida caso se aceite que oito tendendo a nove se equipara a nove beirando os dez. A operação, ademais, incorre no sofisma de identificar princípio e fim, cujos limites distintivos são nela ousadamente abolidos.

Os flagrantes erros nas esferas da lógica matemática baseada em grandezas absolutas — da qual os escritos dantescos se afastam graças a artifícios entre os quais se destaca, em *Vida nova*, o uso recorrente de termos como os “quase” sutil e acuradamente postados —, e da lógica das categorias conceituais cerradas, podem contudo ser convertidos, e de chofre, em inequívocos acertos caso considerados desde algumas das motivações característicos da *razo de trobar* por excelência. Sobretudo do seu assunto maior, isto é, do amor que corrobora demoras e excessos, permitindo inclusive tomar atos poéticos enquanto fatores a partir dos quais situações de vida são geradas⁵.

5 Como assinalado por Giorgio Agamben, no alvorecer do Renascimento a “*razo*, que fundamenta a poesia e constitui aquilo que os poetas chamam o ditado (*dictamen*), não é ... nem um evento biográfico nem um evento linguístico, mas, por assim dizer, uma zona de indiferença entre vivido e poetado, um “viver a palavra” enquanto inexaurível experiência amorosa. *Amor* é o nome que os trovadores dão a essa experiência da demora da palavra no princípio, e, portanto, amor é para eles a *razo de trobar* por excelência.” Giorgio Agamben, “O ditado da poesia”, *Categorias italianas* (Estudos de poética e literatura), ob. cit.; p. 106. Páginas adiante do mesmo ensaio o autor se refere diretamente à *Vida nova*: “Na *Vita nuova*, Dante conscientemente joga com o título da obra, de modo que nela seja impossível decidir de uma vez por todas entre o vivido e o poetado, entre o *livro* da memória e o *libelo*, no qual o poeta transcreve o que o leitor lerá. A rubrica *Vita nova* delimita um indecidível

Da suspensão do viver efetivo desabrocham fantasias poéticas. Quanto à precisa imprecisão delineada naquele enunciado de aparência tão singela, ela além disso esconde outros desígnios, subentendendo-os. A junção de pares de “quase” e de “nonos”, logo após a inscrição de outro “quase” e outro “nove”, com o que são configurados dois conjuntos de três membros, indistintos num caso, condizentes no outro, aponta para alguns deles, à frente indicados.

Por ora importa voltar ao relato no qual a nomeada Beatriz finalmente adentra a cena. A ambivalência das demarcações temporais que a enquadram continua a ressoar na descrição da donzela, em que superlativos e expressões de modéstia se alternam, em nome da conveniência: “Apareceu vestida com nobilíssima cor, um vermelho humilde e honesto, cingida e ornada segundo convinha à sua juveníssima idade” (*Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia* — [II]). A partir daí a dona, cujos atributos farão que seja endeusada, mesmo à revelia presto se adona de quem a endeusa, do ser avassalado que doravante tem por dever de amor o abandonar-se aos encantamentos emanados por ela.

Tremendas palavras são então proferidas por um Dante atual, personagem de um Dante virtual, seres ambos de natureza puramente verbal. O primeiro, falado por este, premido pelo “espírito vital habitante da secretíssima câmara do coração” (*In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore* — [II]), em latim “e tremendo disse estas palavras: *“Ecce deus fortior me, qui veniens dominatibur michi”*” (e tremendo disse queste parole: “Eis o deus, mais forte que eu, que irá me dominar” — [II]).

entre vivido e poetado” (p. 111).

Na sequência, “falando especialmente aos espíritos visuais”, será o maravilhado “espírito animal, habitante da elevada câmara aonde todos os espíritos sensíveis levam as suas percepções”, o responsável por introduzir o júbilo (*In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l’alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni ..., e parlando spezialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole* — [II]). Isso através de palavras que permanecem sendo ditas em cultivado latim: “*Apparuit iam beatitudo vestra*” (“Já apareceu vossa beatitude” — [II]).

Sobrevém um terceiro vaticínio, esse por conta do “espírito natural habitante daquela parte onde a nossa nutrição é ministrada”. Chorando ele profere, de novo em latim: “*Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!*” (*In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro ..., piangendo disse queste parole: “Ai de mim, miserável, que de agora em diante ficarei com frequência impedido”* — [II]).

Dos espíritos que tripartem a personagem de Dante Alighieri dois, o natural e o vital, focam os padecimentos decorrentes do amor. Premido entre eles o espírito animal acentua a bem-aventurança recém alcançada, manifestando-se em particular aos espíritos visuais, às imagens e imaginações. As polaridades, que não cessam de avançar, tendem ainda a se entremear com as recorrentes triangulações espalhadas *Vida nova* afora⁶.

6 Os limites desse ensaio impedem uma abordagem aprofundada da instigante teoria pneumo-fantasmática que, desdobrando-se desde a Antiguidade Clássica, seria retomada na Europa da Idade Média, chegando até Dante Alighieri e outros poetas do *dolce stil nuovo*. Aos leitores interessados em enveredar pelo tema recomendo o excelente estudo de Giorgio Agamben, “A palavra e o fantasma (A teoria do fantasma na poesia de Amor do Século XIII)”, terceira parte de *Estâncias* (A palavra e o fantasma da cultura ocidental), tradução de Selvino José Assmann, BH: ed. UFMG, 2007; pp. 117–214. O autor faz uma análise genealógica, muito bem referenciada, para acompa-

Consumado o encontro que emblema o inexorável triunfo do “Amor”, este se assenhora da “alma” do poeta, a quem domina graças à “virtude” a ela oferecida pelas evocações poéticas construídas a partir e em torno das visões nas quais Beatriz é contemplada. Desse conluio temperado pelo prurido deriva a decisão de satisfazê-lo em “todos os seus prazeres completamente”, fechamento de uma proposição que detrás da sofisticação traz consigo mais uma deliciosa contradição (*dico che Amore segnoreggiò la mia anima, ... e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente* — [II]).

Se o emprego do vulgar acarreta uma apropriação de falares próprios, a paixão amorosa atua em sentido diverso, acarretando uma desapropriação do próprio que se nutre, contudo, da

nhar o processo pelo qual, no medievo, “o fantasma polariza-se e se converte em lugar de uma experiência extrema da alma, na qual ela pode elevar-se até o limite ... do divino, ou então precipitar no abismo ... da perdição e do mal” (p. 138). No polo positivo dessa experiência, o pensamento medieval descobriu “a irrealidade do amor”, “seu caráter fantasmático”, o que leva os poetas a entenderem o amor como, a um só tempo, “origem e objeto do amor” (p. 146). Acerca da “tríplice alegoria” subsequente à aparição de Beatriz, Agamben demonstra ser ela fundamentada na “fisiologia medieval dos espíritos”, na qual estariam entrelaçados “todos os aspectos da cultura medieval, da medicina até a cosmologia, da psicologia até a retórica e a soteriologia”, sob cujo signo “conseguem fundir-se harmoniosamente” (p. 157). O espírito natural teria origem no fígado, o espírito vital no coração e o espírito animal nasceria “nos recintos do cérebro de uma purificação do espírito vital” (p. 164). Na lírica estilo-novista, enfim, o “objeto do amor é ... um fantasma, mas tal fantasma é um “espírito”, inserido ... em um círculo pneumático no qual ficam abolidas e confundidas as fronteiras entre o exterior e o interior, o corpóreo e o incorpóreo, o desejo e seu objeto” (p. 182). A exemplo do que se verifica nos escritos dos demais poetas do amor, os ditados por este inspirado modulam também em Dante a própria expressão poética, que deste modo reenvia ao dizer o e do fantasma, resultando desse trânsito um círculo vicioso, ou uma modalidade de eterno retorno, cujos três termos remetem uns aos outros sem jamais se unificarem.

própria faculdade imaginativa. Nesse áspero processo de saída de si o “Amor” atua como elo comum, ou comunitário, enquanto uma sorte de “*munus*” que Dante se dispôs a entregar a suas personagens, e ao doá-lo a elas se entrega, obsequiado⁷. Para tanto se aplica em emprestar-lhes os termos e os discursos com os quais elas expõem, dentre o universo mais amplo de seus “falares fabulosos” (*parlare faboloso*), aquelas “palavras que em minha memória são escritas em parágrafos maiores” (*quelle parole le quali sono scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi* — [II]).

⁷ *Munus* é aqui entendido segundo a perspectiva de Roberto Esposito. O conceito remete à ideia de um “dom que se dá porque se deve dar e não se pode não dar. Um tom de dever tão claro que modifica, e até interrompe, a biunivocidade do vínculo entre doador e donatário: embora gerado por um benefício antes recebido, o *munus* apenas indica o dom que se dá, não o que se recebe. Ele se projeta por completo no ato intransitivo de dar. Não implica de modo algum a estabilidade de uma possessão — e muito menos a dinâmica aquisitiva de um ganho —, mas sim perda, subtração, cessão: é uma “prenda”, ou um “tributo”, que se paga obrigatoriamente. O *munus* é a obrigação que foi contraída com o outro, e requer uma adequada desobrigação. A gratidão que exige uma nova doação. *Munis*, neste sentido, e ainda mais *munificus*, é quem manifesta sua própria “graça” ... dando algo que não pode conservar para si. Do qual, portanto, não é dono por inteiro”. Roberto Esposito, *Communitas* (Origen y destino de la comunidad), tradução de Carlos Rodolfo Molinari Marotto, Bs As: Amorrortu, 2003; p. 28. Eis a passagem na tradução ao espanhol: “es el don que se da porque se debe dar y no se puede no dar. Un tono de deber tan neto que modifica, y hasta interrumpe, la biunivocidad del vínculo entre donador y donatario: aunque generado por un beneficio recibido precedentemente, el *munus* indica sólo el don que se da, no el que se recibe. Se proyecta por completo en el acto transitivo del dar. No implica de ningún modo la estabilidad de una posesión — y mucho menos la dinámica adquisitiva de una ganancia —, sino pérdida, sustracción, cesión: es una “prenda”, o un “tributo”, que se paga obligatoriamente. El *munus* es la obligación que se ha contraído con el otro, y requiere una adecuada desobligación. La gratitud que exige nueva donación. *Munis*, en este sentido, y más aun *munificus*, es quien manifesta su propia “gracia” ... dando algo que no puede conservar para sí. Y de lo cual, por lo tanto, no es por entero dueño”.

Mais de quatro anos após Juó Bananére iniciar sua colaboração em *O Pirralho* sairia, em *O Queixoso*, periódico que mal sobreviveria ao proverbial “mal dos sete números” (apenas oito edições foram dele tiradas), um dos poucos textos escritos por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado cuja autoria não foi atribuída à personagem, mas assumida por si mesmo. Ainda assim timidamente, pois ele se identificou apenas por duas das iniciais de seu nome: “A.M.”. Trata-se de “Typos da rua”, crônica centrada no cotidiano dos jovens jornalheiros que frequentavam o centro da cidade de São Paulo da década de 1910.

Foi escrita mormente em português, embora algumas passagens no macarrônico ítalo-paulista irrompam, algumas delas didaticamente explicadas. Eis sua transcrição como publicada:

Entre os typos das ruas, os vendedores de jornaes são os que menos nos chamam a atenção e no entretanto são elles os mais dignos de estudo, dentre os muitos, que dão ás nossas ruas um eterno aspecto de domingo em cidade do interior. Valentes trabalhadores, são elles os primeiros que se levantam e os ultimos que se deitam na cidade.

Desde as cinco horas da manhã, reúnem-se no largo do Rosário, numa terrível algazarra á espera da distribuição dos jornaes da manhã. Formam rodas, conversam, jogam, brincam e alguns ainda veem acabar de dormir pelas portas das redacções. Distribuidos os jornaes, em menos de uma hora elles se espalham pela cidade toda, em carreiras desabaladas, apregoando em altas vozes, acordando toda gente com a sua gritaria. O triangulo, até ao meio dia socega um pouco. Apenas duas ou tres dezenas delles ficaram. Os outros estão espalhados pelos arrebaldes, a cercar os bondes que veem para o centro.

Do meio dia á uma hora começam a surgir novamente a espera dos jornaes da tarde. Aggrupam-se defronte da “Platéa”, na travessa do Commercio, até que ella seja distribuida, fazendo uma algazarra ensurdecadora, beliscando-se, empurrando-se, creanças de 7 annos e homens de 40.

O soldado novato na “zona” que cahe na asneira de mecher com elles, para que não impeçam o transito, ou que se mette nas suas brigas, paga bem caro a audacia. Emquanto procura apartar e prender os brigadores, leva, pelas costas, uma formi-

davel “cacholeta” ou um valente empurrão que o faz cambalear por sobre os outros pequenos. Volta-se para procurar o atrevido e começa então um curioso jogo de empurra: — “Oglia, fui aquelli lá!” — “Io nó, fui o Beppino!” — “Che mentira! non fui eu nada! Fui aquillo che currêu lá”... E enquanto o guarda ouve e procura apurar as responsabilidades, novo empurrão. Volta-se e recomeça a scena duas, tres vezes, até que desespera e quer agarrar o que lhe está mais á mão. Então é que a situação complica-se. Os empurrões succedem-se de todos os lados, acompanhados de uma terrível gritaria. Por fim o soldado se convence de que não pode com a garotada e retira-se debaixo de vaia. Cinco minutos depois já nem se commenta mais o caso. A solidariedade acabou-se. A palavra de ordem é: — “Cada um por si e Deus por todos”.

Á hora da distribuição cada um quer ser o primeiro a receber o jornal para sahir adeante, e ser o primeiro a vender. Gritam, empurram-se. É uma verdadeira conflagração. Dahi a pouco passam pelo largo do Rosario numa correria desesperada, uns atraz dos outros, despenham pela ladeira de São João abaixo, sobem pela rua de São Bento e em poucos minutos ouve-se por toda a cidade a gritaria da garotada: — “A Platéa”, “A Platéa”, “A Platéa”...

Logo depois sahe o “Diario Popular”. A pequenada, já novamente reunida no largo do Rosario, rodeia os distribuidores, gritando: — “Sei, sei, sei...”. Os que ouvem pela primeira vez o “sei, sei” ficam intrigados mas acabam por se habituar, sem indagar o que isso significa e assim ignoram o que vem a ser o “sei”. Ora, na lingua do Bananére, “sei” quer dizer seis. Os jornaes da tarde custam aos pequenos tres por um tostão e elles geralmente compram duzentos réis, portanto seis. Ahi está o que vem a ser o “sei, sei, sei...”

Estes garotos são os maiores transformadores da lingua, em obediencia á lei do minimo esforço.

Serão elles que para o futuro farão desta nossa lingua difficil e complicada, que a não serem os brasileiros e portuguezes, somente os turcos conseguem apprender com relativa facilidade, uma lingua mais regular.

Não será neste seculo nem talvez no outro. Não será, pelo menos enquanto viverem os srs. Candido de Figueiredo e Adalgiso Pereira, o primeiro porque já nos impingiu talvez uma dezena de grammaticas e o segundo, que quer nos fazer engulir, a força, as ditas grammaticas.

Entre o “seis” appoiado pelo Adalgiso e pelo sr. Candido de Figueiredo e o “sei”, elles mandam ás favas o “s”, a grammatica

e os grammaticos e ficam-se no “sei” que é muito mais doce. Este é apenas um exemplo. Ha dezenas de outros na pittoresca linguagem destes garotos.

Comem as syllabas com a mesma facilidade com que comem um prato de macarrão. Não dizem: — “Estado”, “Correio”, “Commercio” — mas — Stá, Currê, Cummerçu! — É mais breve.

Em vez de “Tico-Tico” alguns dizem “Tique-Tique”.

Annunciando os artigos e as curiosidades mais importantes do jornal, são deliciosos: — O grimo di oggi — o marido chi amatô a molhére — Leva o ritratto do griminoso — O grande disastro di oggi — O Stá da Notte, leva a musiga, — etc.

Á noite, poucos vendem os jornaes do Rio. A grande maioria vende somente os jornaes da manhã e da tarde.

Alguns ha que dormem nas officinas dos jornaes, sobre montes de papeis, talvez para não perderem a hora, e alguns talvez mesmo não tenham melhor cama⁸.

A simpatia de Alexandre Machado pelos vendedores de jornais é cristalina. Além do encanto, no entanto, o texto apresenta uma série de elementos pertinentes para a consideração de seu encontro singular com o universo popular que tão bem expressou através de Juó Bananére. Merece realce, antes de tudo, o sutil e nada banal movimento do foco.

Na abertura o cronista se coloca à parte do universo por ele observado, incorporando-se ao contingente daqueles para quem os vendedores eram despercebidos: “os que menos nos chamam a atenção”. Tal alheamento é não apenas rapidamente

8 A. M. (Alexandre Machado), “Typos da rua”, em *O Queixoso*, SP, n° 5, 10/02/1916; p. 14. O artigo é ilustrado com três fotografias: em duas delas, um adulto e uma criança posam, essa de boné e com jornais sob os braços; na outra, dois meninos agarrados mutuamente se empurram. Para maiores detalhes bio e bibliográficos do autor, ver, de Carlos Eduardo S. Capela, *Juó Bananére irrisor, irrisório*, SP: Nankin/EDUSP, 2009. O livro traz a transcrição completa dos textos de Juó Bananére publicados em *O Pirralho*, *O Queixoso* e *A Vespa*, entre 1911 e 1917, além de estudos sobre tal produção e notas explicativas e referenciais. Esses parágrafos sobre o autor e a personagem retomam, modificando-as, passagens pela primeira vez ali publicadas, notadamente entre as páginas 21 e 28.

desfeito como revertido, sobressaindo uma sugestiva mudança de lado: ao ser tido como sintomático, característico, o impercebido mostra-se digno de reflexão.

Com o correr da crônica os jornalheiros paulatinamente recebem um tratamento privilegiado. No início desse processo são considerados de longe, de maneira genérica, a ênfase recaindo no seu progressivo ajuntamento no coração da cidade, à espera da distribuição dos matutinos. Descrita a aglomeração ruidosa, e a disputa pelos exemplares, o destaque recai na tarefa por eles cumprida. A primeira delas: levar para os bairros as notícias, espalhá-las por toda a cidade com a alegria da algazarra constante. Neles e com eles trabalho e festa se irmanam, congregam-se. A invisibilidade principia a ganhar nuances de cegueira, ou desprezo, por parte das pessoas “normais”, que nos dias de hoje sem dúvida se proclamariam “homens de bem”.

Ajustada a perspectiva, agora atenta ao trânsito álaque mais das crianças de 7 anos que dos homens de 40, a pulsação se repete em compasso semelhante, posto a faina da manhã ser reencenada após o almoço. É quando entra em cena um policial, o responsável pela manutenção da disciplina. A intervenção se faz todavia desastrosa: a autoridade é avacalhada, empurrada e desequilibrada em “cacholetas” que sintetizam a união da “pequenada”. Desrespeito e desacato em clima de brincadeira, de galhofa quase inocente e por isso mesmo mais hilária.

Sobrevém a identificação. Os vendedores são italianos, ou filhos e netos de italianos, enfim ítalo-paulistas. E é a linguagem, antes de tudo, que propicia o recorte: o relato indireto cede lugar ao discurso direto, que ironicamente funciona como elemento de despiste, referindo-se não a dado indivíduo, mas ao grupo como um todo. A linguagem “Fui aquillo che currêu lá”, deslizando entre diversos lábios, disseminada na reunião passageira mas união visceral. Lugar de encontro sobreposto ao

próprio espaço no qual o episódio se desenrola, cuja almejada correição é desafiada já pela sua mera presença.

Para o desespero do guardião da ordem, a bagunça vence, a norma ridicularizada, ali abolida, no mínimo suspensa, em apuros sob apupos. Entre os garotos emerge uma solidariedade de contingência, que por alguns momentos oblitera a luta pelo sucesso, desejos de e esforços para alcançar predominância, a necessidade de conquistar outras vitórias quiçá mais consistentes e duradouras. As falas das crianças, o ousado desrespeito ao agente da lei, o cômico da situação, os dramas em torno desta, as ambições: uma cena típica do mais puro Juó Bananére.

Na sequência a linguagem alcança de vez o protagonismo. Denuncia, de forma cabal, o descaso não só com respeito ao trabalho dos jornalheiros mas ainda quanto ao que dizem, e ao modo como o dizem. Daí em diante o cronista decisivamente se aparta do grupo a que antes se filiara. O “nos” é trocado por um expressivo “eles”, “os que ouvem” contudo ignoram o que ouviram. Isto é, aqueles outros, posto ele se colocar como um dos poucos a escutar e entender o que é dito através daquele inquietante linguajar. Assume além disso o encargo de atuar como mediador entre os dois grupos avessos, o das crianças e o das pessoas que sobre elas projetam ignorância, ou autoridade — ao desdém agregando-se, como de resto usual, a incompreensão.

Então chama a atenção para a importância de uma segunda atividade exercida pela meninada, essa resultante de ações coletivas, espontâneas, imateriais e desregradadas. Para tanto convoca a personagem de Juó Bananére, na ocasião bastante conhecida em São Paulo, em cuja autoridade se apoia: a linguagem dos jornalheiros é qual a dela, a dela tal a deles. Uma linguagem considerada como a do futuro, a linguagem viva e ruidosa das ruas. Encardida como o macarrão lambuzado pelo molho, macarrônica.

Mas, outro espelhamento, vigiada e ameaçada: o guarda é substituído pelos gramáticos, a lei vestida com as regras relativas ao bom falar e ao bem escrever. Gramáticos e gramática que se esforçam por conter e regular a balbúrdia também prosódica promovida pelas endiabradas crianças jornaleiras. Que elas, as ignoradas, por seu turno e como antes ignoram. Espontâneas, seguem desobedientes, mandando todos às favas, desde os policiais das ruas até os vigilantes da língua, a censura dos modos e a mesura à pátria língua.

A simpatia pelos meninos transfigura-se em franca defesa de seu papel de agentes transformadores. Os exemplos expostos, verdadeiras recriações de manchetes dramáticas e seções habituais dos diários da época, são também perfeitas transcrições de expressões recorrentes em vários dos textos assinados por Juó Bananére. O “jornalista” cujo neto, aliás Semanigno Santo, fazia bicos como vendedor de jornais.

Mais que solidariedade, mais que afeição e carinho pelos jovens e anônimos trabalhadores, o cronista manifesta sua adesão ao universo ítalo-paulista, seu apoio ao processo de renovação dali emanado. Ao longo do dia, entre o nascer e o pôr do sol, é nas ruas que seu olhar se cruza com o de Juó Bananére. Eles ali se entreolham, ali assim se defrontam.

* * *

O descompasso emanado pelos “quase” contamina o encontro entre uma Beatriz divisada “quase no princípio de seu nono ano” com alguém que confessa tê-la visto “quase ao final do meu nono”. Embora assinalada pelo tempo de vida de quem vê e de quem é vista, a disjunção incorpora outro elemento distintivo sobre o qual a sequência do relato lançará luzes. Trata-se da ausência de reciprocidade nas trocas do olhar, até aí unidi-

recional, cuja abolição, requerida pela lógica do encadeamento de encaixes milimétricos prevalecente na *Vida nova*, depende da prévia resolução daquele primeiro aspecto pelo qual o apaixonado se distancia de sua paixão imaginada, concernente à idade de cada um.

A equidade etária só será alcançada caso os dois “quase”, idênticos na grafia, na posição frasal e na função sintática forem, não obstante, essencialmente diferentes quanto ao período por eles abarcado. Algo formidável: a exatidão da expressão dantesca chega ao cúmulo de conseguir diferir mesmo elementos em tudo assemelhados. Porque o cálculo da igualdade pressupõe, e exige, que o “quase” de dias restantes até Beatriz atingir seu nono ano de vida compreenda um lapso menor do que aquele abarcado pelo segundo “quase”, relativo ao intervalo antecedente à comemoração do décimo aniversário do até aqui solitário vidente. Não sendo assim este atingiria os dez antes que a dona entrevista estresse seus nove.

Isso ajuda a entender o porquê de os acontecimentos narrados estarem dispostos de maneira que a ocorrência do entreolhar coincida com o aniversário de Beatriz. A protelação dura justamente os “tantos dias” decorridos até o cumprimento dos “nove anos desde a aparição da gentilíssima”, jornada fatídica na qual a “maravilhosa mulher apareceu a mim vestida de cor branquíssima”, ladeada por “gentis damas de maior idade” (*Poi che furono passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade — [III]*).

Delongas à parte, o retardo é triplamente recompensado. Beatriz olha na direção de “onde muito temeroso eu estava”, e, “com sua inefável cortesia ..., saudou-me muito virtuosa-

mente, tanto que então me pareceu ver todos os termos da beatitude” (*e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov’io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia ..., mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine* — [III]). O cumprimento, saboreado como um “dulcíssimo saudar”, não poderia ter ocorrido em outra hora senão na “nona daquele dia” (*L’ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno* — [III]).

Detalhes relevantes por ora também à parte, cabe salientar que a recriação do evento anelado no presente do enunciado, desde um “hoje” contudo insituável, viabiliza uma delicada alusão à morte da amada, “hoje ... admirada no paraíso” (*la quale è oggi meritata nel grande seculo* — [III]). Excelente exemplo de transição súbita: em poucas linhas a temporalidade concreta, de corte imanente, dá lugar à eternidade metafísica expressa pelo vaticínio, um misto de fé, esperança e desejo.

Há de qualquer modo uma tripartição temporal, entre um passado lembrado em um presente indefinido que se dissolve no infindo. Tal como há pouco sugerido, esse procedimento de distribuição ternária constitui outra das matrizes pelas quais a *Vida nova* é organizada poética e narrativamente. O episódio em exame oferece ademais alguns dos motivos transfigurados no primeiro poema nela transcrito. Composto, por certo, após uma visão surgida em pleno capítulo III, quando faltavam precisas “nove horas” para o término da noite (*che appare manifestamente ch’ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte* — [III]).

Nos comentários que o sucedem, o soneto é dividido em dois segmentos, ordenados de acordo com a sequência estabelecida pelo trinômio da saudação, solicitação de interlocução aos saudados e apresentação da resposta deles almejada — trinca

ainda. Cada um destes segmentos estabelece transições em três termos. No inicial entre “cada alma prisioneira e gentil coração” (*ciascun'alma presa e gentil core*) saudados pelo “dizer presente” (*ven lo dir presente*) em nome da senhoria do “Amor” (*salute in lor signor, cioè Amore*). O seguinte traz uma sequência cujo foco parte do “Amor”, passa por “meu coração” (*meo core*) e, antes de retornar ao primeiro, que ao “depois girar” (*appresso gir*) indica a retomada do ciclo ternário, atinge a “minha dona” (*madonna*).

Levando em conta que no relato esta surge entre um par de senhoras, é possível sugerir que o trio ali mencionado, embora de passagem e por isso com maior sutileza, prefigura uma futura tripartição de importância axial para o desenrolar do *libello*. Trata-se porventura de uma primeira e disfarçada alusão, proveniente de alguém cuja voz revela ser exímio também na arte de dissimular, à singular trindade de mulheres que compartilham o privilégio de merecer os ditados de amor por ele avia-dos. Encabeçada sem dúvida por Beatriz, superlativa e constantemente mantida no vértice superior do triângulo isósceles em cuja base outras duas “donnas” ocupam os pontos extremos.

A inferioridade hierárquica é comprovada pela circunstância de elas jamais serem nomeadas, inclusive nos parágrafos que as têm por motivo. Nesse quesito vêm a ser superadas até mesmo por uma certa “Joana” (*Giovanna*), também chamada “Primavera”, a “primeira (a ser) vista” (*prima verrá* — [XXIV]) pelo devoto de Beatriz quando certo dia a acompanhava em passeio. A partir da junção de referências cristãs e pagãs, o relato no qual o “Amor” afirma que o nome “Joana” remete ao “daquele João que precedeu a verdadeira luz, dizendo: “*Ego vox clamantis in deserto parate viam Domini*” (*E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire ‘prima verrà’, però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo*

quale precedette la verace luce, dicendo: “Sou a voz clamando no deserto, preparai a via do Senhor” — [xxiv]), compõe uma situação alegórica que tudo indica ter bastante impressionado, ou melhor, co-movido Sandro Botticelli. Que por volta de 1480 não se furtou a enquadrá-la⁹ (fig. 1).

A presença daquelas mulheres, por outro lado, tem como invariável ponto de fuga a “dona de meus pensamentos” a quem são comparadas, advindo daí vereditos que a despeito de elogiosos ao final lhes atribuem menores graus de sublimidade. A primeira delas é uma “gentil dama de muito agradável aspecto”, que por acaso interrompe a trajetória do olhar pelo qual “eu (...) via minha beatitude”. Tendo se colocado “na linha reta que”, agora, “partia da gentilíssima Beatriz e terminava nos meus olhos”, ela “me mirava muitas vezes, maravilhando-se com meu olhar, que parecia nela terminar” (*ed io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardo, che pareva che sopra lei terminasse... io intesi che dicea di colei che mezzo era stata ne la linea retta che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei — [v]*).

⁹ Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Botticelli-primavera.jpg> (acesso em 26/06/2020). O vestido claro mas não alvíssimo da figura central, sob o manto encarnado de caimento similar ao da túnica de um vermelho mais sanguíneo que cobre o corpo do jovem, o movimento harmônico dos braços dele e de Beatriz, as luzes atrás do torso desta, que ao modo de aspas a entremeiam, constituem detalhes singulares de uma composição admirável. Cupido prestes a atirar o dardo, a *dignissima* sobre quem ele paira e o rapaz de costas para os demais, entretido em colher um dos frutos daquela que talvez seja a árvore do amor, formam um trio que divide o espaço cênico com outras duas tríades. À direita, atrás da Primavera, a donzela que a acompanha é agarrada por um anjo da morte, clara referência ao óbito da “amada gloriosa”. Entre esta e o desatento amante outra trinca de moças dançam em roda, sensuais, as mãos enlaçadas em três diferentes alturas. A tela, por fim, sobrepõe três tempos em um único plano.

Face à persistência dos olhares, no seguimento da peripécia os circunstantes responsabilizam-na pela “frágil e débil condição” do vate (*sì fraile e debole condizione* — [IV]), embora nesse mesmo capítulo ele esclareça que a debilidade de seu “espírito natural (...), contrariado em sua atividade” (*mio spirito naturale (...), impedito ne la sua operazione* — [IV]), resultava da entrega incontinente de sua alma em favor de Beatriz (*però che l’anima era tutta data nel pensare di questa gentilissima* — [IV]). Em mais uma rendição à conveniência, a situação é sem tardança aproveitada para dar a entender aos demais que a *gentile donna* era o alvo exclusivo de sua servidão poética. A distorção, pela qual os dóceis contornos de uma despontam da imagem impertinente mas sedutora da outra, possibilitará que o nome daquela por quem amor de fato devastava permaneça resguardado.

Tornado “escudo da verdade”, o vulto da dama interposta constitui o anteparo ideal atrás do qual se ocultará por “anos e meses”. A bem do embuste, nesse período a persona dantesca consente em dedicar-lhe “algumas rimas”. Refuta no entanto transcrevê-las, em que pese tratarem também da “gentilíssima Beatriz”. A decisão de omiti-las é no entanto omissa: a exceção, óbvio, compreende “alguma coisa escrita apenas para louvar a essa” (*E mantenente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritade ... Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei* — [V]).

O pretexto é pronto empregado para argumentar em prol do soneto seguinte grafado na *Vida nova*, ali exposto tão somente “porque minha amada foi razão imediata de certas palavras”

nele contidas (*acciò che la mia donna fue immediata cagione di certe parole che ne lo sonetto sono — [VI]*). Constrangido embora, no poema o cativo do “Amor” remete à artimanha por ele mesmo empregada para acobertar, daqueles com quem convive, o infortúnio causado pelo distanciamento da amada. Daí disfarçar com ares de falsa felicidade a dor que o acompanha:

Querendo assim fazer como todos	(Si che volendo far come coloro
que ocultam por vergonha o tormento,	che per vergogna celan lor mancanza,
por fora mostro contentamento	di fuor mostro allegranza,
mas no peito sou des- troço e choros	e dentro da lo core struggo e ploro — [VII]).

A dama providencial será também, malgrado seu, responsável pela decisão tomada por Beatriz de, em dada ocasião, se negar a saudá-lo, o que o afeta em demasia¹⁰. De antemão reveladas em passagem anterior, as razões para tanto serão reiteradas pelo “Amor”. Após conclamado este lhe segreda, no transcorrer de um sonho iniciado “na nona hora do dia” (*questa visione m’era apparita ne la nona ora del die — [XII]*), que a aversão teve origem nos rumores acerca dos supostos malefícios que as poesias alusivas àquela “dona com a qual eu havia por tanto tempo escondido minha vontade” teriam a ela causado (*La donna co*

10 Convém lembrar que o gáudio trazido pela saudação sobrepujara a troca de olhares como determinante maior do sentimento de beatitude, cuja força, aliás, muitas vezes ultrapassava “minha capacidade” (*ne le sue salute abitava la mia beatitudine, la quale molte volte passava e redundava la mia capacitade — [XI]*). Isso antes de por sua vez ser ela trocada, páginas à frente, pelas “palavras que louvam a minha dona” (*In quelle parole che lodano la donna mia — [XVIII]*), com o que mais um trinômio é fixado.

la quale io avea tanto tempo celata la mia volontade — [VII]). Beatriz, prossegue, ouvira “de certas pessoas ... que a dona ... recebia de ti algum prejuízo; e como é contrária a quaisquer prejuízos, essa gentilíssima não se dignou a saudar tua pessoa, temendo que fosse danosa” (*Beatrice udio da certe persone ... che la donna ... ricevea da te alcuna noia; e però questa gentilissima, la quale è contraria di tutte le noie, non degnò salutare la tua persona, temendo non fosse noiosa — [XII]).* Para dissolver o mal-entendido, e resgatar a pureza perdida, ordena-lhe a feitura de versos nos quais tanto o jugo que sobre ele exerce, em favor de Beatriz, quanto a total entrega a ela desde a infância sejam cantados (*voglio che tu dichì certe parole per rima, ne le quali tu comprendi la forza che io tegno sopra te per lei, e come tu fosti suo tostamente da la tua puerizia — [XII]).*

A ordem é logo cumprida, dela resultando a composição de uma balada fiel ao roteiro encomendado (*e feci poi questa ballata, che comincia: “Ballata, i’ voi” — [XII]).* O desassossego frente à ameaça da perda da beatitude porém permanece, retornando agora através de um confronto entre pensamentos divergentes que o atingem. Os contraditórios dizem respeito a algumas das muitas facetas do “Amor”, cujas tentações são postas como “quase” incontornáveis (*mi cominciario molti e diversi pensamenti a combattere e a tentare, ciascuno quase indefensibilmente — [XIII]).*

Outra vez oportuno, o “quase” precede a exposição da sequência na qual figuram, dentre as várias reflexões, as “quatro que me pareciam mais embaraçarem o repouso da vida” (*tra li quali pensamenti quattro mi parea che ingombrassero più lo riposo de la vita — [XIII]).* A primeira elogia o “senhorio do Amor” (*la signoria d’Amore*), posto afastar seus tributários “das coisas vis” (*da tutte le vili cose*). A segunda desmente a precedente, sugerindo que a submissão ao “Amor” faz seus devotos sofrerem

“graves e dolorosos extremos” (*gravi e dolorosi punti*). Após elogiar a doçura do “Amor”, a terceira salienta achar “impossível que sua obra não seja algo mais que doce” (*impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce* — [XIII]).

Se estes três pensamentos incorrem em generalizações, constituindo por isso mais uma tríade na qual a cláusula mediana — a mediatriz Beatriz — vangloria o amor, o último deles se distingue sobretudo por ter como foco específico ninguém menos que “a dona pela qual Amor assim te assedia” (*la donna per cui Amore ti stringe così* — [XIII]). Esta, reza o pensar, “não é como as outras donas, que levemente são impelidas por seu coração” (*non è come l’altre donne, che leggermente si muova del suo cuore* — [XIII]). Frente ao impasse trazido pela desarmonia dos pensamentos, a solução é invocar a piedade (*di chiamare e di mettermi ne le braccia de la Pietà* — [XIII]), que no poema inscrito imediatamente depois será todavia designada como “minha inimiga” (*la mia nemica, / madonna la Pietà* — [XIII]).

A súmula deste desconcerto, que no limite implica na “impossibilidade de amar”, conforme assinalou Maurice Blanchot em ensaio há pouco citado, ocorre logo em seguida, quando a amada é vislumbrada em companhia de outras damas (*levai li occhi, e mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice* — [XIV]). As consequências da visão são devastadoras: “Então foram tão destruídos os meus espíritos pela força que o Amor adquiriu, vendo-se em tanta proximidade da gentilíssima dona, que não restaram em vida mais que os espíritos visuais; e mesmo estes restaram fora de seus instrumentos, porque o Amor queria estar no seu nobilíssimo lugar para ver a admirável dona” (*Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del*

viso; e ancora questi rimasero fuori de li loro istrumenti, però che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo per vedere la mirabile donna — [XIV]).

Aos atributos paradoxais do “Amor” soberano, tal Caliban ora doce ou terrível, ora vil ou piedoso, sobrepõe-se a propriedade de apartar do mundo das evidências as pessoas que, literalmente por ventura, a seu serviço se colocam. É o que os “espíritos visuais” reafirmam ao lamentarem sua incapacidade de ver a “maravilhosa mulher” do mesmo modo que “seus pares”, isso graças às intervenções daquele, cuja força os põe “fora de lugar” (*molto mi dolea di questi spiritelli, che si lamentavano forte e diceano: “Se questi non ci infolgorasse così fuori del nostro luogo, noi potremmo stare a vedere la meraviglia di questa donna così come stanno li altri nostri pari” — [XIV]).* Quanto ao indivíduo cujos espíritos foram exterminados, logo após “ressuscitados os espíritos mortos e realocados os outros em suas possessões”, confia ao amigo que o acompanhava ter posto “os pés naquela parte da vida além da qual não se pode ir com intento de retornar” (*e resurrestiti li morti spiriti miei, e li discacciati rivenuti a le loro possessioni, dissi a questo mio amico queste parole: «Io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di retornar — [XIV]).*

Confinando com a morte — a absoluta perda de si —, o abandono vindicado pelo “Amor”, que impõe a seus súditos penosas transfigurações amiúde tornadas motivo de chacotas dos que as percebem, em particular das mulheres, deveria despertar quando menos piedade. Sobretudo da parte daquela que por meio e conta dele é obstinadamente imaginada: “Se essa dona soubesse a minha condição, não creio que assim se gabasse da minha pessoa, mas creio que em muito se apiedasse” (“*Se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che così*

gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietade le ne verrebbe” — [xiv]). Outrora identificada como inimiga, a piedade tem portanto seu estatuto alterado, tendendo a se tornar uma reação desejada pelo amante exemplar, posto que o consola e alivia, a despeito de seu jugo sufocar, senão suprimir, os lances mais arrojados do jogo amoroso.

É sob o signo dessa transição entre entrega, vilania e resignada piedade, cuja exposição ultrapassa em muito as breves passagens antes citadas, que a segunda daquelas duas damas menores às quais a persona poética se inclina será contemplada. Isso após mais de um ano decorrido desde a sofrida, e carpida, morte de Beatriz. O encontro, de resto, decorre de um novo entrever. De um levantar de olhos provém a visão de “uma gentil dama muito jovem e bela, a qual de uma janela me olhava tão piedosamente ... que toda piedade parecia estar nela recolhida” (*Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente ... che tutta la pietà pareva in lei accolta* — [xxxv]). O face-a-face precipita um copioso choro, que escorre até o momento da formulação do pressuposto com o qual a fantasia começa a ganhar seus primeiros contornos, no momento ligeiros: “É impossível que com aquela piedosa dama não esteja um nobilíssimo amor” (*E’ non puote essere che con quella pietosa donna non sia nobilissimo amore* — [xxxv]).

A nobreza de amor projetada sobre a dama guarda semelhanças com o escrúpulo demonstrado pelo vate quando, “embora fosse no presente oportuno”, recusa-se a “tratar de sua (Beatriz) partida dentre nós” (*E avvegna che forse piacerebbe a presente trattare alquanto de la sua partita da noi, non è lo mio intendimento di trattarne qui* — [xxviii]). Uma trinca de motivos é então apresentada para justificar a rejeição: o tema extrapolar os propósitos do *libello*, a incapacidade de tratá-lo

a contento e, por fim, o fato de que se tornaria “apologista de mim mesmo” caso ousasse proseá-lo ou cantá-lo, pelo que o assunto é deixado “a outro glosador” (*per tre ragioni: la prima è che ciò non è del presente proposito ...; la seconda si è che ... non sarebbe sufficiente la mia lingua a trattare come si converrebbe di ciò; la terza si è che ... non è convenevole a me trattare di ciò, per quello che, trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo ...; però lascio cotale trattato ad altro chiosatore* — [xxviii]).

A renúncia em abordar o tema indigesto é contrabalançada pela radical inflexão na estrutura vigente na *Vida nova* até a chegada dos três capítulos, apenas em prosa, dedicados à morte da *gentilíssima*, antecipadamente sofrida num sonho mau cujos pormenores haviam sido narrados e versejados páginas atrás, no extenso capítulo xxiii. Pois se antes das digressões acerca do óbito de Beatriz os comentários às poesias sucediam as transcrições, a partir desse evento crucial eles as precederão. Além dos versos nada mais haverá senão o vazio.

O rearranjo estrutural tem alto valor simbólico, uma vez que enseja a eliminação do recorte tripartite dos muitos capítulos nos quais dois enunciados em prosa ladeiam, ao modo de parênteses, as peças poéticas, assim como surgiu Beatriz entre as damas de maior idade por ocasião das primeiras trocas de olhares e da amável saudação. Não por acaso a mudança na organização da *Vida nova* tardará, como observado, justo esses três capítulos, que além de fazerem a transição para o novo formato abrem um duradouro hiato, ausente embora elipticamente presente. Só após seu término, quando os olhos do vate, fatigados de tanto lacrimarem, “já não podiam desafogar a minha tristeza”, a ideia de “aliviá-la com doloridas palavras” lhe apetece (*Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare*

la mia tristizia, pensai di volere disfogarla con alquante parole dolorose — [xxxI]).

Ao aniquilar um espaço outrora ocupado por esclarecimentos sobre os versos de louvor à criatura amada, a supressão das terceiras partes materializa, de modo tão criativo quanto ousado, o vácuo decorrente de seu desaparecimento físico. Os leitores podem ver nos textos que não mais podem ler, ou vice-versa, isto é, sabiamente os abstraíndo, o impalpável registro da incapacidade do poeta em imaginá-la, e vivamente cantá-la, após o infortúnio. Um tom de lamentação, incrementado pela impotência, então predomina.

O desejo de desfrutar da imagem luminosa de Beatriz, de percebê-la e raze os descontroles daí decorrentes, dá lugar à suposição de ela ter sido acolhida nos “céus com tanta virtude, / que fez maravilhar o eterno senhor” (*li cieli con tanta vertute, / che fé maravigliar l’eterno sire* — [xxxI]). Neste quadro, em que mesmo o “Amor” é afetado (*ha lasciato Amor meco dolente* — [xxxI]), restam desolação, angústia e a ingloria tentativa de proferir o improferível. Suspiros proliferam:

Angústia me dá suspiros tão fortes,	<i>(Dannomi angoscia li sospiri forte,</i>
quando o pensamento na mente grave	<i>quando ‘l pensiero ne la mente grave</i>
lembra aquela que meu peito partiu:	<i>mi reca quella che m’ha ‘l cor diviso:</i>
...	...
E quando o imaginar me faz preciso	<i>E quando ‘l maginar mi ven ben fiso,</i>
de toda parte me vem tanta pena	<i>giugnemi tanta pena d’ogne parte,</i>
que me perturbo pela dor sentida;	<i>ch’io mi riscuoto per dolor ch’i’ sento;</i>

e assim transfigurado,	<i>e sì fatto divento,</i>
com vergonha da gente me separo.	<i>che da le genti vergogna mi parte.</i>
...	...
Chorar de dor e suspirar de angústia	<i>Pianger di doglia e sospirar d'angoscia</i>
desfaz meu coração onde eu esteja,	<i>mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo,</i>
tanto que doeria a quem me ouvisse:	<i>sì che ne 'ncrescerebbe a chi m'audesse:</i>
como está a minha vida, depois	<i>e quale è stata la mia vita, poscia</i>
que minha dona entrou no novo lar,	<i>che la mia donna andò nel secol novo,</i>
língua não há que dizer o soubesse.	<i>lingua non è che dicer lo sapesse — [xxxI].</i>

A situação será decerto contornada, como será à frente indicado, graças a uma série de intervenções do “Amor”, por um lado, e da “razão”, por outro. Aos intensos debates entre estes será ainda conjugada a prática da peregrinação a santuários nos quais relíquias, neles com frequência guardadas, são adoradas graças ao caráter icônico a elas conferido¹¹.

O descarte dos apontamentos que sucediam os poemas ainda assume um outro sentido, ou melhor, aponta ainda para uma instigante reversão no sentido postulado nos parágrafos anteriores. Dessa inversão, que introduz um estipulado paradoxo, advém uma inesperada expansão do alcance alusivo da afirmação expressa nos versos iniciais da *Primeira lamentação*, do

11 Marie-José Mondzain, em *Imagem, ícone, economia* (As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo) [tradução de Vera Ribeiro, RJ: Contraponto/MAR, 2013], discute com propriedade algumas das questões fundamentais implicadas na atribuição de uma potência icônica a imagens específicas, sobretudo religiosas, que motivaram diversas polêmicas no processo de construção da doutrina cristã, sobretudo na Idade Média.

profeta Jeremias, que surgindo de maneira abrupta, em latina prosa, encabeçam o capítulo xxviii, aquele em que a morte de Beatriz é comunicada: “*Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium*” (“Quão deserta está a cidade antes populosa! está quase viúva a senhora dos povos”). A remissão à urbe tornada vazia por conta de uma tragédia que a assolou corresponde ao modo como a personagem, nesse transe, vê a si mesma “quase como viúva despojada de toda a dignidade”, mote a ser repetido no capítulo xxx, que encerra a trilogia fúnebre.

A escolha da passagem citada é tão ladina quanto a escolha daquele que primeiro a proferiu, entre lágrimas, já que também ele foi “conhecido”, isto é, escolhido para e predestinado a ir até aqueles a quem for enviado, para lhes dizer as palavras postas em sua boca por uma vontade superior¹². Nesse audacioso cruzamento de referências, pelo qual outra vez a divindade judaico-cristã é convocada, de forma sub-reptícia, para referir o “Amor” a que serve o poeta, e, por intermédio deste, abençoar a imagem de Beatriz, ressoam os fecundos estudos de Aby Warburg dedicados à Antiguidade, caso especial do ensaio, na verdade uma tese, sobre Sandro Botticelli¹³. Vale lembrar, ademais, que

12 As alusões são relativas ao que Iahweh, segundo Jeremias, teria lhe dito “nos dias de Josias, filho de Amon, rei de Judá, no décimo terceiro ano de seu reinado”. No primeiro contato do profeta com a divindade esta teria lhe dito a que o predestinara: “Antes mesmo de te formar no ventre materno, eu te conheci; / (...) a quem eu te enviar, irás, / e o que eu te ordenar, falarás. / (...) Eis que ponho as minhas palavras em sua boca”. *A Bíblia de Jerusalém, Jeremias*, tradução de Emanuel Bouzon, 7ª impressão, SP: Sociedade Bíblica Católica Internacional/Paulus, 1995; p. 1473. Nesta edição os quatro versos iniciais da *Primeira lamentação* são assim traduzidos: “Que solitária está / a Cidade populosa! / Tornou-se viúva / a primeira entre as nações” (p. 1579).

13 Trata-se de “A antiguidade na cultura burguesa florentina”, em *A renovação da Antiguidade pagã* (Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu), tradução de Markus Hediger, RJ: Contraponto, 2013; pp. 3–236.

a consagração da amada, sua quase beatificação, será adiante reforçada pelos fantasiados “peregrinos” que “mostrariam rostos turbados ao passarem pelo meio da dolorosa cidade... onde nasceu, viveu e morreu a gentilíssima dama” (*in alcuna vista parrebbero turbati passando per lo mezzo de la dolorosa cittade ... ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna* — [XL]).

Antes porém de os olhos se resignarem com a impossibilidade de ver em carne viva aquela que não mais pode ser vista, e que o solícito “Amor” remedia com a oferta de uma “nova inteligência” (*intelligenza nova*) propícia a imaginá-la “em tal qualidade que não o posso entender” (*elli la vede tale, cioè in tale qualitate, che io non lo posso intendere*), cabendo portanto ao “bastante recorde” a missão de falar “daquela formosíssima” (*io che parla di quella gentile, / però che spesso ricorda Beatrice* — [XLI]), enfim, antes que o libello esteja prestes a ser concluído a personagem dantesca terá que enfrentar a tentação que seus “espíritos visuais” lhe reservaram. Isso a partir de quando principiam a se afeiçoar por aquela “donna” piedosa.

Trazer de volta, digamos assim, a libido poética em prol do “Amor”, mesmo ao preço de recair na vizinha torpeza, é o papel consignado a tal dama saliente, ao menos a princípio. O próximo passo, todavia, que manifesta o impulso de sobrepor a ela o espectro de Beatriz, não tardará a ser considerado.

Após a primeira contemplação, no prosseguir da narrativa o resguardo proporcionado por mais um estratégico “quase” impede que o semblante de tal dama seja igualado ao do amor. Mas não impede que sua apreensão se dê pelo prisma modelado pela tez da saudosa *dignissima*. Com efeito, “onde essa dama me visse, tomava uma feição piedosa e uma cor pálida quase como de amor; por isso muitas vezes me recordava a minha nobilíssima amada, que com similar palidez se mostrava” (*ovunque questa donna mi vedea, sì si facea d’una vista pietosa*

e d'un colore palido quasi come d'amore; onde molte fate mi ricordava de la mia nobilissima donna, che di simile colore si mostrava tuttavia — xxxvi]).

Se antes os “espíritos visuais”, ao depararem Beatriz, “mantinham-se vivos, mas fora de seus instrumentos” pela ávida interferência do “Amor” (*li visivi rimangono in vita, salvo che fuori de li strumenti loro — [xiv]*), diante desta dama principiam a sentir uma crescente satisfação. O fato de o regozijo ser qualificado como excessivo (*li miei occhi si cominciaro a dilettere troppo di vederla — [xxxvii]*) anuncia a futura inquietação que invadirá a persona dantesca. Agora atilada, ela atenta para o perigo de a presunção, caso excessiva, poder levá-la aos braços da vilania. Invadem-na então pensamentos dirigidos aos seus olhos, cuja vaidade é objeto de severas censuras (*più volte bestemmiava la vanitate de li occhi miei — [xxxvii]*). São também advertidos de que a dama se dignava a mirá-los movida exclusivamente pelo pesar trazido pela morte “da gloriosa dona” pela qual eles, olhos, costumavam chorar (*che non mira voi, se non in quanto le pesa de la gloriosa donna di cui piangere solete — [xxxvii]*).

Com o incremento da paixão, as desavenças entre os pesares de um coração abalado e o júbilo dos “espíritos visuais” irá desandar em mais uma divisão íntima, outra vez exposta em três termos. Das confidências, duas incentivam o aprofundamento da corte à dama piedosa. Entre elas, a mediatriz Beatriz repreende tal comportamento, taxando-o de indigno. Diante do impasse, a solução encontrada para tentar amainar os combates “em mim mesmo” (*avendo così più volte combattuto in me medesimo — [xxxviii]*) é a de “falar a ela”, claro que no modo poético [*mi parve che si convenisse di parlare a lei — [xxxviii]*]. Dessa conveniência resulta o soneto inaugurado pela expressão “Gentil pensamento” [*Gentil pensiero*], a

gentileza concernindo à “gentil dona, pois do contrário seria vilíssimo” (*dico ‘gentile’ in quanto ragionava di gentile donna, ché per altro era vilissimo* — [xxxviii]).

No poema o pensar motivado pela visão da dama proporciona um “razoar de amor tão docemente” (*ragiona d’amor sì dolcemente*) a ponto de afetar o “coração, isto é, apetite”. Por sua vez alertada, a “alma, isto é, razão” (*In questo sonetto fo due parti di me ... L’una parte chiamo cuore, cioè l’appetito; l’altra chiamo anima, cioè la ragione* — [xxxviii]), dirigindo-se àquele pergunta-lhe sobre a identidade de tal pensamento suficiente forte [*vertù tanto possente*] para afastar quaisquer outros que com ele pudessem concorrer. Ao que o coração treplica, respondendo em dois tercetos que, não bastasse o aprumo dos versos, são ainda esclarecedores acerca das concepções pneumo-fantasmáticas dos poetas estilonovistas:

Ele responde: “Alma pesa- rosa,	<i>Ei le risponde: “Oi anima pensosa,</i>
é um espírito novo de amor,	<i>questi è uno spiritel novo d’amore,</i>
que para mim conduz os seus delírios;	<i>che reca inmanzi me li suoi desiri;</i>
sua vida, e todo seu valor,	<i>e la sua vita, e tutto ‘l suo valore,</i>
emana dos olhos da piedosa	<i>mosse de li occhi di quella pietosa</i>
que se turvava com nossos martírios”.	<i>che si turbava de’ nostri mar- tiri” — [xxxviii]</i>

A sugestão de que um provável desabrochar de uma nova Vida nova faz-se iminente, por conta do envolvimento com a “mulher gentil, bela, jovem e sábia” cuja aparição se deve, “quicá” — advérbio que aqui atua de modo análogo aos proliferados e proliferantes “quase” —, à “vontade do Amor, para

que minha vida sossegue” (*donna gentile, bella, giovane e savia, e apparita forse per volontade d’Amore, acciò che la mia vita si riposi — [XXXVIII]*), será afastada no capítulo seguinte do *libello*, que não por acaso é o de número xxxix. Nele “uma forte imaginação” surgida “quase na hora de nona”, traz a imagem de Beatriz assim como vista “na primeira vez”, com “aquelas vestes sanguíneas” (*si levoe un die, quasi ne l’ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei*). Da atenção nela concentrada resulta que “meu coração mais e mais se arrependia do desejo a que vilmente se tinha deixado possuir ... contra a constância da razão”.

À contrição se segue a redenção da finada amada, dado que, “uma vez rechaçado esse malvado desejo” relativo à moça tornada algo além de piedosa, “todos os meus pensamentos se voltaram para a gentilíssima Beatriz” (*ricordandomi di lei ..., lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui si vilmente s’avea lasciato possedere die contra la costanzia de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio, si si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice*). Cuja alma teria partido “na primeira hora do nono mês” de acordo com a medida temporal árabe, “no nono mês do ano”, segundo o modo sírio de computar o tempo, e, terceira medida, quando o “número perfeito havia cumprido nove vezes no século em que nasceu”, na cronologia eclesiástica (*secondo l’usanza d’Arabia l’anima sua nobilissima si partio ne la prima ora del nono giorno del mese; e secondo l’usanza di Siria, ella si partio nel nono mese de l’anno ...; e secondo l’usanza nostra, ella si partio in quello anno de la nostra indizione, cioè de li anni Domini, in cui lo perfetto numero nove volte era compiuto in quello centinaio nel quale in questo mondo ella fue posta*).

Beatriz torna-se aquela que é e foi um nove, “esse número ela mesma — por semelhança, tal como o entendo”. Pois como “nove é raiz de três”, ou, inversamente, “três vezes três fazem nove”, e, ainda, “o fator por si mesmo dos milagres é três, isto é, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, que são três e um (...), foi a minha amada acompanhada do número nove para dar a entender que ela era um nove, ou seja, um milagre” (*questo numero fue ella medesima; per similitudine dico, e ciò intendo così. Lo numero del tre è la radice del nove, però che, sanza numero altro alcuno, per se medesimo fa nove, sì come vedemo manifestamente che tre via tre fa nove. Dunque se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo*).

Um derradeiro detalhe: o advérbio quase, cifra da iminência, é na *Vida nova* repetido exatas trinta e nove vezes. Justamente o número do capítulo em que a consagração de Beatriz é alcançada mediante o sacrifício do “Amor”, cuja sensualidade é abandonada em prol de “dois desejos, / o de chorar e o de mostrar dor”. São estes tão salientes que ele, desmanchando-se em lágrimas, faz nascer ao redor dos olhos do ser que o abriga uma larga mancha circular, vermelha como o vestido daquela quando vislumbrada a vez primeira. Após cercá-los com “uma coroa de martírio”, solenemente desfalece, “tamanha dor sente”. Restam os suspiros, que levam, “dolorosos, / um doce nome escrito, de mulher / e da sua morte palavras muitas” (*due disiri / di lagrimare e di mostrar dolore, / ... ch'Amore / li ncerchia di corona di martiri. / Questi pensieri, e li sospir ch'eo gitto / diventan ne lo cor sì angosciosi, / ch'Amor vi tramortisce, sì lien dole; / però ch'elli hanno in lor li dolorosi / quel dolce nome di madonna scritto, / e de la morte sua molte parole — [xxxix]*).

Dois desejos e dois escritos que ao final da *Vida nova* desembocam, para enfim completarem as respectivas tríades, em um comprometimento os primeiros, em uma expectativa os restantes: a promessa de dizer, de Beatriz, o inusitado. Ou seja, “aquilo que não foi dito de mulher alguma” (*io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d’alcuna* — [XLII]).

Incipit comoedia.

* * *

Três semanas após a estreia de Juó Bananére em *O Pirralho* Voltolino publicava um retrato caricatural de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, o invulgar intérprete da personagem¹⁴ (fig. 2). O desenho nada tem de cômico. Constitui, ao contrário, um instantâneo pictórico, prática comum naqueles tempos em que a fotografia, dadas as limitações técnicas, rareava na imprensa brasileira. A rigidez da pose exibida no que deveria ser um flagrante do cotidiano é até certo ponto justificada pela respeitabilidade atrelada à instituição nomeada pela legenda, “Na Polytechnica”, que de quebra traz a informação de que o escritor era em 1911 aluno, calouro, da Escola de Engenharia de São Paulo, na qual se formaria em 1917.

O tracejado simples e o uso de linhas retas realçam o porte esbelto e o corte elegante do traje. O desenho delineia a silhueta do iniciante e quase desconhecido escritor, lisonjeando-o. Se o corpo parece um pouco torcido na direção de quem vê a figura, o rosto se encontra em perfeito perfil, voltado para a esquerda. O caricaturista recorre a manchas negras apenas na cabeça —

14 Voltolino era o pseudônimo de Lemmo Lemmi (1884–1926), um dos mais importantes caricaturistas brasileiros do início do século XX. A silhueta de Alexandre Marcondes Machado saiu em *O Pirralho*, SP, n° 13, de 04/11/1911; p. 12.

para salientar os cabelos bem aparados e, acima deles, a fita que circunda o cone baixo do chapéu de abas planas, como era moda entre os bons moços da época — e logo abaixo do queixo, para ressaltar o nó da gravata. Com o confronto entre claro e escuro, a que se soma o contraste entre riscos e massas, destaca os pormenores do rosto: lábios extensos esboçando um quase sorriso sobre o queixo pontudo, o nariz saliente, um quê de arrebitado, a testa reta que desde este se prolonga, e, sob a sobrelanceira em meia lua o olhar agudo, receptivo.

Os traços privilegiados no desenho de Alexandre Machado compõem uma imagem ativa e garbosa. Por isso contrastam, de maneira radical, com aqueles que o próprio Voltolino aplicara para ilustrar Juó Bananére, também em *O Pirralho* (fig. 3). Não é difícil perceber que na garatuja da personagem desalinha e desaprumo sobrelevam a falta de apuro indicando a baixa condição social do indivíduo apresentado¹⁵. A elegância do autor fora precedida pela displicência da personagem, o retilíneo antecedido pela tortuosidade, simbolizada na espiral de fumaça que sai do cachimbo, a voluta insinuando sua proverbial volutuosidade.

A predominância absoluta é de linhas sinuosas. O paletó apertado salienta a curvatura da barriga avantajada, que o cinto sobre o justo colete longe de disfarçar acentua. As pernas, entreabertas, são arqueadas. Os sapatos apontam para o alto, notadamente o esquerdo, em côncava harmonia com o movimento do ventre. A mão direita mal-ajambrada, como se torcida, de modo canhestro segura a bengala toda anelada, dotada

15 A caricatura de Juó Bananére já acompanha a primeira crônica da personagem publicada em *O Pirralho*, saída em 14/10/1911, sendo mantida até a edição de número 79, de 22/02/1913, quando a série *As cartas d'abax'ô Piques* dá lugar à página *O Rigalegio*. Ela retornará, com a série subsequente de *As Cartas D'Abax'ô o Piques*, no número 164 da revista (05/12/1914), repetindo-se até a edição 205 (30/10/1915).

além disso de tosca empunhadura. Comprido e tortuoso é o cabo do cachimbo, que repousa em lábios quase sumidos sob os bigodes também torcidos, virados para cima, grossos e negros. As orelhas, caídas, são semi-circulares, os olhos estatelados, apesar de calmos, as sobrancelhas curvas e largas, delineadas de maneira a rebaterem a curvatura do bigode e repetirem aquela do topo do chapéu pousado sobre o cabelo revolto, assimétrico. Um chapéu ordinário, abas levantadas, fendido no topo, desgracioso e demasiado pequeno para a cabeça, daí caído de lado.

A economia de detalhes na figuração do escritor, cuja límpida imagem exala serenidade, é substituída pela profusão de linhas enoveladas, carregadas e até grosseiras, reservadas para o desenho da personagem. De imediato percebida, sua idade madura justifica a observação de Ant3nio de Alc3ntara Machado, para quem “j3 homem feito nasceu Ju3 Banan3re¹⁶”. E surgiu com atributos que Alexandre Marcondes Machado iria, nos 22 anos seguintes, a seu modo traduzir, com uma linguagem em si desengonçada: desarmonia, mau gosto, exagero, histrionice, avacalha33o, vol3pia, volubilidade, etc, isso com palavras e frases que comporiam textos em si mesmos exc3ntricos, excessivos e com frequ3ncia impertinentes com rela33o ao bacharelismo ent3o dominante na imprensa e na literatura brasileiras.

Talvez seja apenas coincid3ncia, mas caso as caricaturas sejam postas face a face, 3s evidentes disparidades se soma o confronto dos olhares. Pois embora haja concord3ncia na posi33o dos corpos, voltados ambos para a sinistra de quem os v3, as miradas se dirigem para lados complementares. Alexandre Machado olha adiante, isto 3, para a esquerda. Ju3 Banan3re, apesar do rosto capturado quase de chapa, olha de soslaio para a direita, obliquamente, as pupilas nos cantos dos

16 Ant3nio de Alc3ntara Machado, “Ju3 Banan3re”, *Cavaquinho e Saxofone*, ob. cit., p. 255.

olhos exprimindo prontidão.

Como antes aventado, é em meio ao burburinho da cidade que criador e criatura se encontram nos textos que compartilham. As suas respectivas imagens, por seu turno, sugerem que cada um deles se desloca ao longo de um dos dois passeios fronteiros das ruas percorridas por jovens e adultos jornalheiros, por moças e senhoras costureiras, em suma, por operários, trabalhadoras e empregados. Independente da origem, se brasileira, italiana ou ítalo-paulista, cercados pela indiferença geral estes no dia a dia se viam e se veem fiscalizados, todos, pelos agentes da ordem burguesa, aos quais desde antes de então se juntam os indefectíveis censores advogando uma pureza não só de linhagem mas também na linguagem.

Se as figuras de Alexandre Machado de Juó Bananére fossem diversas e animadas, tais os textos firmados por este, seria quem sabe possível acompanhar as ocasiões em que uma delas abandona a calçada que a confina, atravessa a via e, colocando-se no lado contrário, procura assistir ao espetáculo da vida, em especial urbana, através de um provável ponto-de-vista característico da outra. Mesmo ao preço de por vezes deturpá-lo.

Em sugestiva similaridade com as palavras por eles traçadas, que só se mostram de perfil, não são poucos os escritores cujos enquadramentos pictóricos os surpreendem perfilados. Entre aqueles que não foram postos em segundo ou terceiro planos pelos tribunais alentadores do senso comum, como é fora de dúvidas o caso de Alexandre Marcondes Machado, um dos destaques é Dante Alighieri.

Talvez a mais conhecida das silhuetas dedicadas ao ilustre exilado florentino seja a de autoria de Sandro Botticelli, que

ainda o esboçou na edição da *Comédia* por ele também desenhada (fig. 4). Na pintura, concluída em fins do século xv, cerca de 1495, um Dante vestindo túnica e barrete vermelhos, este sobre touca branca tapando as orelhas, aquela sobre uma camisa alva de golas altas, com nariz romano e queixo incisivo olha para diante, plácido. O destaque conferido à coroa de louros indica que quando feito o retrato o escritor havia já conquistado o reconhecimento que jamais o abandonaria, convívios à parte¹⁷.

A honraria foi alcançada sobretudo graças à *Divina comédia*, cuja divindade foi atribuída, *a posteriori*, por conta de Giovanni Boccaccio. Nos versos do poema que o afirmam é possível acompanhá-lo — enquanto uma sorte de tércio, isto é, uma testemunha alheia aos eventos — em seu incrível périplo ascensional que o leva do trágico pecado natural à salvação cômica¹⁸. Esta é uma das razões pelas quais a disposição do cômico por ele exposta persevere não só comovendo mas, oxalá, motivando o desejo de que nos co-movamos rumo a uma liberdade na qual o amor poderia ser tomado, enfim, como “uma experiência pessoal imputável ao livre arbítrio de cada um”¹⁹.

17 Reprodução de https://pt.wikipedia.org/wiki/Dante_Alighieri#/media/Ficheiro:Portrait_de_Dante.jpg (acesso em 29/06/2020)

18 Peço licença para uma nota pessoal. No início da década de 1990, quando recolhia documentação para o então futuro estudo sobre Juó Bananére, visitei algumas vezes o Arquivo Público do Estado de São Paulo, sediado então na rua Dona Antônia de Queirós, em plena Consolação. Na primeira vez que ali cheguei fui recebido por uma gentil senhora de cabelos brancos e óculos de lentes grossas. Enquanto tirava da bolsa papéis e canetas, sobre a mesa por ela ocupada percebi o grosso volume da *Comédia*. Retribuindo a simpatia perguntei-lhe se estava lendo o clássico de Dante. A resposta que ouvi ainda ecoa, mais ou menos nestes termos: “Sim, estou relendo. Tenho certeza de que ele esteve lá, e conseguiu voltar daqueles lugares onde mais dia menos dia todos acabaremos”.

19 Giorgio Agamben, “Comédia”, *Categorias italianas*, ob. cit.; p. 35.

Porventura seja um outro produto do acaso, porém quase 60 anos antes, em torno de 1436, um hoje anônimo miniaturista compôs uma distinta imagem na qual Dante é flagrado de lado (fig. 5). Um *cappuccio* vermelho semelhante ao da pintura de Botticelli lhe cobre a nuca e quase todo o topo da cabeça, deixando à mostra não uma única mexa sobre a têmpora, como detalhado por este, mas porções de fios curtos do castanho cabelo tanto nela como na região acima da testa, cujos frisos contrastam com o semblante imperturbado. Vindo debaixo dele se projeta um tecido branco que, uma vez ultrapassado o ouvido, vai crescentemente afilando até culminar em ponta-seca. O nariz romano é menos saliente, assim como o queixo, os lábios mais bem definidos, delineados inclusive por uma linha escura, embora os olhos esverdeados revelem as mesmas concentração e tranquilidade realçadas por Botticelli²⁰.

As distinções mais relevantes concernem ao gibão, aqui substituído por uma blusa sem gola, igualmente vermelha, que aberta deixa à mostra uma camisa azul alongando-se desde a base do pescoço até o tórax, e em particular à ausência, sobre a cabeça do vate, da exuberante coroa de louros. É como se o retrato, mesmo tendo sido realizado décadas além da publicação, por Boccaccio, do *Trattatello in laude di Dante*, em 1357, precedesse a efetiva glorificação do escritor.

O fato de nele a personagem de Dante ter o rosto voltado para a direita suscita, e em certa medida autoriza, a proposição de uma situação deveras impossível, ao menos para os padrões do senso comum, porém factível, na qual o informúlável real é despejado pela ação combinada do fictício e do imaginário. Pois caso a insinuada lógica do “como se” seja mantida, e, ainda, reforçada pelas operações subjacentes às espantosas mon-

20 Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:15th-century_painters_-_Portrait_of_Dante_Alighieri_-_WGA15992.jpg (acesso em 29/06/2020).

tagens surrealistas, torna-se viável relacionar, defrontando-os, o perfil do mestre desconhecido com o de Botticelli²¹. Uma vez consumados, tais procedimentos permitem vislumbrar a cena anacrônica em que o escritor ainda não laureado, a exemplo do vate promissor e empenhado da *Vida nova*, depara uma imagem idealizada de si próprio em um futuro no qual, mantidas as esperanças e cumpridas as promessas expressas no *libello*, conseguiria quiçá reencontrar, pelo menos no modo poético, sua tão pranteada Beatriz.

Aquela mesma que, após encontrá-lo no Canto xxx do *Purgatório*, dará a ele um valioso conselho, no Canto xvii do *Paraíso*, exortando-o a liberar “esse ardor / do teu querer, pra que ele saia à frente / marcado pelo cunho teu interior; // não para que o nosso entender acrescente / ao teu dito, mas para adestrar-te ao uso / de expor tua sede a quem te dessedente”²².

* * *

21 Eliane Robert de Moraes, em *O corpo impossível* (A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille), SP: FAPESC/Iluminuras, 2002, discute procedimentos surrealistas como o “método paranoico crítico” de Salvador Dalí, entre outros, refletindo acerca de suas contribuições “para o descrédito total do mundo da realidade” (p. 47), já que o deslocamento dos objetos de suas posições corriqueiras leva à profusão de sentidos e significações até aí latentes, pois inexploradas. Sobre as fascinantes imbricações entre fictício e imaginário na literatura, em particular europeia, consultar, de Wolfgang Iser, *O fictício e o imaginário* (Perspectivas de uma antropologia literária), tradução de Johannes Kretschmer, 2ª edição, RJ: EDUERJ, 2017. Quanto à presença determinante, porém algo desprezada, da lógica ficcional em diversos campos do saber (várias ciências duras, matemática, geometria, direito, religião, etc) remeto ao clássico de Hans Vaihinger, *A filosofia do como se* (Sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista), tradução de Johannes Kretschmer, Argos: Chapecó, 2011.

22 Dante Alighieri, *A divina comédia — Paraíso*, tradução e notas de Italo Eugenio Mauro, SP: Ed. 34, 1998; p. 121.

Será de todo modo ao Dante impresso na *Comédia* que Alexandre Marcondes Machado lançará a mirada de Juó Bananére, instruindo-o a emprestar o título da obra magna para nomear a coletânea que em larga medida garantiu a ambos a presença, discreta, no cenário da literatura brasileira: *La divina increnca*, uma espécie tóxica de “Livro di propaganda da literatura nazionale”. Para além da graça imediata, a paródia adquire um fulgor especial caso a palavra divinizada seja submetida a rápido exame. Porque a “*increnca*” principia a encenar já pela feliz circunstância de sua origem, na forma vernacular, ser desconhecida, ou, como preferem alguns dicionários, obscura. Daí a existência, em torno dela, de etimologias hipotéticas bem instrutivas, com destaque para a que advoga sua proveniência alemã, mais precisamente do iídiche.

Conforme a narrativa subjacente a essa presunção, o termo teria derivado da expressão empregada por prostitutas judias imigradas ao Brasil, entre a segunda metade do século XIX e o começo do século XX, para referir algum cliente portador de males venéreos, isto é, “*ein krenke*” (um doente)²³. O *Dicionário crítico etimológico de la lengua castellana*, de Joan Corominas, relaciona por seu turno o brasileirismo “*encrenca*” com o termo “*enlenque*”, “de origem incerta, provavelmente do occitano”, isso logo na introdução de um amplo verbete no qual conjecturas lançadas por numerosos etimólogos e filólogos são discutidas, congregando um número razoável de línguas vivas e mortas²⁴.

23 A narrativa circula na internet em diversas versões, por exemplo em página da Deutsche Welle (DW) na qual me apoiou: <https://www.dw.com/pt-br/quando-as-palavras-viajam-da-alemanha-para-o-brasil/a-2300234> (acesso em 02/07/2020).

24 Joan Corominas, *Dicionário crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. II, Madrid: Ed. Gredos, 3ª reimpressão, 1976; pp. 261–262 (em espanhol: “origen incierto, probablemente del occitano”; p. 261).

Ao resumir a política de hibridização constante no livro, a combinação que o intitula revela assim toda sua perspicaz pertinência. Quanto ao convite a Voltolino para que ilustrasse a capa, foi decerto uma decisão tão natural como imediata, visto ser ele o retratista habitual de Juó Bananére na ocasião em que o livro passou a ser “vendido nas ruas, pelos vendedores de jornaes”, em dezembro de 1915²⁵.

O caricaturista adaptou soluções encontradas por Botticelli para a fatura dos painéis relativos aos Cantos do *Inferno*, nos quais uma apreensão panorâmica das cenas versadas amiúde faculta a aglutinação, em um único quadro, de situações distintas experimentadas pelos viajantes, com o que o sucessivo devém simultâneo. Em parte das pranchas o ponto de vista é não só horizontalmente afastado como verticalmente elevado. Tal disposição suscita uma sensação de vertigem, sugere a amplitude das quedas implicadas pelas faltas cometidas e, de quebra, permite localizar os poetas em patamares superiores, restando aos condenados expiarem seus malefícios no rés-do-chão. Exemplares, nesse sentido, são as imagens apenas aos Cantos xv e xxviii²⁶ (figs. 6 e 7).

Voltolino preserva a distinção entre planos verticais e centraliza o desenho, cujo foco converge na estrela pairada sobre a cabeça de uma admirada Juóquina (fig. 8). Porventura com o sucesso alcançado por Juó Bananére, o marido que há dois

25 As informações relativas ao lançamento de *La divina increnca* e a sua venda por adultos e meninos jornaleiros estão na edição de número 2 de *O Queixoso* (23/12/1915; p. 25). Vale lembrar que Voltolino era também ilustrador de *O Queixoso*, periódico dirigido por “Alexandre Machado (Juó Bananére)”, como consta em nota presente no seu número de estreia (09/12/1915; p. 10).

26 As reproduções constam na edição da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, com desenhos de Sandro Botticelli, traduzida por João Trentino Ziller, Cotia: Atelier Editorial; Campinas: Ed. UNICAMP, 2011, respectivamente pp. 137 e 189.

anos a assassinar, e que sem falsa modéstia qualificara o lançamento do livro como sendo “o maior cuntecimento litterário i pulittico da epoca”²⁷. Postado a sua direita, coroado de louros e vestindo um respeitável sobretudo sob o qual agasalha uma das mãos, a outra oculta atrás das costas, ele assume a pose estereotipada, napoleônica, atribuída a pessoas de alto prestígio social.

Raios estelares separam o casal de parte dos demais figurantes. Acima, dois demônios seguram tridentes, um deles montado em um dragão cujo rabo caracolado é rebatido pela cauda da cascavel de boca escancarada, à direita e um pouco abaixo do poeta, pronta para o bote. No nível do inferno surgem esboçadas algumas das vítimas frequentes de caricaturas do artista e sátiras de Juó Bananére. À frente, Rodolpho Miranda, ou melhor, o “capitó Rodorfo”, depois José Piedade, o “garonello Piadade”, ambos oficiais da Guarda Nacional e aliados paulistas de Hermes da Fonseca, o “Hermeze da Funzega”, que como

27 A auto-congratulação consta n’*As cartas d’abax’o Piques de O Pirralho* número 202, de 18/09/2015; p. 4. As circunstâncias do assassinato de Juóquina são relatadas na série “A tragédia nu láro”, publicada em *O Rigalegio* nos números 91 (de 17/05/1913; p. 19), 92 (24/05/1913; p. 9) e 94 (07/06/1913; p. 9) de *O Pirralho*. Com ligeiras alterações e supressões das partes finais, bem como das caricaturas de Ferrignac (pseudônimo de Ignácio da Costa Ferreira) que acompanhavam os textos, ela ocupa a primeira metade da seção “Crimos celebros”, incorporada ao *La divina increnca* a partir da sua 2ª edição, em março de 1916. O motivo do assassinato foi a traição de Juóquina, flagrada por Juó Bananére quando ouvia uma “purçó di versos” que lhe dirigia o “poete futuriste, signoro Milio Di Menezos”. Anos depois, após ter se casado com a “Madamigella Marietta Ingomadêra”, Juó Bananére publicaria, em *O Féxa*, “A difuntima”, dedicado “P’ra memoria da Juóquina”: “Deitada n’um gaxó di quinta crasse, / Branga i gilada uguali da sorbeta, / A bocca dela pareci chi afalassi / Con ciume de io cazá c’oa Marietta. // Molhér ch’io amê come ninguê ti amassi, / Fui indisança na urtima valeta / Co’as monzinha erguida ingoppa a face / Branga i gilada uguali da sorbeta. // Si tu m’amassi inveiz di mi inganá, / Si fossi fiêr inveiz di mi traiçoa / Si non tivessi stado tó fogueta, // Tu certamente aóra non staria / No o fondo do gaxó gilada i fria, / Branga i gilada uguali da sorbeta” (em *O Pirralho*, número 239, de 22/06/1917; p. 16).

eles em pelo, mas de quepe na cabeça, aparece mais ao fundo.

A remissão ao universo dantesco retorna no frontispício da coletânea, em que o escritor macarrônico expõe com a efusão costumeira suas pretensões imediatas, entre elas a de ser imortalizado, como o poeta florentino, dada a relevância dos versos então divulgados (fig. 9). Apesar de tais objetivos não terem sido atingidos é inegável, porém, o sucesso de *La divina increnca* nos anos de 1910 e 1920. Logo após o lançamento, no final de dezembro de 1915, poucos meses depois uma segunda edição seria com efeito tirada, “com 30 ou 40 páginas mais que a primeira”, como dizia aviso no quinto número de *O Queixoso* (de fato teria mais que o dobro). Desde então, durante a vida do escritor o livro foi republicado em outras sete oportunidades, a última delas em 1925²⁸.

Em nenhuma das nove edições Dante Alighieri volta a ser mencionado nos poemas, narrativas e esquete teatral nelas transcritos. Tal ausência se repete, agora no nível intertextual, nos textos paródicos, que jamais têm como base originais dantescos. Na medida em que mesmo a comparação com o vate, expressa na frontaria acima reproduzida, e a capa criada por Voltolino são suprimidas de versões posteriores (ao menos a partir da quarta, saída em 1917), verifica-se um completo

28 As informações sobre a segunda tiragem de *La divina increnca* constam no número 7 de *O Queixoso* (17/03/1916; p. 2). O livro será progressivamente expandido até sua nona edição, de 1925, pela Livraria do Globo, dos Irmãos Marrano, sediada em São Paulo. Após um intervalo de pouco mais de quatro décadas, a editora Folco Masucci, também de São Paulo, lançou em 1966 uma décima edição, idêntica à de 1925, com prefácio de Mário Leite e notas de Luiz Franceschini. De lá para cá a editora 34, em 2011, publicou um fac-símile da primeira versão do livro. Quanto aos textos de Juó Bananére saídos em periódicos da década de 1910, além do já citado *Juó Bananére irrisor, irrisório*, há ainda a reunião realizada por Benedito Antunes, acompanhada de um minucioso estudo, em *Juó Bananére: as cartas d'abax'o Piques*, SP: Ed. UNESP, 1998.

apagamento, em *La divina increnca*, de remissões tanto a ele quanto ao congregado simbólico e imaginário relativo a sua pessoa e seus escritos, que como visto forneceram uma parcela dos fundamentos sobre os quais a coletânea a princípio se sustentou. Essa flagrante supressão de referências, que por outro lado indica um crescimento da potência autorial de Juó Bananére, não se repete, contudo, no âmbito das crônicas publicadas em *O Pirralho*.

Ou, ainda, no último periódico dirigido por Alexandre Machado, o *Diario do Abax'ô Piques*, em cujo cabeçalho a caricatura de Voltolino feita expressamente para a estreia da coletânea é retomada. Mantendo a postura empolada, Juó Bananére surge ali diante de uma gruta que traz grafada em sua ameaçadora entrada a divisa a ser franqueada pelos leitores caso queiram acompanhá-lo, enquanto altaneiro sucessor de Virgílio e Dante, na penosa excursão pelos abismos infernais. Trata-se do terceiro verso da terceira estrofe do terceiro Canto do *Inferno*: *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate* (“Deixai toda esperança, vós que entraís”), resumida e macarronicamente alterada²⁹ (fig. 10).

Nas colaborações em *O Pirralho* as alusões a Dante são antes de tudo ocasionais, sendo ele de maneira geral considerado modelo de excelência no labor literário. Em uma d’*As cartas d’abax’ô Piques*, por exemplo, Juó Bananére relata os estudos empreendidos para selecionar os escritores que para ele fariam jus ao título de “bó poeta”. Expõe então o veredito, cuja ordenação é em si relevante: “Inda a bibriottecca io indiscobri che os migliore só: o Dante mio patrizio, o Vittorugo, o Gilio Pignére i o Giacomo Davré”³⁰.

29 Reproduzida de <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=720976&pagfis=1> (acesso em 05/07/2020).

30 *O Pirralho*, número 47, 29/06/1912; pp. 6–7.

Também em *O Rigalegio* o elogio ao vate se faz presente, sempre no estilo hiperbólico empregado pela personagem quando emite suas opiniões. É o que pode ser atestado na abertura de uma das diversas narrativas acerca do “ingazamento do Hermeze da Funzega”, na qual os manes, isto é, as almas dos ancestrais divinizados, são conclamados na abertura de um enunciado que converge na supremacia do autor da *Comédia*: “Maneses di Fassio i di Virgilio che furo os migliore poete italiano dispoza do Dante!...”³¹.

Já em *As cartas d’abax’o Piques* um dos fatores comparativos entre a esfera dantesca e o macarrônico tem como base casais apaixonados cujas histórias se tornaram paradigmáticas. No texto em questão Juó Bananére transcreve a carta amorosa por ele composta, em nome de algum “ingaçadore di dotte”, para seduzir “una pequena feia p’ra burro, ... ma che in gonpensaço tê dignero piore du Giangote”. Os desencontros de Romeu e Julieta, de um lado, e os encontros de Dante e Beatriz, de outro, possibilitam a ele confessar o poder absoluto de uma paixão hipocritamente fingida: “Né tegno spressós insufficiente p’ra adiscrevê o tamagno dista paxó, ma posso agaranti chi os amore do Romeu c’oa Giulietta i do Danti c’oa Betrice, perto do meu, non sirvia né p’ra mi lava os pé”³².

Em contraste com essas contextualizações frouxas, nas quais as referências referendam o senso comum, uma d’*As cartas d’abax’o Piques* merece atenção especial, posto no argumento nela desenovelado caber a Dante papel decisivo. O tema, como de praxe bastante repercutido no momento da publicação, diz respeito às polêmicas suscitadas por propostas visando efetivar reformas ortográficas no português brasileiro, urgentes dada a sanção pelo governo lusitano, em

31 O *Pirralho*, número 110, 27/09/2013; p. 17.

32 O *Pirralho*, número 181, 03/04/1915; p. 6.

1911, de alterações nas normas relativas à escrita do português europeu. Face ao impasse instituições do professorado paulista haviam sugerido, às autoridades estaduais, a adoção de símbolos fonéticos em substituição aos caracteres gráficos até aí vigentes.

A narrativa didático-irônica com que Juó Bananére intervém no debate tem como lastro, portanto, uma questão de linguagem. Sagaz, ao inventar uma etimologia fictícia para o nome de um indivíduo familiar em seus escritos, para além da cutucada ele estabelece um interregno anárquico no qual a imaginação, uma vez delivrada, amplia a gama dos valores e afetos passíveis de atualizações:

A artograffia moderna é una maniera de scrivê, chi a genti scrive uguali come dice. Per insemplio: — si a genti dice Capitó, scrive Kapitó; si si dice Alengaro, si scrive Lenkaro; si si dice dice, non si dice dice, ma si dice *ditche*.

Quano si dice Lacaratto, si scrive Lacarato, ma questo é proprio una porcheria, pur causa che Lacarato, zenza duos c é uno sapatiere che móra indo o Bó Retiro i nó quello bunito diligato di polizia chi tuttos mondo acunhece.

Io non gusto tambê a artograffia moderna, pur causa chi a genti non si puó indiscobrí as originia da as parola. Si a genti tê per insemplio a parola *Capitó* e si tê vuntada di indiscobrí a sua originia si vá dirittigno no latino che é proprio o linguaggio che si diceva inda a mia terra nu tempio do Cesare e já s'incontra lá a parola *Capitano*. Aóra a genti vá studiano a parola i já indiscobre chi fui di lá che vignó Capitó de ista maniere: — Primiere o o finale tive una sincoppe i murré i ficó solamente Capitan.

Intó o Cissero, migliore oratore da mia terra in quello tempio lá, si dexô pigá una brutta gunstipaçó e aóra só parlava p'ro narisi e non poteva dizê Capitan ma Capitão. Vignó aóra quello inlustro Dante, u migliore poete intaliano che tê scritto a storia do Inferno e che una volta si dexô pigá una indigestó di maccaroni c'oa pamarolla ingoppa. Aóra a sua máia delli vuleva dá p'ra elli un bunito purganto di olio di risco che o Dante non vulevo bibê.

Intó a máia pertó u narisi p'ra elli pur causa che elli abriva a bocca, ma o Dante pigó da gridá u padro delli che si xamavo

Capitão e inveiz come tenia u narisi tapado, diceva: — Capitó, Capitó,... e fui cosí che Capitano si transfermó in Capitó. Ma si aóra si dexa scrivê Kapitó cum kappa (K), nisciuno saria ingapaze di indiscobrí ista bunita originia.

Pur istos mutives che io non gusto a artograffia moderna³³.

A atuação de Dante conclui um relato, decerto que não à toa, no qual questões concernentes à vida das línguas são trazidas à boca de cena. O enredo tramado para que Juó Bananére contextualize sua expressão macarrônica, tingindo-a com um ouropel erudito, permite retomar, rearmando-a no registro cômico, a operação dantesca em prol da preciosa ideia, antes comentada, de que “rimar em vulgar é equivalente a versejar em latim, segundo alguma proporção”³⁴. O movimento vindicado pelos poetas do *dolce stil nuovo* implica um afastamento da origem, do étimo pontual. Ou introduz, para retomar algumas proposições de Daniel Heller-Roazem páginas atrás anotadas, não uma “*confusio* babélica”, mas pós-babélica. Logo moderna.

O “esquecimento da língua anterior” efetuado por Dante, motor de qualquer processo de “alteração linguística”, é reativado por Alexandre Machado graças à intermediação de Juó Bananére³⁵. O vulgar, aqui, é atualizado pelo linguajar ítalo-paulista, na ocasião ameaçado não apenas pelo policiamento dos gramáticos mas também por uma tentativa de impor, ao menos no domínio da expressão escrita, um código racional, positivo, quiçá inequívoco.

Enfim, é em defesa da memória impressa em toda língua

33 O *Pirralho*, nº 49, 13/07/1912; p. 9.

34 A passagem figura no capítulo XXV da *Vita nuova*.

35 Esses parágrafos recuperam colocações de Daniel Heller-Roazen, extraídas de *Ecolalias* (Sobre o esquecimento das línguas), ob. cit., transcritas na primeira nota do presente ensaio.

elaborada coletiva e historicamente, cujo corpo traz resquícios, indícios das precedentes, que Juó Bananére colabora com o debate em curso. Defendendo o macarrônico, recriação de dialetos ítalo-paulistas, defende ainda, por extensão, seus usuários, a maior parte deles trabalhadores e trabalhadoras afeitos a deitar carvão nas caldeiras da locomotiva paulista. Que aliás, como na época se propagandeava, carregava o peso-morto dos restantes vagões-brasil.

A identificação com o poeta “inlustro” avaliza o esforço de transcrever, subscrevendo-os, linguajares marginalizados pelos discursos oficiais. Por vezes, em um prolongamento da mesma senda, a ampliação do raciocínio e da política ali ressaltados ultrapassa a esfera linguística. Explicita então o abismo que separa o sonho prometido, e acalentado por parcela dos migrantes, da vida efetiva. Desse dilema sobressaem possíveis versões locais de uma outra “storia do Inferno”, tão terrível quanto as demais:

Istu affare da migraçó stá proprio una porcheria. Ninguê si comprende. A gente sái da Italia dove tê u ré, a vamiglia, o Giolitti ecc. ecc. e dove non tê né o Lacarato e né o Capitó i intó s'imbarga ingoppa o navilio pur causa di vigná afazé a America. Aora, quando a genti vê xigado in Santose; inveiz faiz a pesta bobóniga, a bescigga, a vebre marella ecc. Disposa a genti vê p'ra spettoria da migraçó, dove a genti apanha una sóva tuttos di di manhã cidinho p'ra si alivanta. Illos manda a genti lavá a gaza, dá di mangiá p'ro gaxoro, butá acua p'ras galligna ecc. Quando illos té cavado imprego p'ra genti, a genti vá p'ra facenda garpiná o gaffé; garpina, garpina i quano vê o fi do meiz, buta uno puntapé p'ra genti i non apaga nada. Ma che figlio da máia. Io já vó aparlá p'ros minhos patrizio di non vim pur aqui pur causa che qui non si faiz maise a Ameriga. Io per insempio, fais quaranta quattros anno che stó alavorando, só barbiere, sanfoniste i jornaliste i non fiz inda a Ameriga³⁶.

36 “A migraçó”, *O Rigalegio, O Pirralho*, número 83, 22/03/1913; p. 19.

O relato acerca da “artograffia moderna” indicia a propensão automática de abraçar, e impor, estruturas ou arranjos determinados por uma lógica racional, cuja natureza caótica, também caolha, só pode ser discernida após paciente exame crítico. A exemplo do que acontece em uma arena, de um lado se posta, impassível, o critério científico que nele figura como pano de fundo. De outro desfilam as cenas estapafúrdias encadeadas para provar o improvável. O choque entre tais forças produz a desconcertante caçoada macarrônica.

A narrativa ao mesmo tempo indica o apuro e a sofisticação com que o cronista lidava com as demandas cotidianas. Por trás das alusões diretas a indivíduos e eventos contemporâneos, também dos gracejos fáceis com que acenava a leitores e leitoras bem-postos, é possível encontrar em vários de seus textos interpretações argutas, nas quais o embaralhamento de marcos e coordenadas rígidas desestabiliza sensibilidades e posturas embotadas.

O recorte aqui realizado para considerar a produção de Juó Bananére compreende um lapso, entre 1911 e 1917, que antecede e em seguida coincide com a guerra mais horrenda até então jamais declarada, na qual a ciência e a técnica subiram, de chofre, vários degraus na escada ascendente até a mortandade absoluta. Esse período no qual revoltas sociais e revoluções políticas agitaram diferentes regiões do mundo assistiu ainda, no domínio cultural, ao fervilhar de polêmicas entre defensores de modos distintos de pensar e fazer artes. Dado o cronista operar com base em influxos trazidos pelas ordens daqueles dias de antanho, nada mais pertinente que em algum momento resolva falar do Futurismo. Tentando defini-lo, por certo, para depois quem sabe melhor praticá-lo:

O futurisimo é una roba che a gente faiz uguali como té di sê maise tarde.

Per insempio: — O Vurtolino tè di pintá a ingarigatura do cunsegliero Brotero. Invez di pintá com quello brutto barbone preto che illo tè aóra, pinta c'oas barba branga come vá ficá quano illo se inturná vèglio.

Oggi per insempio os poeta faiz uno sonetto di quattorze versos, cada versos di deize sillabas come faiz o Sirvio di Armeda, o Gamonhes, o Gilio Pinhére, o Ferri e tantos outros poeta illustro.

O Marinetto invez nó; cada sonetto che illo faiz té ventisquattro verso. Os verso tê quantas sillaba a genti vulevo. Per insempio: o primiere tê dicianove, o segundo tê cinquantaquattro, o terzozê tê centottantanove, o quarto tê duos sillaba e cosi vá s'imbóra.

Non si póde butá né diverbio, né digettivo.

Pur causa di ficê bê spricado io vó scrivê uno verso di accordimo c'oa nuova scuola intaliana do futurisimo.

AS BARBULETTA

“Inlesbão, padre da Raffaella,

“Serrana bella,

“Tenia uno xique cinema nu Braiz

“Dove èro portiere o Bargionase, giunto co dottore farmacista Jota Jota, e o direttore era o Ferraiz.

“Un di o Ferraiz vulevo disgambá co aramo,

“Cuntàro p'ro bispo.

“Migliore da cervegia do Brahma,

“A vacca co figlio nuóvo é o bixo maise arisco.

“Quebra as amarra!

“Và s'imbora sinó ti prego as mó,

“Vagabundo.

“Manhã io vó afazê uma brutta farra

“Co allemo

“I aóra vó afazê o alunzio da scuola do futurisimo no o mondo.

J.B.

Viro che xique? Io també só poeta.

Chi inventáro o futurisimo fui o Marinette i o Bassi gia fui cuntratadu pur causa di fazê uno alunzio sistema zanduich³⁷.

No intervalo entre o que se quer e o que não se pode fazer a personagem exercita sua pena, inclusive a futurista. O escárnio, sua divisa, escova a nobreza ao passo que a esnoba, com alguma frequência, em favor da pobreza. Para isso esfacela as matérias de que trata e os materiais com que as trata. Resulta um mundo bizarro, excêntrico, pontuado por transe esquisitos, alógicos ou para-lógicos, cuja conformidade inconforme desbarata. Acionada pelo exagero das pilhérias, a figuração macarrônica introduz fissuras através das quais Juó Bananére e Alexandre Machado disseminam feitos e imagens nas quais a proximidade, a certeza ou confiança no que há frente aos olhos são desviadas, enoveladas e enevoadas que afinal se revelam.

Enigmas e desajustes do cotidiano, que a normalidade social se esforça por obliterar recorrendo a instituições adestradas justo para exercerem tal função, são inesperadamente desvelados, mesmo por um átimo. Dito de outro modo: os invisíveis do cotidiano e o cotidiano da invisibilidade às vezes trocam de lugar. Quando isso acontece, no trajeto percorrido até que a polaridade seja refeita após a troca de posições de seus termos, ao se cruzarem estes emitem faíscas. Lampejos como tais podem ser divisados em parte das histórias engraçadas que permeiam o universo textual de Juó Bananére. Para além de uma aparente hilaridade faceira elas amiúde estão, como a cascavel na capa da primeira edição de *La divina increnca*, na iminência do bote.

Retirada a máscara do riso contingente despertado sobretudo pelas sátiras dirigidas aos medalhões da política, a poética macarrônica subverte valores e práticas que regulam diferentes

37 *As cartas d'abax'o Piques, O Pirralho*, número 63, 26/10/1912; pp. 11–12.

campos do agir e pensar o mundo. A lição do “futurismo” atualiza certa propensão ao nonsense, ao uso abusado de processos pelos quais invulgares são tecidos com fibras tidas como das mais vulgares. O entranhado regular é assim estrangulado, o congruente corroído pelas traças vorazes da incongruência.

Sobressai desta conjunção estapafúrdia e desengonçada, porém crítica além de cínica, uma comicidade surpreendente, bem menos inocente do que a princípio parecia. Os comportamentos incontinentes da personagem, o enfoque em suas atitudes, a narração dos episódios por ela vividos e a apresentação de seus pareceres sobre eventos e personalidades da atualidade, a linguagem e o estilo de expressão, as posições que ataca e as que acata, esse conjunto de atributos que a caracterizam criam em torno dela um ponto de vista singularmente plural, multifacetado.

Juó Bananére tende assim a assumir autoridade que a escrita lhe confere. Com a sucessão dos textos, o cômico de superfície vai sendo contaminado por intervenções que instauram insólitos em meio aos padrões de leituras vigentes. O vigor dos disparates chega ao ponto de permitir ao “jornalista” devassar as portas protetoras de um dos gêneros maiores com os quais o pensamento lógico-científico exuberou seu rigor. Tal atrevimento fica patente em “A matricaria”, ou “O tratado do amor da máia”, exposição precedida de uma dedicatória que da mãe se desloca, sorradeira, rumo à esfera militar, para desaguar na guerra, cujo fantasma assombra todo o texto. Uma genuína patologia da violência:

Dedicado p’ra migna máia i p’ro Garunello cummandanto da
briosa.

Chi vá piano vá lontano.
SAN NICOLÓ
L. 42 Cap. I Pag. 144.
Arma virumque cano.

DIRETTO ROMANO Cap. II.

Pattologia da Bringadera i dos stragos do 42 na guerra

———— * ————

Na vita a genti non podi passá sé bringadéra pur causa che si tê una brighia vê o Lacarato i leva tuttos p'ra gadeia.

A Gadeia insiste no amore da máia che quano a genti é piqueno prende a genti i non dexa a gente sai, p'ra non ficá imbaxo do o bondi i non murrê nu disastrimo di attomobile.

Tê duas especie di attomobile: di taksi i pur ora.

O amore da máia tambê tê pur taksi i pur òra. É invidenti i né vali a penna spricá.

*
* *

A bringadera tê di varas specie: — a futebola, os cavallinho di páu i a bringadera co ermozigno maise piqueno.

Tê só deize specie de ermozigno maise piqueno quano a genti tê deize ermò maise grianza da genti.

Si a genti tê só duos ermò maise griança, intó só tê duas specie di ermozigno maise piqueno.

Tê varas otra specie de bringadera: — O acusado, o to-movigno di mintira, o *bêbê* chi é un prodotto lemó, impurtado direttamente da Lemagna che stá afazeno a guerre c'oa Cunfrigaçó Oropeia i son uns barbaro chi atira c'oas balla *dúdí*, chi faiz un buraco inzima da genti, maise grosso do cano di sgotto.

As balla *dúdí* non té nada co *Dúdí* Maresciallo, chi é marito da Nairia i non é balla di gagnó; i né tambê quero dizé con istu chi a Nairia é *gagnó*.

Mesimo pur causa chi o Hermeze fui o xefe da Diministracó Publiga chi comprende varos ramo diministrativo: — Segretarilia da Facenda, do Interiore i a Segretarilia da Giustizia o Gadeia Centrale.

Inda a Gadeia reside os delinguentenato chi só aquillos chi amató o paio, a máia, o otro individuo qualquere.

Amatá ingostitue una bringadera p'ra istus individuo i pur istu amutivie illos non deví i preso, por causa chi tuttos munno tê diretto di bringá, cunformo provarê maise adiante.

Vurtarê nu assunto.

O curaggio da lió, a firmeza du caracterro i o giogo du bixo, dê nascimente p'rus treiz ramo maise impurtanto da industria:

— a guerra, os sapatto di pillica i os bondi inletrico.

A necessitá di mangiare dá lugare p'ra greaçó di otros ramo di industria secundario, como por insempro: Os ladró di galligna, a musiga i a patinaçó.

Da crisia dus barbiére si originô o Maestro Brotéro, as molhére i tuttos otro animale gabilludo, incrusivio o rango-tango i o bixo gabilludo. O macaco, o bôio, a vacca, a aguia i o garrapatto, n'uma reunió fraternativa che fizero inzima du Bó Ritiro, criaro o giogo do bixo, chi é tambê una industria litterara come si podi pruvá co insempro do Amanço c'oa “Vita Muderna”³⁸.

Nessa obra em progresso mantida pelo desatinado “moço tímido e quase burro” que Oswald de Andrade conheceria, em 1911, e cujo “êxito enorme” o levou a conferir-lhe o título louvável, embora limitado, de “mestre na sátira no Brasil”, é nessa obra que aquele moço tratou de dotar sua criatura de uma vida pessoal, quase concreta na medida em que construída por palavras que, desde a região do Piques, São Paulo adentro se espalham³⁹. Do microcosmo de Juó Bananére flui um manancial que fertiliza ficções. Versáteis como sempre se mostrou, as histórias em torno dele justificam o emprego do conceito de personagem para designá-lo.

Inclusive em recriações paródicas de corte biográfico, dentre as quais “Tristezza”, baseada em quatro quartetos de “Lembrança de morrer”, de Álvares Azevedo, é uma das mais efusivas. No poema a paródia tanto joga quanto ampara, uma vez que a estrutura emprestada abriga um raconto singular no qual uma memória em que convivem o próprio e o apropriado se esvai, pacífica:

38 *As Cartas D'Abax'o Piques, O Pirralho*, número 166, 19/12/1914; p. 4.

39 As duas primeiras passagens provêm de *Um homem sem profissão* (Sob as ordens de mamãe), 2ª ed., SP: Globo/Sec. Est. da Cultura, 1990; p. 68. A última de “A sátira na literatura brasileira”, *Boletim bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo*, SP, anno II, vol. III, abril-maio-junho de 1945; p. 46.

Io dexo a vida come un tirburêo
Chi dexa a rua sê cavá frigueiz;
Come un pobri d'un indigraziato
Chi já andô na Centrale arguna veiz.

Come Gristo chi fui grucificato,
I assubi p'ru çéu come un rojó!
Levo una sodade unicamente:
É du choppigno lá du “Bar Baró”.

Só levo una sodades d'una sombra,
Che nas notte di inverno mi cubria...
Di ti ó Juóquina, goitadigna!
Ch'io amatê con tanta cuvardia.

Discançe migna cóva lá nu Piques,
N'un lugáro sulitáro i triste,
Imbaxo d'una cruiz i scriván'ella:
Fui poete, barbiere, i giurnaliste!⁴⁰

Dante se recriou à medida que recriava Beatriz. Com isso alcançou quando menos o paraíso da glória literária que há séculos o aureola. Alexandre Marcondes Machado por sua vez retoma, a despeito de tudo diferindo-o, o procedimento levado a efeito pelo conterrâneo, por um triz contemporâneo, da personagem por ele interpretada. No modo vulgar e humilde que a caracteriza, e que a exaltação não atenua, ela é sua *dignissima*. Que o alertou para o fato de paraíso estar desde sempre perdido.

* * *

(Ainda uma vez, *Incipit comoedia*).

40 “Tristezza”, *As Cartas D'Abax'o Piques, O Pirralho*, número 202, 18/09/1915; p. 4.

Referências bibliográficas

A Bíblia de Jerusalém, 7ª impressão, SP: Sociedade Bíblica Católica Internacional/Paulus, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas* (Estudos de poética e literatura), tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko, Florianópolis: ed. UFSC, 2014.

_____. *Estâncias* (A palavra e o fantasma da cultura ocidental), tradução de Selvino José Assmann, BH: ed. UFMG, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *Vita nuova*, organização de M. Barbi, Firenze: Bemporad, 1932.

_____. *A divina comédia — Paraíso*, tradução e notas de Italo Eugenio Mauro, SP: Ed. 34, 1998.

_____. *Divina Comédia*, Desenhos de Sandro Botticelli, traduzida por João Trentino Ziller, Cotia: Atelier Editorial; Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão* (Sob as ordens de mamãe), 2ª edição, SP: Globo/Sec. Est. da Cultura, 1990.

_____. “A sátira na literatura brasileira”, *Boletim bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo*, SP, anno II, vol. III, abril-maio-junho de 1945.

ANTUNES, Benedito. *Juó Bananére: as cartas d’abax’o Pigues*, SP: Ed. UNESP, 1998.

BABANÉRE, Juó (MACHADO, Alexandre Ribeiro Marcondes). *La divina increnca*, SP: ed. 34, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*, tradução de Eclair Antônio Almeida Filho, Brasília/SP: ed. UNB/

Lumme, 2013.

CAPELA, Carlos Eduardo S. *Juó Bananére irrisor, irrisório*, SP: Nankin/EDUSP, 2009.

COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. II, Madrid: Ed. Gredos, 3ª reimpressão, 1976.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas* (Origen y destino de la comunidade), tradução de Carlos Rodolfo Molinari Marotto, Bs As: Amorrortu, 2003.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias* (Sobre o esquecimento das línguas), tradução de Fábio Akcelrud Durão, Campinas: ed. UNICAMP, 2010.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário* (Perspectivas de uma antropologia literária), tradução de Johannes Kretschmer, 2ª edição, RJ: EDUERJ, 2017.

MACHADO, António de Alcântara. *Cavaquinho e saxofone*, RJ: José Olympio, 1940.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia* (As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo), tradução de Vera Ribeiro, RJ: Contraponto/MAR, 2013.

MORAES, Eliane Robert de. *O corpo impossível* (A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille), SP: FAPESC/Iluminuras, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, tradução de Soraya Guimarães Hoepfner, RJ: 7 Letras, 2016.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se* (Sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista), tradução de Johannes Kretschmer, Argos: Chapecó, 2011.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã* (Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu), tradução de Markus Hediger, RJ: Contraponto, 2013.

Periódicos:

O Pirralho (1911-1917).

O Queixoso (1915-1916).

A Vespa (1916).



FIGURA 1
Sandro Botticelli, A Primavera. Galeria Uffizi (óleo sobre tela, 203 x 314 cm).



FIGURA 2
Alexandre Marcondes Machado em desenho de Voltolino.



FIGURA 3
Juó Bananére, por Voltolino.



FIGURA 4
Sandro Botticelli, Retrato de Dante. Fundação Martin Bodmer (óleo sobre tela, 54,7 x 47,5 cm).



FIGURA 5
Retrato de Dante Alighieri por um miniaturista desconhecido. Biblioteca Riccardiana (desenho em papel, 29,5 x 20 cm).

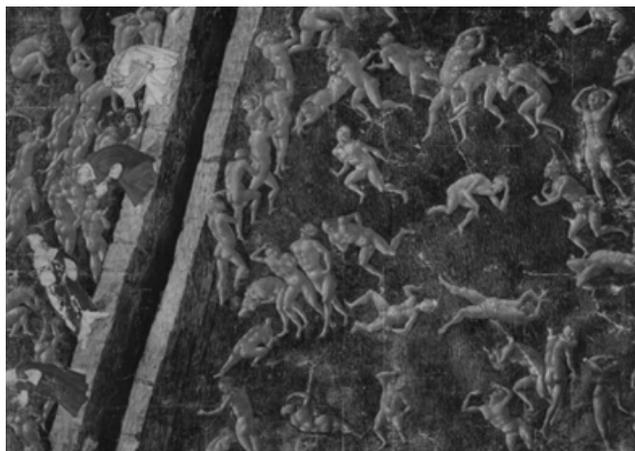


FIGURA 6
Sandro Botticelli, Inferno, Canto XV.



FIGURA 7
Sandro Botticelli, Inferno, Canto XXVIII.



FIGURA 8
Capa de Voltolino
para a primeira edição
de *La divina increnca*
(1915).



FIGURA 9
Página de rosto da
mesma edição.



FIGURA 10
Cabeçalho do número inicial do *Diario do Abax'ô Piques*.

**A Dantesca República de Curitiba,
segundo dois de seus escribas**

Jorge Wolff

Quem tenha tido uma tal arte mestra
não sei dizer: por ter-lhe assim atado
à frente a esquerda, e às costas a mão destra,

e desde o colo também enrolado
o corpanzil co'uma corrente tensa,
de que até o quinto giro era avistado.

“Provar quis ele, com soberba imensa,
a sua potência contra o sumo Jove”,
disse o Mestre, “e aqui tem sua recompensa.

Efialte é ele, que mais não promove
reptos que os Deuses tornem a temer:
os braços que agitou já mais não move.”

E eu: “Caso impedimento não lhe houver,
gostaria que o Briareu descomunal
os olhos meus pudessem conhecer”.

Donde ele: “Tu verás Anteu, o qual
está perto daqui, solto e falante,
e vai levar-nos ao fundo do mal.”

Dante Alighieri
[trad. Italo Eugenio Mauro]

O famoso poema sacro-político dantesco batizado “comédia”
e rebatizado “divina comédia” propõe a chegada ao “fundo do

mal” em seu Canto xxxi, estando as máscaras falantes de Dante e Virgílio no limiar do nono e último círculo do Inferno, em contatos imediatos com os gigantes mitológicos Nemrod, Efilte, Briareu e Anteu. Com os olhos e os demais sentidos postos no “fundo do mal”, lanço mão daquele que é um dos mais agudos leitores de Dante, Giorgio Agamben, através de duas passagens da antologia de “estudos de poética e literatura” *Categorias italianas*, para depois tocar o fundo do poço através dos dois escritas da Dantesca República de Curitiba. A primeira passagem é extraída do ensaio intitulado justamente “Comédia”, e a outra de “O fim do poema”, na parte final do mesmo livro, que é o conhecido ensaio sobre as especificidades e as relações entre poesia e prosa. Relações estas que, sendo viscerais, são igualmente instigantes para pensar os modos de operar dos escritores que, soltos e falantes, falam aqui: Dalton Trevisan e Paulo Leminski. A eles ponho em relação, perigosamente, sob as alcunhas de Mestre e Pupilo (pai e filho), de forma similar e diferente à da relação paternal Virgílio-Dante no mesmo e impróprio “poema cômico-sacro”. Sacro e cômico pela simples razão de apresentar — segundo indicações do próprio Dante — um início “fétido” ou “horrível”, na medida em que é infernal, e um final “próspero” ou “grato”, vale dizer, paradisíaco à maneira cristológica. Ainda que no caso dos dois escreventes da dantesca Curitiba isto se dê de modo antes manuel-bandeiriano, ou manuel-baudelairiano, isto é, “falando cafajeste” com as “boêmias errantes” e incluindo um final que é e sempre será fim e apenas fim, um final por assim dizer pós-“pasargadadisíaco”, isto é, simultaneamente fétido-próspero, horrível-grato, assim como poesia e prosa são indiscerníveis em ambos os casos, à maneira da “dupla-e-única-mulher” de Pablo Palacio.

Podemos pensar ainda que o início da carreira de Dalton Trevisan, nos anos 1930–40 — em que vou me deter neste en-

saio através de um soneto de 1941 e uma cançoneta de 1946 —, terá sido, também, “grato” e “próspero”, tratando-se de sua transição de adolescente parnasiano-paranista a jovem adulto pós-modernista antiparanista e anti-simbolista¹. O mesmo jovem Dalton que vai abraçando aos poucos o “horrível”, o “fundo do mal”, até torná-lo inalienável, ao menos a partir de 1959, com a estreia oficial (segundo ele próprio) das *Novelas nada exemplares*. Quanto ao Polaco (como Leminski era conhecido pelos amigos), resgato como coda deste trabalho um mini-texto dedicado a Dante de meados da sua última década de vida, tendo falecido o “bandido que sabia latim” aos 45 anos de idade, em 1989. A única e vaga referência bibliográfica feita ao texto pela editora da Unicamp, responsável pela edição de seus *Ensaio e anseios crípticos*, se encontra na primeira orlella: “A maioria desses textos [os da segunda parte, “voltados à análise de obras e de autores”] foi publicada em jornais e revistas de circulação nacional ou de tiragem restrita ao Paraná”. No entanto, o texto é da época do Leminski colunista da *Folha Ilustrada*, ao lado de nomes como Tavares de Miranda e Ruy Castro, texto o qual teve direito a horrenda ilustração de Orlando (talvez condizente com o tema e o tempo) no preciso dia 30 de outubro de 1985, exatamente à página 38, sendo que a página anterior Augusto de Campos ocupa-a inteira em entrevista sobre Ezra Pound... Pois “um espectro ronda Curitiba”, o espectro do concretismo, incidindo de modos distintos mas com semelhante intensidade sobre mestre e pupilo, pai e filho, quer dizer, Dalton avesso ao movimento paulistano, estando ligado inicialmente à chamada Geração de 45, e Leminski mer-

1 Os avatares do embate do jovem escritor com o paranismo podem ser encontrados no livro de Luiz Claudio Soares de Oliveira, *Dalton Trevisan (en)contra o paranismo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009. Coleção A Capital.

gulhado nele desde o início dos anos 60, colando-se a sua pele por mais que tenha tentado matar os pais adotivos paulistas, o que se destaca nas cartas-poemas a Régis Bonvicino².

A primeira passagem extraída de Agamben (2013, p. 29) é muito breve e certa: “Dante representa a possibilidade ‘cômica’ que a paixão de Cristo abriu ao homem”. A frase aparece no ensaio “Comédia”, na abertura das *Categorias italianas* (conforme traduzidas por Carlos Eduardo Capela e Vinícius Honesko), e o “cômico” vem entre aspas por ser o cômico pensável nos séculos XIII e XIV, isto é, cômico sobretudo em função de seu caráter “decididamente antitrágico” (p. 29), assim como por tender ao “próspero-grato”; posto que, depois da queda, não seria mais possível a tragédia, assim como antes da queda não teria sido possível o cômico. Trata-se, afinal, da “reviravolta” da *Comédia*, nos termos do filósofo italiano: “Dante representa a possibilidade ‘cômica’ que a paixão de Cristo abriu ao homem” (p. 29). Recontextualizada na poesia do modernismo brasileiro, a frase ecoaria fundo tanto em um Jorge de Lima, quanto em um Murilo Mendes, os católicos parceiros de *Tempo e Eternidade* (1935), mas também nos dois precoces leitores da Bíblia nascidos em Curitiba (o “mestre” em 1925, o “pupilo” em 1945), tendo cada qual transvasado o mar-de-estórias bíblico em suas respectivas óperas-bufas subtropicais — Dalton como o grande blasfemo e heresiarca do fundo do mal, Leminski como o biógrafo de um Jesus profano, entre outras tantas reivindicações e evocações em prosa e verso do Grande Tentador (Deus segundo César Aira).

2 Cf. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (São Paulo: Editora 34, 1999). Não era possível permanecer alheio ao concretismo em seu auge nos anos 50 e 60; ou era amado ou odiado no meio artístico e intelectual brasileiro, opção que seguiu vigente pelo menos até a década de 80 — que é a última e mais intensa do próprio Leminski, ao menos no sentido de sua produção editorial e influência na cena cultural.

Quanto à segunda passagem das *Categorias italianas* a ser evocada, ela apela e insiste no toque e na travessia ou na queda e no choque entre poesia e prosa ao enfileirar duas perguntas e uma resposta à conhecida proposição de Paul Valéry:

Se a poesia apenas vive na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível? Há aqui, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto “ventre de todo sentido”, acerta suas contas com o elemento métrico para transitar definitivamente à prosa? As místicas núpcias do som e do sentido poderiam, então, ter lugar. (AGAMBEN, 2003, p. 184).

No caso da primeira citação — a do poema cômico enquanto não trágico —, ambos os escribas das “místicas núpcias do som e do sentido” da dantesca província de Curitiba se inscrevem, portanto, na trilha da paixão de Cristo: mais velho e mais vivo (95 anos completados em 14 de junho de 2020), o mestre reescreve sem descanso certas fabulações e cantares de extração pagã-cristã, que se desdobram e espalham por suas próprias escrituras, desde a sequência de imprecações apocalípticas das “Lamentações de Curitiba” até os “Cantares de Sulamita”, na erótica-herética mescla de paródia com pastiche que marca a pena (as penas) do bruxo do Alto da xv a partir do “Cântico dos Cânticos”. Quanto ao mais novo, pupilo morto e todavia vivo, o ex-beneditino hagiografou e ensaiou, quando não gritou e vociferou pelas ruas de Curitiba, a paixão de Cristo em verso e prosa, seja em pequenos-múltiplos poemas, seja no ensaio biográfico Jesus a.C. ou ainda no anseio críptico intitulado “E o vento levou a Divina Comédia”, com o qual encerro mais adiante estas linhas³.

3 O que teria acontecido se o jovem Leminski, por um desses milagres inexplicáveis, tivesse conhecido intimamente e se tornado amigo de Dalton

Já, no que respeita à segunda citação a propósito da “zona de indiferença” entre poesia e prosa, é Berta Waldman que a sugere — como já observei em outro lugar e faço questão de repetir — a partir de Dalton Trevisan no artigo “No ventre do Minotauro”, publicado no jornal *Cândido* da Biblioteca Pública do Paraná em 2012. Ela retomaria, portanto, em 2012 as postulações feitas a partir dos anos 70, quando começa sua série de “ensaios sobre a obra de DT”⁴, descolando-as das leituras toscamente realistas em que chafurdava sua fortuna crítica, incluindo aí o próprio Paulo Leminski⁵. Tais postulações têm seu ponto de inflexão na tese de doutorado de Berta Waldman⁶, na qual ela já dizia que: “o mundo infernal dará os traços à máscara que recobre a obra de Dalton Trevisan” (WALDMAN, 1982, p. 3); que Curitiba “é útero que é túmu-

Trevisan ainda nos anos 60? Em texto póstumo, “Disparates do Duarte”, publicado no ano seguinte a sua morte no *Nicolau* (n. 4, 1990, p. 10), o Polaco faz um verdadeiro *mea culpa* em relação ao velho e muito vivo escritor: “A prosa de Dalton Trevisan (...), admirada nacional e internacionalmente, não é tão pouca coisa como imagina o repórter [trata-se de uma réplica a um texto de um jornalista]. Com a morte de Rosa e Clarice Lispector, Dalton faz, com certeza, a melhor prosa da ficção do Brasil, a mais ágil, mais malandra, mais louca” [agradeço a Rosana Clesar pelo garimpo no *Nicolau*]. É certo, igualmente, que os dois entrariam em conflito na segunda ou terceira conversa e que o “daltonismo” continuaria sendo o mesmo alvo dos jovens tropicalistas provincianos de Curitiba como Alice Ruiz e Paulo Leminski.

4 O itálico é meu e pretende marcar a filiação à tradição do *close reading* de Berta Waldman, cujas leituras estruturalistas e pós-estruturalistas (o recurso a Barthes e a Deleuze, por exemplo) acabam no entanto por fazer extrapolar.

5 Leminski fez campanha cerrada contra Dalton durante os anos 60 e 70, manifestando sempre que podia o seu total repúdio à “mania do conto realista” encarnada, segundo Leminski, pelo célebre Vampiro de Curitiba, ou seja, matando e esquartejando o pai literário a cada oportunidade, nos termos em que o colocamos sardonicamente neste texto, até o momento da reconciliação [ver nota 3], feita no entanto *post mortem*.

6 Intitulada originalmente *Branco no branco*, inspirada em Malievich, na tese o suposto realismo de Dalton Trevisan é lido muito mais justamente pelas vertentes artísticas do hiper-realismo e da *pop art*, tendo sido publicada como *O vampiro* e o cafaíste por razões estritamente comerciais.

lo” (p. 78), onde “o erótico se reduz a pornográfico, o ouro a bijuteria, o malandro a cafajeste, a mulher dos outdoors a dona de casa ou prostituta, reproduzindo-se, aqui, uma afinidade com a narrativa bíblica da *queda*” (p. 81). Trinta anos depois da tese, Waldman voltaria à carga:

(...) dizer que o conto de Dalton Trevisan esconde, desde sempre, uma estrutura poética, não significa edulcorar o que nele é ácido e amargo, uma vez que seu texto caminha na contramão do lirismo tradicional e instala-se num registro antilírico, oferecendo-se ao leitor como flashes do cotidiano em estado bruto. Talvez se possa pensar que o móvel do gesto de “reescrever”, para além das obsessões do autor de retomar o mesmo e dos sentidos estéticos que a repetição acarreta, esteja amparado no desejo de levar à exaustão o exercício da produção de efeitos que a repetição propicia, o que o conduz também a rerepresentar alguns de seus contos através da verticalização dos versos, acentuando ainda mais o minimalismo da forma. (WALDMAN, 2012, p. 7).

Curioso é que, se as marcas do poeta antilírico e do reescritor minimalista são atribuídas por Waldman a Dalton, elas também não deixam de ser atribuíveis a Leminski, e a chave da conexão se encontraria na obsessão comum aos dois pelo haicai⁷. Por outro lado, estendendo o arco dessas conexões no sentido da morte-vida (“dupla-e-única-mulher”), o Dalton *suicida* não faz mais do que seguir o seu próprio princípio poético de que não há relato comparável ao do bilhete do suicida, enquanto o *kamiquase* Leminski, em cujas vestes se tornou uma espécie de popstar, foi tão suicida em vida quanto também parricida, como sugerido antes, o que se dá lite-

7 Remeto aqui a outro texto sobre os dois escribas de Curitiba intitulado “Haicai e repetição tropicais. O poema breve segundo Dalton Trevisan e Paulo Leminski” que publiquei no número 7 da revista *El Jardín* de los Poetas em 2018. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3073>.

ralmente através de uma história em quadrinhos de sua mulher e companheira de lutas contraculturais Alice Ruiz; nela a *vamp*-personagem toma as rédeas do relato e faz picadinho de “Dalton”⁸. E não chego a chamar aqui o pai Dalton de filicida porque não teria se preocupado ou sensibilizado com a morte do filho desconhecido — e, a seus olhos, além de “desconhecido”, certamente tolo, ingênuo, falastrão e fanfarrão.

Lançadas tais proposições, esboço adiante uma breve viagem motivada pelo fundo do mal — isto é, a poesia, a vida, a infância, a morte — segundo a dupla suicida-parricida, sendo que em Dalton Trevisan apelo a sua relação com a cidade de Curitiba desde priscas eras, ou seja, desde as suas primeiras composições de poesia parnasiana, quando, adolescente, desconhecia o mal da modernidade. “A literatura não é inocente”, escreve Bataille nos anos 50, “e culpada, ela enfim deveria se confessar como tal”. (...) “A literatura é a infância enfim reencontrada” (BATAILLE, 1989, p. 10). A literatura e o mal.

Meu pecado original e “Minha cidade”

Autor precoce, pecador original, Dalton Trevisan estreou na literatura brasileira, aos dezesseis anos recém-completados, com o poemário *Visos*, em 1941. Vestígio, vislumbre, viso renegado e esbatido — capa e contracapa (fig. 11 e 12).

Em seus doze poemas para *não* serem lidos no bonde (como em Oliverio Girondo), e muito menos no walkman (com Marília Garcia), o adolescente Dalton Jerson Trevisan se debatia com a fatalidade da métrica e das rimas, assim como esboça-

8 No prefácio Alice Ruiz acusa o contista de naturalizar a violência contra a mulher. Ver *Afrodite. Quadrinhos eróticos* de Ruiz e Leminski (São Paulo: Veneta, 2015), publicados de modo esparsos no final dos anos 70 em editoras alternativas do Paraná. Intitulado “Papel principal” e com roteiro de Ruiz, a história em quadrinhos dedicada a Dalton foi ilustrada por Julio Shimamoto.

va uma certa Curitiba de cartão postal contra a qual logo se rebelará. Um desses sonetos, dedicados a diferentes mulheres com seus nomes próprios (alguns comuns, outros nem tanto), chama-se “Aroní”, personagem retratada no poema enquanto autômato a la Hoffmann ou boneca da Estrela⁹. Em “Aroní”, lemos o que segue — acredite-se — no original do pequeno volume localizado na Biblioteca Brasileira da Universidade de São Paulo (talvez o único exemplar que o autor não tenha conseguido destruir) (figs. 13 e 14).

Os duros decassílabos de “Aroní” — que se repetirão em “Linda”, “Nélcia”, “Aurora”, “Doris”, “A Dama Verde” ou “A Dama Branca” — representam a fase ritual de passagem do jovem escritor “crescendo durante a guerra numa província ultramarina” (Silviano Santiago), província esta em que o modernismo de 22 tardaria para chegar, mas chegaria finalmente e logo mais nas asas de *Joaquim*. Pois na outra margem da ponte do rio Belém — onde jamais passa água (como se lê em diferentes versões de relatos do autor) —, o parnasianismo de *Visos* dá lugar à prosa porosa de “Minha cidade”, a crônica-poema estampada na sexta edição da revista, em novembro de 46, quando já deixou para trás o jovem e ambicioso autor o mar-de-rosas do Parnaso e da cidade “bela e simples”, com suas mulheres montadas em sonetos a um tempo claudicantes e perfeitos. Agora, quer dizer, recém terminada a segunda guerra mundial e aos 21 anos de idade, ele começa a falar em nome de certas vozes do fundo do mal e do quinto dos inferninhos que, mesmo que ainda pitorescas e ingênuas nesse momento, o acompanharão, graças a deus, sem volta pelos próximos setenta e cinco anos: adeus belas-artes, evoé malas-artes! Acrescente-se também que a opção pela

⁹ Refiro-me à famosa fábrica de brinquedos paulista, então recém-fundada pelo alemão Siegfried Adler em 1937.

literatura e o mal, nos moldes de Bataille, aparece no pequeno texto que concentra uma série de temas que Dalton Trevisan revisitará sem cessar a partir de então.

“Minha cidade” (1946) é tomada aqui, portanto, como uma espécie de pórtico na obra do escritor, sendo evidentemente anterior à auto-imposta estreia em 1959. Assim, a crônica-canto inaugural seria inteiramente reescrita várias vezes, a exemplo da versão que acabou dando título ao volume *Em busca de Curitiba perdida*, de 1992: o canto à minha cidade atravessa o século, o que significa que sua busca do tempo perdido é sem tempo, é anacrônica. Cidade-útero e cidade-intervalo, “Minha cidade” vai se metamorfoseando em verso (“Curitiba revisitada”) e prosa (“Em busca de Curitiba perdida”), mas nestas novas versões já sob a chama dos vagalumes que “riscam fósforos à procura da chave da porta” (*Abismo de rosas*), isto é, sob o signo da viagem e não mais do “canto” (em que “esta Curitiba eu canto” se torna “esta Curitiba eu viajo”).

Mas ei-lo, inicialmente, na versão que suponho original de 1946, com as iniciais como assinatura (fig. 15).

O poema-em-prosa daquele Dalton-Joaquim — quer dizer, da fase em que se rebatizara Joaquim em homenagem a todos Joaquins do Brasil, como se lê abaixo do título de cada uma das 21 edições da revista, na esteira e sob a égide do José drummondiano — permite ou dá a deixa para que penetremos no fundo do bem e do mal segundo os descaminhos traçados pelas escrituras infernais deste novo, novíssimo Dalton Trevisan — em cuja republicueta miliciano-justiceira, vale lembrar, se jogaria, sete décadas mais tarde, o jogo mais funesto e triste da história desta nação¹⁰. Saquemos ou

10 No ensaio “Poética da República de Curitiba, ‘laranja azeda’, ‘sabugo estéril’, ‘vergonha eterna’: Dalton Trevisan Meia-Oito” (revista *Crítica Cultural*, 2018), tento desenvolver uma crítica política da província conservadora

saqueemos, para tanto, três ou quatro estrofes-parágrafos de “Minha cidade” como ela nasceu ou foi parida, rancho de amor ao desterro na ilha de Curitiba:

Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu canto.
Curitiba, em que o céu não é azul, esta Curitiba eu canto.
Curitiba de manhãzinho cedo quando passam carrocinhas a vender lenha picada (dz. Cr\$1,20), em que as colonas de faces rubicundas evocam maçãs maduras, — dos pregões da batatinha doce, cenoura, couve, do borborinho multifólio de cores, barganhas, pragas da feira-livre, onde as domésticas a conversar se vingam da tirania das patroas, enquanto o sol derruba girassóis amarelos sobre a estátua do Tiradentes.
Curitiba dos conquistadores de luvas, chapéus coco e bengalas atrás das caixeirinhas de lojas, — dos advogados sem trabalho a aventar a salvação da pátria entre as mesas de cafés, — dos cães vagabundos que passeiam impunes pela rua principal e ali se amam zombando das gaiolinhas da prefeitura. E dos estudantes, de gravatas borboletas, com os códigos, réguas e esquadros nas mãos, subindo e descendo a rua 15, a indagar “que há-de novo?”, — do Gigi, que pede dinheiro aos transeuntes, mas que os homens não dão (porque a mãe publicou um anúncio nos jornais: “não dê dinheiro ao Gigi!”), — das filas de ônibus e bondes, às seis horas da tarde, quando a noite cai de súbito e cada um em seus gestos furtivos lembra um rufião das baladas de François Villon.
Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes do “14” onde dizem Rimbaud vinha sambar incógnito e de capa preta, — das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que trabalham oito horas por dia, elas tinham tanta vontade de ir à matinê, — dos amores escusos no Passeio Público, que é a zona mais policiada da cidade, — das normalistas, de blusa branca e gravata cor de rosa, que são um convite de viagem à Holanda, esta Curitiba eu canto. [...]
Curitiba do turco Jorge o dia todo na rua trocando notas de 100 por 82 níqueis de cruzeiro, — dos “Dramáticos” que levarão à cena “Saudades”, de Paulo Magalhães, — da Academia de Letras José de Alencar, onde os poetas ainda usam longas cabeleiras a declamar ao som de “Dalila” ao piano,

paranaense a partir de textos de Dalton. Disponível em: http://www.portalde-periodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/6463.

— do Burro Brabo, onde um cabra misterioso morreu nos braços da Heleninha, foram ver e era o rei do Sião, — do Romário Martins postado à porta de uma livraria, — da chuva que cai de repente e alaga as ruas, esfria, gela e, no dia seguinte, aparece morto um cachorro branco na porta de um café da rua 15, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, sem pinheiros ou céu azul, pelo que tu és, — província, cárcere, lar — esta Curitiba, e não a outra para o turista ver, com amor eu canto. (TREVISAN, 1946, p. 18-19).

Na versão posterior rebatizada como “Em busca de Curitiba perdida”, estampada em *Os mistérios de Curitiba* (1968), o verbo cantar é sumariamente borrado em troca do verbo viajar, e isso do início ao fim de seus doze parágrafos (tendo sido subtraído um dos treze originais). Como mencionado acima, o conto-canto vira canto-viagem: “Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo”... E assim — mediante as tesouras afiadas da elipse, da rarefação e da síntese, reduzindo-se e reconfigurando-se radicalmente o texto com o sacrifício de um de seus parágrafos-estrofes inteiros —, constrói-se a nova versão com apelo à repetição do verbo viajar: “Curitiba, sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é [no lugar de “tu és”] — província, cárcere, lar —, esta Curitiba, e não a outra pra inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo” (TREVISAN, 1968, p. 9); e até mesmo com apelo a seu emprego na forma pronominal: “Curitiba (...) das normalistas de gravatinha que nos verdes mares bravios são as naus *Santa Maria, Pinta e Niña*, viajo que me viaja” (p. 8).

No entanto, da versão inicial de 1946, quando o jovem Dalton ainda canta romanticamente em vez de viajar, vale resgatar certo elemento de ordem social e política das têmeoras e temporalidades-Joaquim, na segunda metade dos anos 40, que desaparecem das versões seguintes mas têm franca conexão com os acontecimentos de hoje, neste final da década de

2010¹¹. Pois na oitava estrofe-parágrafo da primeva cidade de Dalton-Joaquim, cantava-se decididamente à esquerda do espectro político-ideológico mundial:

(...) Curitiba de um ou dois sujeitos com ataques epilépticos nas ruas, — das cargas da Guarda Cívica, a cavalo e sabre desembainhado, nas noites vermelhas de agitação popular, — dos comícios do PCB na praça, qual cópia cinematográfica da Revolução Francesa, esta Curitiba eu canto. (TREVISAN, 1946, p. 19).

A repressão policial, a agitação popular, a revolução, ainda que enquanto “cópia cinematográfica” atualizada aos novos-velhos tempos, enquanto repetição diferida. E, como sempre ocorre algo igualmente diferente em se tratando do eterno retorno do mesmo, ocorre que no imediato pós-segunda guerra mundial, tendo terminado junto com ela o Estado Novo de Getúlio Vargas, o Partido Comunista Brasileiro é legalizado e tem o maior crescimento de sua história, chegando a contar com mais de cem mil filiados. O PCB consegue então abocanhar dez por cento do eleitorado nacional nas eleições de dezembro de 45, com uma cadeira de senador para Luís Carlos Prestes, além de outra para o próprio Vargas, o único a suplantar o líder comunista em votos. O PCB ou Partidão, seu apelido, era nada menos que a quarta força eleitoral nacional naquele momento anterior à guerra fria em que capitalismo e comunismo se uniram para combater o nazi-fascismo. Porém, o vigor demonstrado pelos movimentos de trabalhadores catapultou as ações dos sindicatos resultando na eclosão de várias greves. O presidente milico Eurico Gaspar Dutra, inteiramente alinhado com os Estados Unidos (como ocorre hoje à milésima potência), promove a sua própria “caça

11 Este texto foi apresentado oralmente no dia 23 de agosto de 2019 e revisto para esta publicação em julho de 2020.

às bruxas”, que vem a ser o conhecido eufemismo revitalizado nos dias que correm sob a forma dos demônios do “comunismo” e do “eixo do mal”: acaba-se com o direito de greve e finalmente, em maio de 1947, o PCB volta a ter seu registro cassado.

Quando dizemos, portanto, Curitiba, dizemos também Porto Alegre ou Brasília — principais bastiões do judicialismo militarizado que se instalou atualmente no país. A mais-que-dantesca república de Curitiba é a minha e a sua atual cidade, a nossa e a vossa atual república presidencialista totalitária, solapada por sucessivos golpes ultra-verde-olivas — república de Curitiba cujo patético bordão, disseminado aos trilhões pelos motores imateriais das *fake news*, reza o seguinte: “Aqui se cumpre a lei”... Sendo assim, torturas infinitas mereceria quem elogia o torturador e ainda tem a desfaçatez de elevá-lo à categoria de “herói nacional”¹².

Lembro a propósito o comentário de Berta Waldman em *Do vampiro ao cafajeste* — e já lá se vão quase quatro décadas de sua insuperável leitura de Dalton Trevisan — sobre a “maneira como Curitiba é representada na obra de DT”. Escrevia ela já então:

É claro que essa representação de Curitiba contradiz a sua história oficial. “Aqui se trabalha!” — é o cartaz de recepção com que o turista topa, ao chegar ao aeroporto da “Cidade Sorriso”. A ideologia do progresso a irmana a outras cidades brasileiras. (WALDMAN, 1982, p. 108).

12 Uma semana antes da realização desta Segunda Jornada Dantesca, em fins de agosto de 2019, por sinal, nosso presidente obcecado pela morte e com patas na língua visitou a cidade piauiense de Parnaíba, em cujo aeroporto — onde o Messias *Fake* se pronunciou — encontravam-se à venda camisetas com os dizeres “Ustra vive” junto com o bordão curitiboca “Aqui se cumpre a lei”. Além disso, o *presidentemente* chegou a receber a viúva do torturador no Palácio do Planalto no dia 8 de agosto de 2019.

Some-se, portanto, o “Aqui se trabalha” ao “Aqui se cumpre a lei” e está completa a equação, que põe em conexão direta o atual *presidentemente*, o ex-ministro da justiça e segurança pública, positivo e operante em diversas formas de coerção *made in USA* enquanto durou o seu mandato, e o torturador de plantão, sempre pronto quando ativo a distribuir eletrochoques com um grau assombroso de sadismo e covardia, que a obra de Dalton vai replicar como contraponto, repetição e, por que não, denúncia — e não como naturalização da violência, como quis Alice Ruiz a respeito da figuração da mulher nos anos 70.

Minha glória e minha danação

Vimos, então, brevemente, como a lei *não* se cumpre em Dalton Trevisan e veremos, de modo ainda mais breve, para finalizar, como *não* se cumpre em Paulo Leminski, sendo ambos poetas-ficcionistas da cidade que conhecem ou conheceram profundamente, sabendo portanto melhor que ninguém de que lei se trata: a lei que rege a “república de Curitiba”, a lei da corda e da espada na carótida, repaginada aos moldes das indústrias mais destrutivas, da indústria armamentista ao agronegócio e a exploração imobiliária indiscriminada. Lei esta que, ao se tornar constitucional à margem da constituição, aproveita-se da psicose coletiva criada pelo massivo e incontrolável dispositivo eletrônico das notícias falsas, em forma de vídeos, imagens e frases agressivas e violentas, capazes de colocar um psicopata no trono presidencial.

Assim, se pai Dalton dedica a vida a escrever *ministórias*, Leminski filho dedica a sua a diferentes formas de microtextos, como é o caso de “E o vento levou a Divina Comédia”. Com esse título cinematográfico, Leminski dedica treze ou catorze parágrafos a Dante — a quem chama de Messèr Alighieri —

inicialmente na *Folha de S. Paulo* em 1985, depois recolhidos em página-e-meia dos seus *Ensaaios e anseios críticos* (p. 309-10). Texto para jornal vazado à sua maneira entre a poesia e a prosa, que é concluído com uma transcrição *beatnik* do famoso terceto inicial da *Comédia*, bem ao estilo haicaístico-tropicalista leminskiano: “No meio do caminho da vida, / me vi no meio de uma via transviada, / o resto era tudo estrada” (LEMINSKI, 2011, p. 310)¹³. Já, na versão de Augusto de Campos, também originalmente publicada na *Folha*, lemos: “No meio caminho desta vida / me vi perdido numa selva escura, / solitário, sem sol e sem saída” (CAMPOS, 1986, p. 21). Para Leminski, como era de se prever, ao “fundo do mal” se chegava por uma “via transviada”.

Chama a atenção e intriga o fato de que tanto Augusto de Campos como Paulo Leminski empregam nomes de filmes tipicamente norte-americanos para se referir a Dante e à *Comédia* na mesma *Folha de S. Paulo* — o poeta curitibano no dia 30 de outubro de 1985, poucos meses antes do poeta-espectro paulistano. No caso de Augusto, em “Dante: um corpo que cai” (suplemento *Folhetim*, 3 de julho de 1986), em que verte na íntegra o Canto v (logo após o Canto I) e no qual traduz o último verso do quinto do Inferno como o faz, sem tirar nem por, Italo Eugenio Mauro: “e caí como corpo morto cai”. No que tange a Leminski — este fantasmático enteado dos irmãos Campos seguindo as aberrantes relações de parentesco propostas aqui —, a conjunção “e”, presente tanto no título “E o vento levou a Divina Comédia” quanto na arrancada do texto, sugerem antes continuidade e eterno retorno do que começo, origem ou grau zero, já que se trata do pecado da glória. Começa Leminski: “E

13 Que eu saiba, ele não foi adiante na tradução, mas uma transcrição da *Comédia* em forma de “poesia marginal” provavelmente renderia outro *Catatau*.

aí também aconteceu a Messèr Alighieri, até a ele, aquele comum destino de morrer, e no leito de morte, no amargo exílio, Alighieri falou pela última vez, e disse a seus filhos: — Deus me perdoe por tudo o que eu fiz” (LEMINSKI, 2011, p. 309).

Fiquemos com a “reviravolta” representada pela *Comédia* mencionada por Agamben para pensar este temente e medroso “por tudo o que eu fiz”. “Dito isto”, prossegue Leminski, “crispou o rosto com uma última dor, e entregou a alma aos outros mundos, onde prossegue a vida humana. Na *Comédia* que deixava, Alighieri tinha se fantasiado como o único homem que, vivo, tinha percorrido os domínios depois da morte” (p. 309). Temente a Deus ele também, ao menos quando jovem beneditino, Leminski deixa aflorar neste ponto todo o seu espiritualismo sardônico — o que Flora Süssekind expôs no ensaio “Hagiografias” (2007) —, para destacar que: “Em ficção, em texto, tinha estado no Inferno, no Purgatório e no Paraíso, antes de morrer”. E, deslumbrado, elogia o poeta italiano que em *Jesus a.C.* é colocado ao lado de Homero, Virgílio, Shakespeare, Bashô e Goethe: “Impossível ideia maior” (LEMINSKI, 2011, p. 309). Tão maior a *ideia* que seria retomada séculos mais tarde em forma romanesca pelo bruxo do Cosme Velho, avô de Dalton, em Brás Cubas¹⁴ (para citar um exemplo célebre). Ideia maior, pecaminosa ideia, segundo o pecador convicto de Curitiba que foi Leminski (segundo nisso os passos do *pai*):

Durante toda a sua vida, Messèr Alighieri sofreu com a ideia de que tinha tido uma ideia excessiva, uma intuição poética

14 Como é conhecido, Machado de Assis traduziu o Canto XXV do Inferno — canto em que os espectros interpelam o poeta sem se identificar, canto fantástico em que ladrões viram serpentes centáuricas em metamorfoses ambulantes. Dalton Trevisan não seguiria esta trilha, que no século XX foi algo desastrosamente redefinida como realismo mágico, e que no Brasil seguiram, destacadamente, Moacyr Scliar e J. J. Veiga.

tão alta e tão funda que só podia ser pecado. Pecador que era, teceu os tercetos da sua *Comédia* durante cinquenta anos, eu, pecador, me confesso, estou escrevendo o poema que não deveria estar sendo escrito, eu estou imaginando o inimaginável. (p. 309–10).

E “eu”, como se sabe, ainda não é um outro (como em Rimbaud, que aliás aparece nominalmente em “Minha cidade” de Dalton), ainda estamos em terras italianas no século XIV onde “eu” é o “eu” de Dante, sua máscara, seu semblante na *Comédia*. “Agora”, continua Leminski,

era a hora de prestar contas da vida, dos pensamentos e das obras. Mereceria o Inferno, pelo orgulho de se imaginar, vivo, atravessando os três reinos depois da morte? Era demais. Não é possível. A misericórdia divina sabia, a vaidade dos escritores é a fortaleza dos fracos, daqueles que não conseguiram poder pelas armas, pelo dinheiro ou pelas influências junto aos magnatas. (p. 310).

“Purgatório, talvez?”, retoma o poeta da república de Curitiba:

(...) Este reino intermédio parece o lugar perfeito para Dante, como o é para todos nós que pecamos apenas um pouco, a destinação dos pecadores razoáveis, aqueles que, entre a virtude heroica dos eremitas e a depravação extrema dos artistas de teatro, escolheram a dourada mediania dos pequenos vícios, das infâmias mínimas, os mediócrs em vício e virtude. (p. 310).

Mas, pondera Leminski: “Não pode ser o lugar para Dante. Com seu poema, ele pede ou a glória ou a danação. Nada menos que isso seria digno dessas estrofes, perfeitas, absolutas, divinas” (p. 310). Tendo Messèr Alighieri começado a *Comédia* pela danação do inferno, e não pela glória do paraíso, o autor curitibano do textículo idólatra não poderia concluir de outro modo, sendo sua condenação a própria glória:

Mas Deus, que é justo, porque é pai, decretou diferente, muito além da nossa justiça lógica. Dante foi condenado a ser amado pelos homens, e seu poema blasfemo e sacrílego a ser repetido por todos os séculos dos séculos, amém. E assim será para todo sempre: “No meio do caminho da vida, / me vi no meio de uma via transviada, / o resto era tudo estrada”. (p. 310).

Digamos, então, para concluir, que se o resto em Leminski filho era tudo estrada, em pai Dalton — pai monstruoso que é — não pode ser senão tudo-e-nada. Ou, invocando novamente Berta Waldman ao se referir a Curitiba e a sua lei do “aqui se cumpre” e do “aqui se trabalha”, o que resta dela, na obra do pai como na do filho, só pode ser “túmulo. Contramovimento. Silêncio” (WALDMAN, 1982, p. 78).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas. Estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos Eduardo Capela e Vinicius Honesko. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

AIRA, César. *Pinceladas musicais*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

CAMPOS, Augusto de. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. Dante: um corpo que cai. *Folhetim, Folha de S. Paulo*, 3 julho 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

_____. Disparates do Duarte. *Nicolau* ano 1, n. 4, Curitiba, 1990.

_____ e Ruiz, Alice. *Afrodite. Quadrinhos eróticos*. São Paulo: Veneta, 2015.

_____ e BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Dalton Trevisan (en)contra o paranismo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

PALACIO, Pablo. *Um homem morto a pontapés seguido de Débora*. Trad. Jorge Wolff. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. Paulo Leminski. In: *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contem-*

porânea. Org. Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar, Luciana Di Leone. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

TREVISAN, Dalton. *Visos*. Curitiba: Edição Tingüí, 1941.

Minha Cidade. *Joaquim* n. 6, Curitiba, novembro 1946.

_____. (1976). *Abismo de rosas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Novelas nada exemplares* (1959). Rio de Janeiro: Record, 1979.

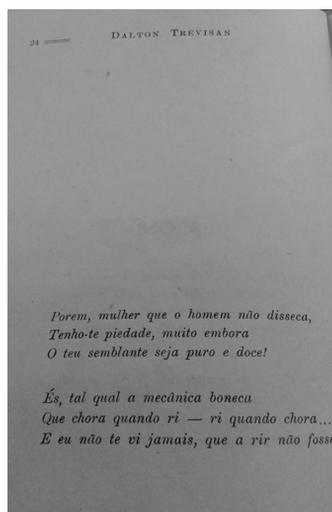
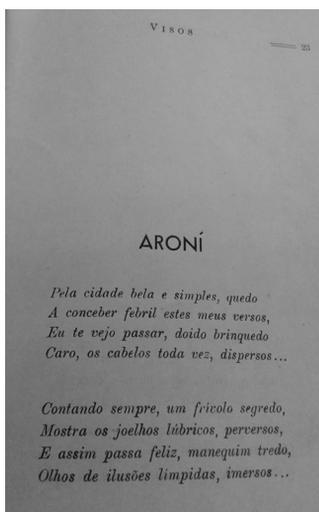
WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec-Ponto Editorial; Curitiba: Secretaria da Cultura do Paraná, 1982.

_____. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Org. Hélio de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____. No ventre do minotauro. *Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, n. 11, Curitiba, junho 2012.



FIGURAS 11 E 12
Capa e contracapa de *Visos*, de Dalton Trevisan.



FIGURAS 13 E 14
Fac-símile do poema “Aroní”, de Dalton Trevisan.

minha cidade

D. T.

Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu canto. Curitiba, em que o céu não é azul, esta Curitiba eu canto. Não a Curitiba para o turista ver, esta Curitiba eu canto. Curitiba de manhãzinho cedo quando passam carrocinhas a vender leria picada (dz. Cr\$1,20), em que as colunas de faces rubicundas evocam maçãs maduras, — dos pregões da batatinha doce, cenoura, couve, do borborinho milifólio de cores, braganhas, pragas da feira-livre, onde as domésticas a conversar se vingam da tirania das patroas, enquanto o sol derruba girassóis amarellos sobre a estátua do Tiradentes.

Curitiba dos conquistadores de levas, chapéus e bengalas atrás das caixeirinhas de lojas, — dos advogados sem trabalho a aventar a salvação da pátria entre as mesas de cafés, — dos cães vagabundos que passeiam impunes pela rua principal e ali se anam zombando da gatolinha da prefeitura. E dos estudantes, de gravatas borboletas, com os codigos, réguas e esquadros nas mãos, subindo e descendo a rua 15, a indagar "que há-de novo?", — do Gigi, que pede dinheiro aos transeuntes, mas que os homens não dão (porque a mãe publicou um anúncio nos jornais: "não dê dinheiro ao Gigi!"), — das filas de ônibus e bondes, às seis horas da tarde, quando a noite cai de subito e cada um em seus gestos furtivos lembra um ruído das baladas de François Villon.

Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes do "14" onde dizem Rimbau vinha sanhar incógnito e de capa preta, — das meninas de subúrbio pílulas, palidas que trabalham oito horas por dia, elas tinham tanta vontade de ir a mariné, — dos amores escusos no Passeio Público, que é a zona mais policiada da cidade, — das normalistas, de blusa branca e gravata cor de rosa, que são um convite de viagem à Holanda, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, a das ruas transversais, onde virgens patéticas se estiolam à janela na espera de seu príncipe encantado, que jasson agora mesmo de bondé, — da humilde zona da Estação, em que à noite humanidade desconhecida nasce das sombras afim de beber caçaça, se amar nas casas de tolerância e morrer de fome, veneno e fogo, — das campanhas eleitorais dos estudantes, onde se borram de cal e folhetos todas as lojas da rua 15 e para mostrar que não é Brasil, ganha sempre o partido da oposição, — das crônicas sociais do Eolo, que as moedinhas lêem com a mão posta sobre o coração, — a Curitiba dos cafajestes, cafetinas e fanchones, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, não a do Museu Paranaense, onde nenhum curiutibano já entrou, mas Curitiba do "Templo das Musas", com os versos de ouro de Príaxinos e desde o Sócrates II até os Sócrates III, IV e V, — do bas-fond do 111, do Pontal, do Petit Palais, esses nomes convidativos que escondem um submundo de fêmeas em vestidos de baile, que dançam com bábeas de barba por fazer, ao som do mavioso tango *Adios, Panja mia*, — dos supletentes de policia, que têm mais importância nos jogos de futebol do que o prefeito municipal, esta Curitiba eu canto.

Curitiba dos bailes estritamente familiares da várzea, aos saldaos, de sete cruzeiros a entrada e nove o mestre-sala de braços cruzados no salão é o terror dos filhos de familia, — do Pavilhão Carlos Gomes, onde será hoje enxada a maior peça de todos os tempos: "A ré misteriosa!", — dos vendedores de rua pela madrugada a erguer pó com as longas vassouras e a abanar as calças entre a cerração como uma invasão dos homens da lua.

Eu não sei cantar Curitiba, a de Emiliano Permetti, onde

o pinheiro e uma taça de luz; de Alberto de Oliveira, onde no céu é azul; de Martins Fontes, que é a cidade sorriso; ou de Moacyr de Las Palmas Chaves, com suas flores, músicas e cristais. Essa Curitiba não é a minha, que eu canto. Eu canto a outra, a do relógio da praça Osório, que indica fielmente a hora errada, — dos sinos da igreja dos Palcos, perto de minha casa, ao entardecer, — das orgias saltafinas no "Operário", onde laiam as pretas mais lindas do mundo, — das precissões nos dias santos, como visões da Kuklux-Klax, em que as vozes das virgens se abrem entre a noite em rosas místicas, — da antiga dona Nhãinha, de chale preto à calça que vai à noventa, — de uma sirigaita melosa, à porta dos edifícios de escritórios, com ares de quem tem hora marcada no dentista, canto.

Curitiba do registro policial do "Diário da Tarde", onde só onde as donzelas em gesto resoluçdo ingenuem fornicida por causa de amores, os maridos dão surras épicas em mulheres prevaricadora, vivuos que se enfocam de saudade nas bandeiras do banheiro. Curitiba de um ou dois sujeitos com ataques epiléticos nas ruas, — das cargas da Guarda Cívica, a cavalo e sobre desembainhado, nas noites vermelhas de agitação popular, — dos comícios do PCB na praça, qual cópim cinematográfica da Revolução Francesa, esta Curitiba eu canto.

Curitiba do calor que entouce as raparigas de braços nus em vaporesos vestidos brancos de rendada, — assim aos moedinhos com espinhas na cara que, na entrada da primavera, querem morrer liricamente com uma rosa na mão, — das três lézras fatais de olhos verdes, que fazem uns velhos sem vergonha assobiar à sua passagem, como um exército com bandeiras, — da sacada de um 1.º andar florido em rosas rubras de uma dama suburbanas das cambéas, esta Curitiba é a do cachorro quente com um chope duplo no "Buraco do Tatú" eu canto.

Eu canto Curitiba de doces caixeirinhas das 1.002 lojas da rua Riachuelo, — de um calculista teodora de realajo, que só gira a manivela da máquina se as crianças lhe pagam muito dinheiro, — do homem da bicicleta, que é casado, ninguém sabe o nome, usa macacão e binóculos e lida mulheres só nas ruas desertas e que, depois, fugiu para S. Paulo a pedalar sua bicicleta. Curitiba dos fotógrafos inovets no Passeio Público, com o pánel do infalível avião ao fundo, que levam a vida suspensas de um gesto que não têm coragem de fazer, — dos chueminhas poeira, com amendoim, pinhão cozido e pipoca, que são o paraíso das pulgas e dos namorados, — das saídas de missa das 11 onde certas donzelas sugerem vitrais de igreja medieval e uma vivua em flor, iluminuras no livro das horas de obesos bispos bochechudos, — Curitiba que é cidade boa para um sujeito morrer, porque o cenitério tem as ruas silenciosas e quietas.

Curitiba, não a das Lojas Americanas, Sloper e confundaria Gutiracá, que os turistas visitam para depois contar que conhecer a cidade, — mas a dos sírios jogadores de grãmo, do café Belas Artes, que são todos Rasnkolnikófs com um machado sangrento sob o casaco, a jogar gamo depois de mastar a velia, — dos sornubáticos guardas noturnos pelas-sombras, que à meia noite, assistam até os ladrões, — das pensões familiares de estudantes, sobre que se pode parodiar Emerson acerca da "República" de Platão, e dizer: "Inconveniente o resto do mundo, porque nestas casas está tudo...". eu canto.

Curitiba do turo Jorge o dia todo na rua trocando notas de 100 por 82 níqueis de cruzeiro, — des "Dramáticos" que levava à cena "Saudades", de Paulo Magalhães, — da Academia de Letras José de Alencar, onde os poetas ainda usam longas cabeleiras a declamar ao som de "Dalila" ao piano, — do *Barro Erabo*, onde um cabra misterioso morreu nos braços da Heleninha, foram ver e era o rei do Sílio, — do Romário Martins postado à porta de uma livraria, — da churva que cai de repente e alaga as ruas, esfria, gela e, no dia seguinte, aparece morto um cachorro branco na porta de um café da rua 15, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, sem pinheiros ou céu azul, pelo que tu és — provincia, cárcere, lar — esta Curitiba, e não a outra para o turista ver, com amor eu canto.

FIGURA 15
Fac-símile de "Minha cidade", de Dalton Trevisan.



Dante e a liberdade no *Convívio*

Emanuel França de Brito



Premissa

Podemos considerar que a noção de liberdade está presente em vários momentos da obra de Dante. Na *Vida Nova* (xv, 1–2), aparece significando genericamente uma liberdade interior, um domínio das faculdades espirituais (BERNABEI, 1996, p. 641). No *De Vulgari Eloquentia* (1 ix 11), com a afirmação da necessidade de um vernáculo itálico, inicia-se uma reflexão em língua erudita sobre o anseio de libertação da *grammatica*, o latim, pois esse é imutável na sua forma e limita qualquer arbítrio individual. Na *Comédia* ela se apresenta (ou se ausenta) em vários momentos: as almas do *Inferno* não mais a possuem, pois são prisioneiras de suas próprias vaidades, violências e traições cometidas durante a vida terrena. Isso, imagina-se, por não terem sabido usá-la em vida. Curiosamente, o *Inferno* é o único percurso de toda a obra de Dante, desde suas primeiras composições de juventude, onde não é feita nenhuma menção explícita à palavra “liberdade”. Já a partir do *Purgatório*, o termo passa a ter uma acentuada carga moral e política, pois Dante é apresentado ao guardião da montanha como aquele que “liberdade [...] busca, que é tão cara,/ e sabe-o quem por ela a vida enjeita”

(*Purg.* I 71–72)¹. No *Paraíso*, nos chega pela voz de Beatriz, que define a vontade de liberdade como “o maior dom que Deus em tal largueza/ já fez criando e à sua bondade/ mais conformado e esse que mais preza” (*Par.* V 19–24)², conceito que será depois repetido pelo poeta na *Monarquia*, com praticamente as mesmas palavras (*Mon.* I XII 6).

No aspecto biográfico, ao ser exilado, Dante foi cerceado de sua própria liberdade de circulação, não podendo jamais voltar à sua Florença natal. Apesar disso, sempre se engajou na busca da afirmação do seu pensamento que ele, sem falsa modéstia, já sabia ser relevante. Seria, então, o caso de perguntar: seus livros de maturidade foram escritos em nome de um projeto de libertação intelectual e política? Um indício de resposta pode ser visto pela atividade que o consagrou e imortalizou: somente a linguagem poética daria plena liberdade de expressão ao pensamento de Dante, ainda que sem menosprezar as especificidades das linguagens filosófica e teológica.

Para melhor entender o que a liberdade poderia significar para Dante, é interessante lermos a epístola endereçada aos *sceltestissimis Florentinis intrinsecis*, os “florentinos perversos que vivem entre os muros de Florença”, quando do exílio do poeta, em 1302. Nessa, a liberdade é constantemente contraposta à servidão, a um opressor, o que pode ser percebido por alguns dos verbos que determinam o campo semântico oposto ao que ele chama de “suprema liberdade”³:

1 *libertà va cercando, ch’è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta*. Trad. Vasco Graça Moura, 2013, p. 317.

2 *lo maggior don che Dio per sua larghezza/ fesse creando, e a la sua bontate/ più conformato, e quel ch’è’ più apprezza, / fu de la volontà la libertate*. Op. cit. Trad. Vasco Graça Moura, 2013, p. 317.

3 Cf. BRUSCAGLI, 2007.

Não tendes consciência, pois sois cegos, que é a cobiça que vos domina, que vos ilude com venenosos sussurros, que vos obriga com ameaças falazes, que vos aprisiona na lei do pecado e vos proíbe de obedecer às leis sagradas, que são feitas à imagem da justiça natural; a observância dessas, feita de modo feliz e livre, entende-se não ser um tipo de servidão, mas antes de tudo, se visto com perspicácia, fica claro se tratar da mesma suprema liberdade. (Ep. vi 22, grifos nossos)⁴.

Tenhamos em mente esses cinco verbos grifados para apoiar mais adiante a argumentação a partir de uma metodologia que o próprio poeta assume, isso é, a de que se não somos capazes de definir exatamente a essência de uma coisa, é possível ao menos contrapô-la às suas maiores expressões contrárias. Segundo Dante, quando estamos diante daquilo que o nosso intelecto não pode contemplar, sem que possamos entender o que são, temos a possibilidade ao menos de nos aproximar desse conhecimento. E a forma de fazê-lo é negando o seu contrário (*Cv.* III xv 6).

O Convívio

Como se sabe, o *Convívio* é uma obra filosófica na qual o poeta expõe algumas conclusões de suas experiências intelectuais da juventude. Nela, Dante desenvolve, provavelmente entre 1304 e 1308, comentários em prosa sobre algumas de suas canções ditas doutrinárias. Eram quatorze os tratados previstos para esse livro, mas a obra foi interrompida, de forma que permaneceram somente quatro tratados: um introdutório e três forma-

4 *Nec advertitis dominantem cupidinem, quia ceci estis, venenoso susurrio blandientem, minis frustatoriis cohibentem, nec non captivantem vos in lege peccati, ac sacratissimis legibus que iustitie naturalis imitantur ymaginem, parere vetantem; observantia quarum, si leta, si libera, non tantum non servitus esse probatur, quin ymo perspicaciter intuenti liquet ut est ipsa summa libertas.* Op. cit. Trad. minha.

dos pelos comentários às canções *Vós que, entendendo, o terzo céu moveis*, *Amor, que lá na mente me razoa* (ambas dedicadas à Filosofia) e *As doces rimas de amor que eu sabia* (sobre o verdadeiro conceito e forma da nobreza).

No *Convívio*, revela-se um poeta explicitamente “viril” que se opõe ao “juvenil” da *Vida Nova*, querendo mostrar-se antes de tudo como um amigo da sabedoria e propondo-se a recolher as migalhas de sabedoria que caem do banquete dos sábios para nutrir os mais necessitados com tão nobre alimento. Os tratados do *Convívio* foram concebidos de modo que algumas das canções posteriores à *Vida Nova* — e de difícil entendimento, na visão do próprio autor — fossem expostas tanto a partir do seu sentido literal quanto do alegórico. Nesses tratados, nos quais se desenvolve uma argumentação a respeito da língua, da filosofia e da verdadeira nobreza, é possível identificar algumas menções que se faz à noção de liberdade, principalmente em três frentes: linguística, política e moral. No entanto, todas elas devem ser consideradas como intensamente ligadas entre si por fazerem parte de um grande projeto ético-político que permeia toda a obra de maturidade de Dante.

O ponto de partida desse projeto pode ser identificado pela adoção do vulgar como língua de cultura, discussão inicial do *Convívio* que ocupa quase todo o primeiro tratado (*Cv.* v–XIII). No entanto, é já a partir das primeiras linhas da obra, onde se proclama a autoridade de Aristóteles e a vontade natural de conhecimento, que se revela uma visão bastante abrangente: “Assim como diz o Filósofo no início da Primeira Filosofia, todos os homens por natureza desejam saber” (*Cv.* i i 1)⁵. Aqui, como ressalta Imbach (2003, p. 137), Dante reinterpreta o “todos” mencionado nas primeiras palavras do filósofo na *Metafísica* (I

5 *Si come dice lo Filosofo nel principio della Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere.* Op. cit. Trad. minha.

1 980a 21) e amplia drasticamente o público ao qual se destina a filosofia.

Visando claramente uma inserção intelectual daqueles que devidos às responsabilidades familiares e civis ficaram afastados da busca pelo conhecimento (*Cv.* I i 4), Dante oferece a doutrina de seus mestres em uma língua clara e acessível, e não mais em latim, idioma restrito aos doutos e clérigos que tinham acesso ao mesmo conhecimento que ele buscava expor. Sobre essa língua, o poeta assume a posição de que ela deve ser inferior àquilo a que serve: o comentário (o “pão”) deve ser útil à canção (o “alimento”), e não o contrário. Portanto, não se justificaria expor em latim, língua “perpétua e incorruptível”, as composições feitas em idioma vulgar florentino, língua por sua vez, “instável e corruptível” (*Cv.* I v 7). Assim, o vulgar se adapta de forma coerente à proposta de difusão do saber e do amor pela ciência, sendo como um “novo sol” (*Cv.* I ix 4–5) que guiará ao conhecimento os excluídos dos círculos intelectuais que operam exclusivamente em língua latina.

Nesse contexto, poderia se criar uma aparente tensão entre a incorruptibilidade do latim e a naturalidade do vulgar, tema a ser aprofundado por Dante em outro momento numa obra previamente anunciada, na qual ele intencionava tratar da “Eloquência em língua vulgar” (*Cv.* I v 10). É no *De Vulgari Eloquentia*, obra quase contemporânea ao *Convívio*, que após identificar uma unidade entre os falantes da península itálica pelo *sì* comum, o poeta traça um mapa das variantes regionais e de suas características mais interessantes do ponto de vista estético e funcional, sempre considerando em primeiro lugar a importância de uma língua que represente a expressão cultural e intelectual da sua região.

É necessário observar que em nenhum momento os argumentos do *Convívio* conflitam com os do *DVE*, apesar de essa

ser escrita na língua culta. Em tal obra, fica claro que é em detrimento de uma língua que a outra se afirma, e era chegado o momento de disponibilizar a cultura para aqueles que dela estavam afastados. Mas era necessário que isso estivesse claro também para aqueles que se julgavam detentores do saber, os homens de cultura que conheciam o latim. Como se vê, esse não é um processo simples e imediato, de forma que se inicia o embate em relação à liberdade ou a falta dela na comunicação humana. Assim, se partirmos da ideia de que a nobre alma intelectual pode ser “livre na sua própria potência, que é a razão” (*Cv.* III xiv 9), não é bem isso que se reflete na prática quando o assunto é a capacidade de verbalizar os pensamentos.

Nesse sentido, percebe-se que ao longo do *Convívio* há algumas menções⁶ à incapacidade de expressar claramente aquilo que o pensamento atinge, não sendo a língua humana hábil para alcançar tal profundidade. E os ecos desse tipo de pensamento ainda vão perdurar na obra de Dante, seja na visão suprema do *Paraíso*⁷, numa das suas epístolas que a nós chegaram⁸ e até mesmo na *Questio de aqua et terra*⁹, momentos em que o poeta manifesta total consciência de que, apesar de o seu intelecto atingir altos níveis de elaboração mental, ele às vezes não encontra suporte material linguístico que seja capaz de realizar aquilo que concebe na mente.

Isso é o que Roland Barthes parece querer dizer ao afirmar que “toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva”; o autor recupera a ideia de que “um idioma se define menos do que ele permite dizer do que por aquilo que ele

6 Op. cit. III iii 15, iv 12.

7 Op. cit. xxxiii 55–57, 106–108, 121–123.

8 Ep. xiii 84.

9 Op. cit. 77. Neste caso, contudo, atente-se para o fato de que o que está explícito é que tanto a língua como o engenho humano não podem presumir alcançar esferas mais altas do que aquelas que lhe competem.

obriga a dizer”, concluindo que a língua “como desempenho de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista, ela é simplesmente fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é *obrigar* a dizer” (BARTHES, 1978, pp. 12–14, grifo meu). Não que isso lhe pareça de todo mal, pois Dante, ao expor ao também poeta Bonagiunta da Lucca, no *Purgatório*, a diferença crucial que o separaria do estilo poético que o precede, representa o Amor como aquele que “dita”, um ditador. Segundo o poeta, ele é levado, com os seus versos, a atribuir significado àquilo que lhe é imposto pelo Amor (*Purg.* xxiv 52–4).

Mas, em outros momentos, Dante simplesmente cede diante do inefável, expondo apenas a impossibilidade de expressar o que o intelecto humano consegue contemplar, sem poder reproduzir com a língua de que dispõe. E isso acontece no *Convívio* ao longo da terceira canção, onde alguns versos mantêm presente esse tom:

“Ó, pobre de mim! Não sou potente
para exprimir o que ouço da mais pia!”.
(...)
Então, se algo fizer de desconecto,
nas rimas, para a dama enaltecer,
a culpa vá ao débil intelecto
e ao falar nosso, que não tem vigor
p’ra retratar tudo o que diz o Amor.
(...)
e pelo meu olhar pouco preciso,
me devo contentar em dizer quase¹⁰.
(*Cv.* III 7–8; 14–18; 61–62).

10 “*Oh me lassa! ch’io non son possente/ di dir quel ch’odo della donna mia!*”. (...) *Dunque, se le mie rime avran difetto/ ch’entreran nella loda di costei,/ di ciò si biasmi il debole intelletto/ e ’l parlar nostro, che non ha valore/ di ritrar tutto ciò che dice Amore. (...) e perch’io non le posso mirar fiso,/ mi convien contentar di dirne poco.* Op. Cit. Tradução minha.

Ao afirmar que o latim é mais virtuoso que o vulgar porque “expressa muitos conceitos gerados na mente, o que o vernáculo não pode fazer, como sabem aqueles que conhecem as duas línguas” (*Cv.* I v 12), parece que Dante abdica de uma possibilidade de clareza linguística imediata em nome de uma intenção maior em relação ao vulgar. E mesmo com uma aparente perda, o poeta recupera a importância de obedecer às verdadeiras leis que *libertam*, anunciada na carta aos florentinos. São essas leis que representam aquilo que ele chama ali de suprema liberdade, pois estão em sintonia com a justiça natural dos homens; e, nesse caso, entre o latim dos estudos formais e o seu materno idioma vulgar, não há dúvidas de qual língua é a mais natural.

Ao observar o desenvolvimento do projeto linguístico de Dante, semeada no início do *Convívio* e aprimorada ao longo de toda a sua obra, percebe-se que há uma grande evolução na maneira de conceber a língua humana. No *DVE*, Dante menciona a criação da linguagem em contemporâneo à primeira alma humana, sendo transformada posteriormente pelo castigo imposto por Deus aos homens devido à construção da Torre de Babel (*DVE* I vi 4–5). No entanto, essa concepção é revista no *Paraíso*, pois de acordo com o que diz Adão, a língua não foi criada juntamente com a alma por Deus, mas sim feita pelo primeiro homem, restando à humanidade a liberdade de inventá-la e, depois, de reinventá-la.

Natural obra em fala homem revela;
mas assim ou assim, natura deixa
que o façais vós conforme vos apela”¹¹.

(Par. xxvi 130–132).

11 *Opera naturale è ch’uom favella;/ ma così o così, natura lascia/ poi fare a voi secondo che v’abbella.* Trad. Vasco Graça Moura, 2013, p. 827.

Apesar de uma aparente tensão entre o latim e o vulgar, a saída para esse embate parece ser bastante coerente. Elegendo o vulgar para difundir o conhecimento, mesmo com todas as suas limitações técnicas e estéticas frente ao vasto latim, Dante parece reconhecer que a língua natural terá de percorrer um caminho — tão longo e dificultoso quanto necessário — antes de conquistar o refinamento expressivo que o poeta almeja. Um caminho comparável apenas à subida do monte do *Purgatório*, no alto do qual o próprio Dante encontrará, neste mundo, a suprema liberdade.

Mas se o empenho em relação à afirmação do vulgar no cenário intelectual não perdurou no campo da prosa científica é porque o plano do *Convívio* foi abandonado antes mesmo que se completasse um terço do que fora idealizado, pois Dante escreve apenas quatro dos quinze tratados previstos, contando o prólogo da obra. No entanto, a inserção do vulgar encontra voz em outra linguagem, que se revelaria um verdadeiro monumento literário à língua que séculos depois seria chamada de italiana. É no grande poema da *Comédia* que convergem os mais elaborados anseios de Dante para o bem comum, principalmente no que diz respeito à organização social e política que permite ao homem a natural busca pelo conhecimento, aquela mesma invocada pelas palavras de Aristóteles no início do *Convívio* (I i 1).

Outro ponto bastante discutido e que pode enriquecer o nosso debate é quando, no segundo Tratado do *Convívio* — ao tratar das semelhanças que as ciências possuem com os céus, como o céu da Lua se assemelha à gramática, ou o de Mercúrio com o da dialética (*Cv.* II xiii 10–11) — a Filosofia Moral é posta como a mais importante, em analogia com o Primeiro céu móvel, o que está acima de todos. De acordo com o poeta, essa “nos predispõe às outras ciências” (*Cv.* II xiv 14), o que se encontra em analogia com a ideia de que o homem, por meio de seu compor-

tamento social ético e harmônico, compartilha o conhecimento, o qual, por sua vez, é compartilhado através da língua.

É pelo conhecimento proporcionado pelo estudo da filosofia que se deveria completar o maior dos projetos políticos, isto é, a dissolução do então modelo político dos estados italianos e a união universal sob a regência do Imperador, responsável pela condução civil dos homens. Somente assim, na visão de Dante, a humanidade alcançaria a harmonia e a paz, atmosfera que prevalece absoluta quando não há conflito entre diferentes governantes. Esse era o cenário perfeito para que houvesse uma completa dedicação na busca do conhecimento, indispensável para que o homem alcance o seu supremo fim, isto é, a salvação da alma. Como coloca Imbach, pode-se perceber na visão do poeta a ideia de que apenas a inteira humanidade poderia levar a cabo o fim para qual o homem é feito, pois o conhecimento coletivo, compartilhado por todos através de uma língua comum, é aquilo que reúne o homem no meio social.

Dante não fala nem do intelecto único separado dos filósofos árabes, nem do intelecto individual de Tomás e da maior parte dos filósofos latinos: ele pensa em um intelecto coletivo para todos os homens. Consequentemente, não apenas concebeu o conhecimento como uma tarefa coletiva da humanidade, mas descobriu a unidade dos homens em uma atividade comum. Pode se falar até mesmo, sob esse aspecto, de uma *dimensão política* do intelecto. Talvez seja mais pertinente falar de uma *dimensão social* do intelecto, considerada a afirmação de Dante segundo a qual apenas a totalidade dos homens é capaz de conhecer o que é possível conhecer e, por consequência, os intelectos formam uma unidade, se não uma sociedade¹².

Pode-se pensar em um projeto de reforma dos modelos políticos em resposta ao poder reivindicado pelo Papa Bonifácio VIII,

12 Cf. IMBACH, 2003, p. 161. Grifos do autor.

pois, para Dante, o pontífice deveria se responsabilizar pela já grandiosa tarefa de conduzir os espíritos humanos, não os bens territoriais. Em paralelo a esse poder, deveria se afirmar o braço Imperial, responsável pela paz do mundo enquanto moderador entre os governantes locais, todos a ele subordinados. Apenas desse modo, no seu entendimento, o homem estaria apto à sua busca intelectual, realizada a partir do compartilhamento do conhecimento.

Ao expor em chave alegórica a primeira das canções da obra, o poeta relata a sua própria experiência bem-sucedida e esclarece de que forma a sua alma foi arrebatada por uma nova maneira de sentir, deixando de lado o amor pela Beatrice da *Vida Nova* e assumindo o amor por uma nova dama, a Filosofia. É nesse momento que a noção de liberdade se manifesta plenamente, pois ao fazer referência à opressão em que se encontram os espíritos quando em estado de ignorância, o poeta revela de que forma se dá a libertação: “Quem quer ver a salvação, que admire os olhos dessa dama (...)”¹³. (*Cv.* II 24–25). No comentário à canção, Dante esclarece que os olhos dessa dama, a Filosofia, seriam as suas demonstrações que, dirigidas aos olhos do intelecto, fazem com que a alma liberta se apaixone por suas condições (*Cv.* II xv 4).

Através do ato de olhar, Dante recupera tanto um motivo recorrente na lírica amorosa provençal, manifestado pela obsessão da beleza da mulher amada, como um conceito aristotélico, no qual o sentido da visão é origem de todo amor, de forma “que os amantes [...] descubrem o deleite na contemplação de quem amam e preferem a gratificação do sentido da visão àquela de todos os outros sentidos”¹⁴. Assim, o poeta acrescenta:

13 *Chi veder vuol la salute, / faccia che li occhi d'esta donna miri.* Op. Cit. Tradução minha.

14 Cf. Aristóteles, *Ética a Nicômaco* 1171b 29-32. Tradução E. Bini.

“Esse novo pensamento de amor não poderia ter induzido melhor a minha mente a permiti-lo, senão por refletir tão profundamente sobre a virtude dos olhos dessa dama” (*Cv.* II vii 12). É a partir da relação estabelecida pelo olhar que se desenvolve a argumentação que leva a entender que para que a alma se liberte das suas restrições e prazeres, apesar da árdua tarefa, é necessário ser destemido frente aos esforços do estudo e aprofundar o conhecimento filosófico, de forma que o intelecto será livre e cheio de certeza (*Cv.* II xv 5), salvando-se dos vícios e da morte da ignorância (*Cv.* II xv 4).

Entre as características mencionadas da filosofia estão as de ser “cheia de doçura”, de “floreada honestidade”, de “admirável saber” e de “gloriosa liberdade” (*Cv.* II xv 3), sendo que o conceito desenvolvido na primeira e confirmado na segunda canção a posiciona como reveladora da verdade divina, condição da liberdade interior.

Coisas se exibem no seu belo aspecto
mostrando o gran prazer do Paraíso,
digo nos olhos, no seu doce riso¹⁵.
(*Cv.* III 55-57).

Para Dante, é na filosofia que recai a maior presença da virtude divina (*Cv.* III vii 7), que somente a nobre alma intelectual e livre na sua própria potência é capaz de distinguir, pois as que assim não se encontram, segundo a autoridade do filósofo Aristóteles, não existem por causa própria (*Cv.* III xiv 9–10) e podem ser chamadas de “servas privadas de toda a liberdade” (*Cv.* IV ii 17).

15 *Cose appariscono nello suo aspetto, / che mostran de' piacer del Paradiso, / dico nelli occhi e nel suo dolce riso.* Op. cit.

Considerações finais

Recuperemos os verbos observados na carta aos florentinos: dominar, iludir, obrigar, aprisionar e proibir: se contrapostos à liberdade, como queria o poeta, é possível entender por que o verbo liberar, no *Convívio*, equivale a salvar, como propõe Barnabei (1970, p. 639). Isso se manifesta no momento em que Dante se refere a algumas passagens da história de Roma, onde vários são os exemplos mencionados como defensores da soberania política da cidade. No quinto capítulo do IV tratado, por exemplo, a noção de preservação da liberdade (ou autonomia política) do solo de Roma assume um poder tão grande a ponto de toda a narrativa desse capítulo ser em referência às ações divinas que preparam o terreno para o surgimento de um império universal de Roma, no qual nasceria o Cristo. Delineando ideias que seriam depois aprofundadas na *Monarquia*, para Dante, toda a história de Roma confluiu para que na vinda de Jesus o mundo estivesse submetido a Augusto, símbolo da Pax e do Império em sua máxima abrangência.

Para justificar a autoridade imperial de um monarca romano frente a eventuais “objeções” (*Cv.* IV iv 8) à sua teoria de monarquia universal, Dante explicita no *Convívio* alguns modelos de liberdade política, pois entre os mártires usados como exemplo de ação humana movidos pela vontade divina são mencionados personagens como Cincinato, um nobre de vida pastoril que rejeita espontaneamente o papel de ditador depois de cumprir sua tarefa como tal; ou como Camilo, nobre político que, depois de libertar Roma de seus invasores, “retorna espontaneamente ao exílio para não ofender a autoridade senatorial” (*Cv.* IV v 15); além de outros, todos chamados de “cidadãos divinos” (*Cv.* IV v 12). Nesse momento, aqueles que privam a cidade de sua liberdade (mais uma vez, vista como autonomia

política) são referidos como os inimigos a serem vencidos. O ápice da noção vem referido com a figura de Catão de Utica:

Ó sagrado peito de Catão, quem presumirá falar de ti? Está claro que a melhor forma para falar de ti é calar, e seguir Jerônimo quando diz (...) ser melhor calar do que pouco dizer¹⁶.
(*Cv.* IV v 16).

Diante disso, todos os exemplos de “cidadãos divinos” mencionados antes parecem pouco no que se refere ao símbolo que o uticense representou para os latinos. Bem sabemos a força que essa figura assume no guardião do *Purgatório* e seu símbolo inabalável de liberdade individual, mas essa imagem é construída já a partir do *Convívio*, onde ele é citado como um representante dos estoicos, “que viram e acreditaram que a finalidade da vida humana é apenas a rígida honestidade, ou seja, seguir rigorosamente a verdade e a justiça”¹⁷ (*Cv.* IV vi 9).

Pelo que parece, todos os esforços do poeta convergem para aquela que seria a sua maior obra, a mais alta e abrangente jamais escrita em idioma florentino: o poema da *Comédia*. No entanto, as ideias fundamentais da *Monarquia*, a última de suas obras filosóficas¹⁸, já estão esboçadas no quarto tratado do *Convívio*. E devemos considerar que se a *Monarquia* não fora

16 *O sacratissimo petto di Catone, chi presumerà di te parlare? Certo maggiormente di te parlare non si può che tacere, e seguire Ieronimo quando (...) dice che meglio è tacere che poco dire.* Op. cit. Tradução minha.

17 (...) *che videro e credettero questo fine della vita umana essere solamente la rigida onestade: cioè rigidamente, sanza rispetto alcuno la verità e la giustizia seguire* Op. cit. Tradução minha.

18 Considere-se o amplo esforço de Nardi em localizar a composição da *Monarquia* no momento imediatamente após a interrupção do *Convívio* e do *DVE*, por volta de 1308; cf. NARDI, 1967. Por outro lado, Pier Giorgio Ricci (1966, pp. 367–371), acreditava em uma datação mais tardia, posterior a 1312. Ambos os estudiosos também defendem as suas opiniões em suas respectivas edições comentadas da *Monarquia*.

escrita em vulgar, de modo a somar forças em seu projeto linguístico-social iniciado com a primeira de suas obras filosóficas, é unicamente porque o seu público alvo não se restringia à península itálica. Estava posto que a questão sobre a necessidade de uma política imperial que libertasse os homens de todas as disputas civis em prol de um fim supremo, como coloca aquele tratado, era de amplo e irrestrito interesse continental.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*. In: *Opere*, Vol. 1. Milão: Mondadori, 2011.

_____. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*. In: *Opere*, Vol. 2. Milão: Mondadori, 2014.

_____. *A Divina Comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. 3ª Edição. Lisboa: Quetzal Editores, 2013.

_____. *Convívio*. Trad. Emanuel França de Brito. São Paulo: Penguin-Companhia, 2019.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Edson Bini. 2ª Edição. Bauru: Edipro, 2007.

AUERBACH, Erich. “Dante, poeta del mondo terreno”; “Figura”. In: *Studi su Dante*. Trad. Maria Luiza De Pieri Bonino. Milão: Feltrinelli, 2008.

BARNABEI, Bruno. “Liberare”; “Libero”; “Libertà”. In: *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Vol. III, pp. 641–3.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRUSCAGLI, Riccardo. *Che cos'è la libertà?*. In: www.leggere-dante.it/062.html. Último acesso em 29/05/2020.

GORNI, Guglielmo. *Dante, Storia di un visionario*. Roma-Bari: Laterza, 2009.

IMBACH, Ruedi. *Dante la filosofia e i laici*. Trad. M. Ferrarini. Genova-Milão: Marietti, 2003.

NARDI, Bruno. “Introduzione”; “La conoscenza umana”. In:

Dante e la cultura medievale. Roma-Bari: Laterza, 1990.

_____. *Saggi di filosofia dantesca*. 2ª Edição. Florença: La Nuova Italia Ed., 1967.

RICCI, Pier Giorgio “L’ultima fase del pensiero politico di Dante e Cangrande vicario imperiale”. In: *Dante e la cultura veneta*. Florença: L. S. Olschki, 1966.

**O discurso de Pier della Vigna e sua
tradução para o português brasileiro**
Pedro Falleiros Heise

Ao propormos uma nova tradução¹ da *Comédia* de Dante, parece natural que alguém pergunte: “Não existem já muitas?”. A resposta, com efeito, é sim, há várias traduções da obra-prima de Dante, porém lembramos das palavras de Mário Laranjeira no seu *Poética da tradução*: “Cada tradução é tão única quanto o poema original” (1993, p. 39).

Outro problema, de ordem bem mais complexa e digna de reflexão, é a questão levantada por críticos, tradutores e poetas quanto à impossibilidade de se traduzir poesia. Paulo Henriques Britto, no capítulo “A tradução de poesia”, no livro *A tradução literária* (2016), cita alguns teóricos da tradução que negam a possibilidade de se traduzir poesia, como André Lefevere (no livro *Translating Poetry*), para quem é inatingível a perfeição do original (Britto, pp. 124-125); ou Rosemary Arrojo (no artigo “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne”), que acredita na impossibilidade de avaliar uma tradução pois “não

1 Este texto nasceu como forma de reflexão prática e teórica a partir da tradução da *Comédia* que Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e eu estamos realizando, cuja publicação está prevista pela editora Companhia das Letras.

existem critérios universais, absolutos, a respeito do verdadeiro sentido de um texto, ou que deixem absolutamente claro qual a melhor tradução de um dado original”, e por isso “todas as leituras, todas as traduções, todas as avaliações de traduções são inteiramente arbitrárias” (*idem*, p. 126). Estas opiniões, Britto as classifica como “nostalgia da perfeição”, e o resultado, como se prevê, parece ser a ideia de um pensamento colonizado, que situa o autor do texto original numa espécie de promontório inacessível, em uma palavra, um gênio.

Britto recorda ainda escritores que defendem a impossibilidade de se traduzir poesia, como o poeta Robert Frost, célebre pela afirmação segundo a qual “Poesia é o que se perde em tradução”. Para ele, a tradução de poesia captaria apenas o que não é essencialmente poético, mas Britto julga que esta é uma “concepção idealista de poesia, isto é, o poético seria uma essência indefinível, a que não temos acesso pela razão, e sim apenas pelo ‘coração’, ou pela ‘alma’, ou por algum outro órgão inefável” (*idem*, p. 121), o que remonta à ideia platônica a respeito da poesia.

Outro escritor mencionado por Britto é o romancista Vladimir Nabokov, que traduziu para o inglês o grande romance em versos *Eugênio Oneguín*, de Puchkin. Nabokov limitou-se a traduzir o sentido de cada verso de modo mais ou menos literal, deixando de lado os efeitos de métrica, rima, assonância, aliteração etc., e publicou junto com sua tradução um outro volume, bem maior do que o texto traduzido, com o intuito de fornecer ao leitor “uma ideia do impacto da leitura do original” (*idem*, p. 123).

Bem sabemos que o poeta é aquele que se vale dos mais diversos recursos de uma língua, mas, defende Nabokov, como “os recursos de dois idiomas diferentes nunca são os mesmos, é impossível recriar na língua-meta os efeitos poéticos do ori-

ginal, e portanto não se deve sequer tentar fazer tal coisa [i.e., traduzir poesia]” (*idem*, p. 122). A concepção de Nabokov, diz Britto, está correta, mas seu argumento, “ao contrário do que ele pensa, não prova a impossibilidade de traduzir poesia, e sim apenas a impossibilidade de realizar uma tradução de um poema que recrie com perfeição todas as características do original” (*idem*, pp. 123–124, grifo nosso).

Como se vê, de um modo geral, quando se fala em impossibilidade de traduzir poesia, o discurso que está por trás tem por pressuposto a ideia de algo inalcançável, até mesmo da esfera do divino. No entanto, em pleno século XXI, sabendo que a Lingüística já demonstrou que o fenômeno da linguagem não é da ordem do divino, Britto declara que “o poeta é apenas um artista que trabalha a palavra, assim como o músico trabalha com os sons musicais e o artista plástico trabalha com elementos visuais”, e que as “palavras [são] cuidadosamente escolhidas para realizar um determinado efeito estético” (*idem*, p. 122).

A ideia de Britto nos parece de fato adequada para lidarmos com a tradução de um poema como a *Comédia*, que, além de ser realmente um monumento poético, passou a ser considerada uma das maiores obras de todos os tempos, o que pode causar tanto um distanciamento dos leitores (que não se atrevem a deixar toda esperança para entrar no mundo dantesco) quanto dos tradutores receosos de profanarem o sagrado original. A este respeito, é útil ter em mente o que escreve Mário Laranjeira (1993, p. 36):

Não cabe ao tradutor competir com o autor, nem mesmo considerá-lo como modelo acabado para o qual deva tender, sabendo, de antemão, que nunca vai atingi-lo. Isso geraria necessariamente uma frustração e uma inferiorização falsas porque fundamentadas numa falsa visão do que é traduzir e do que é o tradutor. [...]

Tal processo [da tradução poética] é vida e enriquecimento, e nada tem a ver com a frustração e a castração do tradutor que se apaga e se anula diante do autor e do original.

Assim, a empreitada imensa que é traduzir a *Comédia* parte do espírito de que a tradução é “vida e enriquecimento”, o que se pode dar na utilização de recursos da língua de chegada (pois por mais que não sejam iguais, todas as línguas os possuem) ou na recriação do “efeito estético”. Este é, sem dúvida, um ponto relevante a ser considerado na tradução de um texto literário, a saber, o “efeito estético”, já mencionado por Britto, de reminiscência iseriana, e que pode contrastar com a ideia de “intencionalidade” do autor. No entanto não se trata de buscar saber o motivo do poeta ter escrito, pois ao tradutor não cabe “conseguir dizer” aquilo que o autor “quis dizer”, mas “sim de ‘fazer’ algo *semelhante* ao que o autor ‘quis fazer’”, como recorda Laranjeira (*idem*, p. 35, grifo nosso, ressaltando a insistência de Laranjeira no adjetivo “semelhante”, conforme veremos). Como autoridade para tal afirmação, Laranjeira cita o poeta Paul Valéry (autor, diga-se de passagem, de uma primorosa tradução das *Bucólicas* de Virgílio): “Se pois me interrogam [...] acerca do que eu *quis dizer* em tal poema, respondo que não *quis dizer*, mas *quis fazer*, e que foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu *disse*, diz Paul Valéry” (*idem*, pp. 35–36).

Aos exemplos que Britto arrola de críticos e escritores que negam a possibilidade de se traduzir poesia, podemos acrescentar o próprio Dante, que, ainda no início do *Convívio*, declara (I vii 14):

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia.

“Por isso, saibam todos que nada do que é harmonizado por

um enlace mosaico pode ser traduzido da sua língua para outra sem que se quebre toda a sua doçura e harmonia” (trad. Brito, p. 123).

O “legame mosaico”, de acordo com Giorgio Inglese, na sua edição do *Convívio*, se refere ao “fator musical, que caracteriza a poesia” (1999, p. 62), ou seja, ao ritmo musical de todo poema. Para Dante, portanto, nenhuma obra em que a expressão linguística se valha do metro e possua um enlace com a música pode ser traduzida sem romper o prazer estético propiciado pela sonoridade dela.

No entanto, malgrado as posições de poetas e do nosso próprio poeta, acreditamos que a impossibilidade de traduzir poesia já foi superada, e agora falamos em necessidade de traduzir. Pensamos assim porque na própria história da literatura, desde suas origens com os poemas homéricos e hesiódicos, a tradução exerce um papel fundamental na transmissão dos textos, e inúmeros poetas praticaram a tradução. A título de exemplo, podemos lembrar do célebre carme 51 de Catulo e sua “tradução” de um fragmento de Safo. E se falarmos de literatura latina, há quem situe o seu nascimento justamente com uma tradução, a *Odusia* de Lívio Andronico, no século III a.C. Aliás, este sim poderia ser um bom patrono dos tradutores, sobretudo se levarmos em conta o que diz Paulo Sérgio de Vasconcellos de sua tradução (2014, p. 32):

Já se observou a singularidade dessa empresa tradutória: pela primeira vez, uma tradução artística que tenta reproduzir no texto de chegada efeitos poéticos do texto de partida; tradução que se apresenta como empreendimento artístico, não mera reprodução servil dos conteúdos do original.

E a história mostra que em praticamente todas as épocas a tradução de poesia fez parte da formação de poetas e críticos.

Na verdade, nem precisaríamos ir para longe: basta lembrar que Bandeira, Drummond, Leminski e tantos outros foram também tradutores, tanto de prosa como de poesia. Aliás, o próprio Dante, apesar de afirmar a impossibilidade da tradução de poesia, a praticou, seja no caso do poema *Roman de la Rose*, traduzido e adaptado nos poemas *Il Fiore* e *Detto d'Amore* (a versão francesa é composta de 21.780 octossílabos, enquanto em *Il Fiore* são 232 sonetos e no *Detto d'Amore* 480 hexassílabos), seja na própria *Comédia*.

Para ilustrar isso, citamos apenas dois exemplos, ambos tirados do canto XXII do *Purgatório*. Neste canto, Estácio, poeta épico romano, está contando a Virgílio como se deu sua conversão ao cristianismo. Nos versos 37 a 41 lemos:

*E se non fosse ch'io drizzai mia cura,
quand'io intesi là dove tu chiamo,
crucciato quasi a l'umana natura: 39
'Perché non reggi tu, o sacra fame
de l'oro, l'appetito de' mortali?'*

E se eu não tivesse emendado o meu zelo,
quando eu me detive lá onde tu exclamas,
como que aflito com a natureza humana:39
'Por que não reges tu, ó santa fome
do ouro, o apetite dos mortais?'

Estácio, portanto, se converteu ao cristianismo graças à poesia de Virgílio, que na *Eneida* 3.56–57 diz: *quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames?* [“a que não obrigas os peitos dos mortais, maldita fome do ouro?”]. A maioria dos comentaristas da *Comédia* afirma que se trata de uma tradução, embora outros, mais cautelosos, declaram que é uma paráfrase-tradução (ou ainda uma tradução “não perspicua” para Chiavacci Leonardi). Com efeito, não se trata de uma tradução “servil” nem *ad verbum*, mas artística e adaptada para o contexto do pensa-

mento dantesco. Note-se, por exemplo, o verbo latino *cogo*, *ĕre* (“empurrar, impelir, constringer, obrigar”) que Dante “traduz” pelo verbo italiano “reggere”, ou seja, “reger, reinar, governar, guiar”, e percebemos a diferença sutil: no caso da *Eneida*, a fome pelo ouro impele, constringe, obriga o coração humano a buscar o vil metal, enquanto na *Comédia*, Dante pergunta por que a fome pelo ouro não governa, guia o apetite dos humanos, e permite que eles se batam por dinheiro. Outro termo que chama nossa atenção é a solução de *pectora* por “appetito”, que atualiza o latim *pectus, oris* (literalmente “peito”, e, por extensão, “alma, coração, sentimentos”)² talvez aumentando o *pathos* em relação ao seu leitor, uma vez que o “appetito”, na época de Dante, era uma das partes da ação humana³. O adjetivo “sacra” é outra escolha que chama atenção, pois, no passo da *Eneida*, *sacra* equivale a “execranda”, mas Dante o emprega com sentido positivo, com valor de “santa, justa”.

Alguns versos depois, no mesmo canto, Estácio continua o relato de sua conversão (67–72):

*Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,* 69
*quando dicesti: ‘Secol si rinova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova’.* 72

2 Dante na *Vita nova* 27.5 usa “apetito” como sinônimo de “coração”: “L’una parte chiamo cuore, cioè l’appetito; l’altra chiamo anima, cioè la ragione”. Para uma análise aprofundada a respeito deste conceito em Dante, ver o verbete homônimo assinado por Sofia V. Rovighi na *Enciclopedia dantesca*.

3 Tomás de Aquino, no comentário ao primeiro capítulo do livro primeiro da *Ética Nicomaqueia*, assevera (Sententia Ethic. lib. 1 l. 1 n. 8): *Duo sunt principia humanorum actuum, scilicet intellectus seu ratio, et appetitus, quae sunt principia moventia* [“Dois são os princípios dos atos humanos, a saber o intelecto ou razão, e o apetite, que são os princípios que movem”].

Fizeste como quem vai de noite,
 que leva o lume atrás que a si não é útil,
 mas atrás de si torna as pessoas doutas, 69
 quando disseste: ‘Século se renova;
 volta a justiça e o primeiro tempo humano,
 e nova progênie desce do céu’. 72

Aqui, em geral, os comentadores tratam como uma tradução de três versos da célebre quarta Bucólica de Virgílio, onde lemos, ainda no início (Buc. 4.5–7):

*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
 iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
 iam noua progenies caelo demittitur alto.*

a grande série dos séculos recomeça.
 já retorna a Virgem, retornam os reinos de Saturno;
 já uma nova progênie desce do alto céu.

No entanto, mais uma vez, Dante não traduz ao pé da letra, pois necessita encaixar os termos no decassílabo e porque atualiza algumas ideias para o seu tempo. Notável, nesse sentido, a escolha para traduzir a *Virgo*, que, de acordo com o comentário de Bosco e Reggio (também Chiavacci Leonardi), trata-se da *uirgo Astrea* na obra de Virgílio, que é a deusa da justiça, logo, o poeta florentino traduz por “giustizia”. Já o “primo tempo”, por sua vez, remete à primeira idade dos homens, que para os romanos correspondia ao reino de Saturno, a idade do ouro, e que os cristãos relacionaram com o jardim do Éden. Por esses exemplos, nota-se, portanto, um elemento fundamental da *Comédia*, a saber, a união constante entre a cultura bíblica e a da antiguidade greco-romana.

Assim, a despeito da vontade dos poetas, que são muitas vezes eles próprios tradutores, a *Comédia* é um texto que é traduzido desde o momento de sua publicação, e para o português

contamos com poetas que a traduziram, integralmente ou trechos. Podemos citar Machado de Assis, Haroldo e Augusto de Campos, Vasco Graça Moura e temos ainda um exemplo ilustre de tradução da *Comédia* a seis mãos, por Fernanda Botelho (*Inferno*), Sophia de Mello Breyner Andresen (*Purgatório*) e Armindo Rodrigues (*Paraíso*).

Para Britto, que além de crítico é também renomado tradutor de prosa e poesia, é possível propor uma nova tradução de um texto poético desde que se tenha consciência de que: a) sempre haverá perdas na tradução, que deverão ser compensadas, na medida do possível, por ganhos: métrica, rima, sonoridade (aliterações, assonâncias), figuras retóricas, ritmo, ênfases etc.; b) necessidade de conhecer o poema em questão, seu autor, seu contexto, sua língua etc., que possibilitarão os ganhos do ponto acima; e c), acrescentamos nós, o conhecimento das fontes do texto poético (e o motivo ficará claro mais abaixo). Outro grande tradutor, José Paulo Paes, pensa igualmente desta maneira, conforme lemos em *Tradução: a ponte necessária*: “Compensação é a estratégia básica da tradução de poesia [...]” (1990, p. 38). Paes insiste em termos como “conceito de equação”, “equivalência”, “correlação de valores” (*idem*, p. 39), e vê a tradução poética como um sistema de “lucros & perdas” (*idem*, pp. 40–42).

A estas ideias de Britto é útil acrescentar a reflexão de Mário Laranjeira, que na *Poética da tradução* afirma (1993, p. 29, grifos nossos):

É esse processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância [i.e., a geração de sentidos no texto totalizante], que é trabalhado no ato tradutório de maneira a obter-se na língua-cultura de chegada, não o mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma *interação semelhante* de significantes capaz de gerar *semelhantemente a significância* do texto.

Grifamos os termos “semelhante” e “semelhanamente”, pois de fato a tradução nunca será tal qual o original. Esta ideia parece coerente com quanto defende José Paulo Paes: “O que importa, no caso, não é a igualdade de valores e sim a similitude de funções” (1990, p. 48).

Entrando na nossa tradução especificamente, trataremos agora de um aspecto corrente na *Comédia*, a saber, a criação, através do léxico e de construções sintáticas, de um ambiente que nos faz imergir no seu mundo, e o canto XIII do *Inferno* é um prato cheio neste sentido. Com efeito, já foi notado que “A profusão de elementos retóricos encontrada neste canto, sobretudo aparente no primeiro discurso feito por Pier para Dante (vv. 55–78), torna esta uma passagem da *Commedia* de especial interesse para estudiosos do estilo literário medieval”, afirma David H. Higgins em artigo que analisa a presença de Cícero, Tomás de Aquino e Mateus no canto XIII do *Inferno* (1975, p. 63).

Pelo estudo de Higgins nota-se que, para uma boa compreensão do texto de Dante, logo para uma boa tradução, faz-se mister conhecer as fontes do poeta, e uma delas são os escritos do próprio Pier della Vigna. De acordo com outro estudioso que se deteve sobre este canto, William Stephany, todo o epistolarário de Pier della Vigna era conhecidíssimo na época de Dante, e era inclusive usado como exemplo de escritura retórica a ser seguido. Dentre os textos de Pier, o estudioso acredita que a *Eulogia* fosse o mais divulgado (1982, p. 196)⁴.

4 Pier della Vigna foi um juiz e literato, escritor de refinada prosa latina e discreto poeta em vernacular. Entrou na corte de Frederico II (primeira metade do séc. XIII, rei da Sicília, na época em que floresceu a “Scuola siciliana”) e alcançou não só os cargos mais elevados, mas também se tornou o confidente do rei. Caiu em desgraça por supostamente tramar contra Frederico e, preso em 1248, suicidou-se. Cf. o verbete “Pietro della Vigna” de Emilio Bigi na *Enciclopedia dantesca* (<http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-della-vig->

Com efeito, ao ler o discurso de Pier é possível entender melhor a linguagem de Dante neste canto, cujo estilo foi estudado por Leo Spitzer de forma aprofundada no artigo “Speech and Language in Inferno XIII”. De acordo com Spitzer, uma característica distintiva do “estilo deste canto consiste no uso, numa extensão sem paralelo no resto do *Inferno*, de termos onomatopaicos [...] que (frequentemente ocorrendo em posição de rima) aparecem espalhados por todo o canto com o propósito de evocar os conceitos de ‘tronco, arbusto’ e ‘quebrado, mutilado, desmembrado’” (1942, p. 92), e arrola esses vocábulos para os quais chama atenção: “nodosi tronchi, sterpi, disvelta, fronde sparte, monchi, stizzo, rosta, stecchi con toscio, tronco, cespuglio, aspri sterpi, schiante, scheggia rotta, strazio, bronchi, scerpi, nocchi”. O romanista austríaco indica que esta linguagem foi tirada do provençal, e cita um trecho de uma poesia de Uc de Sant Circ: “Guillems Fabres nos fai *en brau lengage* / Manz braus broncs brenx brauan de brava guia” [“Guillems Fabres, fazendo bravamente o fanfarrão, nos leva em sua linguagem selvagem [o “brau lengage”] e amontoa em seus versos de touro”], onde se percebe facilmente a sequência de aliterações em “br”.

Aprendemos com Spitzer que a *brau lengage* era a típica linguagem violenta da poesia provençal, e neste sentido não podemos nos esquecer das *tenzoni* entre Dante e Forese Donati, nem das *Rime petrose*, exemplos conspícuos do emprego desse estilo⁵. Mas o poeta usa este dispositivo com maior refinamento e economia artística, então em vez de acumular onomatopeias em apenas um verso (como no exemplo de Uc de Saint Circ),

na_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

⁵ Curiosamente, a *brau lengage* lembra um estilo barroco, enquanto o estilo de Dante seria uma mescla entre barroco e classicista. Talvez por isso a linguagem deste canto seja tão diferente do restante do poema.

elas estão espalhadas, de modo a criar o ambiente propiciado pelo simbolismo daqueles sons. Assim, explica o estudioso, Dante estava ilustrando as ideias medievais (e sem dúvida já da antiguidade) que concerniam à correspondência entre significado e som (*idem*, p. 93)⁶.

Somem-se a isto os elementos retóricos empregados no trecho do discurso de Pier della Vigna: aliterações, antíteses, repetição de palavras, poliptotos (figura retórica amplamente utilizada por Ovídio), trocadilhos, figuras etimológicas (repetição do radical), que, de acordo com Spitzer, “são simples ecos das elegâncias de estilo com que o personagem histórico Pier della Vigna estava acostumado a embelezar suas prosas” (*idem*, p. 94). Sabemos que Pier compôs também algumas poesias em vernacular no âmbito da chamada “Scuola siciliana”, movimento literário ao qual Dante e seus “fedeli d’amore” se contrapunham em questões de estilo (donde a denominação da corrente literária “dolce stil novo”). Nesse sentido, como Dante ecoa a linguagem do prosador, houve quem visse nesse procedimento uma malícia irônica por parte do poeta contra a “Scuola siciliana”. Porém, para Spitzer, nas mãos de Dante estes artefatos retóricos têm uma significância maior: oferecem um tipo de tradução linguística, onomatopaica das ideias de tortura, cisma, estranhamento, que dominam o canto dos suicidas – tanto quanto os sons duros das palavras servem para sugerir ideias de “quebrado” e “tronco” (*idem*, p. 95).

De fato, não só o discurso de Pier della Vigna está impregnado de figuras retóricas; como de costume, Dante tece cada canto com seu campo semântico próprio para criar o ambiente adequado (retomando o conceito de *decus*) para o que diz.

6 Com efeito, Dante defendia a doutrina medieval segundo a qual *rerum sunt consequentia nomina* [“os nomes são consequências das coisas”] (ver *Vita nova*, 6.4, ed. Gorni).

Quanto aos versos 4–6, por exemplo⁷, Spitzer afirma que “essa disposição negativa, com sua insistente nota de cisma, sugere o *stérpêsis* ou *privatio* pelo qual, tanto na filosofia antiga como na medieval, o mal é claramente definido como algo caracterizado pela ausência de Deus; Dante nos faria ver que essa floresta é uma floresta ‘malvada’” (*idem*, p. 97).

Outro verso que parece inclusive antecipar o estilo de Pier della Vigna é o de número 25: “Cred’ ïo ch’ei credette ch’io credesse”, em que se percebe a figura etimológica, que consiste em usar uma mesma raiz (verbal nesse caso) com pessoas, tempos ou modos diferentes. É de se notar que neste trecho a interação ocorre entre Dante e Virgílio, mas que parece funcionar como introdução não só ao estilo característico deste canto específico (dominado pela personagem de Pier della Vigna), mas também à noção de que o mantuano por vezes tem a capacidade de adivinhar o que Dante pensa, ou melhor, o que deseja saber.

De acordo com Spitzer, essa figura etimológica sugere vivamente o estado da mente de Dante neste estágio da narrativa: a ruptura de sua comunicação mental com seu mestre, como uma consequência do “smarrimento” indicado no verso anterior, quando a atenção de Dante se distrai em várias direções — advertido por Virgílio que iria ver coisas que tirariam a fé das suas palavras, mas Dante consegue apenas *ouvir* sons de lamentos: o verso seria uma representação “onomatopaica” de seu estado mental de estranhamento e confusão (*idem*, p. 98). Além disso, Spitzer enfatiza que há um significado de antecipação neste caso, que ilustra o clima deste canto; assim, Virgílio diz para Dante que se ele quebrasse um raminho daqueles arbustos, seus pensamentos seriam “monchi”, ou seja,

7 “Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e ’nvolti; / non pomi v’eran, ma stecchi con tòscó”.

“mutilados”, como se seus pensamentos fossem uma árvore, mas quem será mutilado é o arbusto.

Portanto, quando chegamos ao discurso de Pier della Vigna, é como se surgisse uma chave de leitura que remete ao que já foi dito e prepara o que há de vir. Retomemos os versos em questão (*Inf.* XIII, 55–78):

*E 'l tronco: “Sì col dolce dir m'adeschi,
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi
perch'io un poco a ragionar m'inveschi.* 57

*Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e diserrando, sì soavi,* 60

*che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi;
fede portai al glorioso offizio,
tanto ch'i' ne perde' li sonni e' polsi.* 63

*La meretrice che mai da l'ospizio
di Cesare non torse li occhi putti,
morte comune e de le corti vizio,* 66

*infiammò contra me li animi tutti;
e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
che ' lieti onor tornaro in tristi lutti.* 69

*L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto.* 72

*Per le nove radici d'esto legno
vi giuro che già mai non ruppi fede
al mio signor, che fu d'onor sì degno.* 75

*E se di voi alcun nel mondo riede,
conforti la memoria mia, che giace
ancor del colpo che 'nvidia le diede”.* 78

Saltam aos olhos sobretudo as figuras etimológicas: “serrando e diserrando” (v. 60), ambos no gerúndio da raiz $\sqrt{serr-}$;

“inflammò” e “ ’nfiammati infiammar” (vv. 67–68), sendo o primeiro termo a terceira pessoa do singular no passado remoto do indicativo, o segundo termo um adjetivo concordando com o sujeito do último termo, que está na terceira pessoa do plural no passado remoto do indicativo, todos os três da raiz √*fiam-*; “disdegnoso” e “disdegnò” (vv. 70–71), adjetivo e substantivo derivados do verbo “disdegnare” de raiz √*disdegn-*; “ingiusto” e “giusto” (v. 72), adjetivos de sentido negativo (“in-” partícula de negação) e positivo. É óbvio que não se trata de imitação do modo como o juiz de fato falava, mas um “retrato linguístico” de seu estilo. A título de exemplo, compare-se o que vimos com o seguinte trecho da *Eulogia*, que é um discurso para enaltecer Frederico II (*apud* Huillard-Bréholles, 1865, p. 426): [...] *qui in potentia strenuus, in strenuitate praeclarus, in claritate benignus, in benignitate sapiens, in sapientia providus, in providentia foret humanus* [“aquele que no poder for diligente, na diligência será brilhante, no brilho bondoso, na bondade sábio, na sabedoria pródigo, na providência humano”].

Assim, percebe-se claramente que Dante emula o estilo de Pier della Vigna, cuja linguagem era extremamente artificial e ornada, e isto, com certeza, deverá estar presente na tradução. Não se trata de mero adorno. No verso 71, por exemplo, lemos em posição de destaque o gerúndio “credendo”, que, de certa forma, retoma aquele curioso verso 25 mencionado anteriormente, o que reforça a ideia segundo a qual, no discurso de Pier, há uma alusão ao que foi dito. Além disso, a constante repetição das raízes parece sugerir o ultraje feito por uma parte da alma humana contra a outra do arbusto, como indica ainda Spitzer (*idem*, p. 96)⁸.

8 No que diz respeito à imagem do homem planta, a ideia parece derivar tanto de Virgílio (*Eneida*) como de Ovídio (*Metamorfoses*), mas ao contrário deste último, não há o processo de transformação, e sim o seu resultado, que

Encerramos este texto com a nossa proposta de tradução para o discurso de Pier della Vigna:

E o tronco: “A doce fala é como chama, e não posso calar; palavras graves a vós não sejam, se o dizer me chama.	57
Eu sou o que guardou ambas as chaves do cor de Frederico, e que as virei, cerrando e descerrando, tão suaves,	60
que seus segredos de outros preservei; a fé mantive ao glorioso ofício, tanto que o sono e os pulsos eu calei.	63
A messalina que jamais do hospício de César tira seus olhos de puta, morte comum e de palácios vício,	66
inflamou contra mim todos, a astuta; os inflamados inflamam Augusto, e a honra em tristes lutos se transmuta.	69
Meu ânimo, por desdenhoso custo, crendo com o morrer tolher desdenho, injusto fez a mim contra mim justo.	72
Pelas novas raízes deste lenho vos juro que jamais rompi a fé a meu senhor, a quem honrei co empenho.	75
E se um de vós voltar ao mundo até, minha memória alente, que ali jaz inda do golpe dado de má-fé”.	78

Pode-se observar que procuramos manter todas as figuras etimológicas, e onde houve alguma perda da riqueza da

é extático, parado, a alma transformada em árvore. De Virgílio, Dante aproveitou o incidente de uma planta que tem um ramo arrancado e o lamento de uma voz, embora não venha da árvore. A partir disto Dante nos dá algo novo: uma alma em forma de planta que sangra e fala. Cf. Spitzer no artigo citado.

expressão dantesca, como no caso dos verbos “adescare” e “invescare”, procuramos equilibrar com a introdução de uma rima rica (“chama” dos versos 55 e 57, mesma palavra com funções sintáticas diferentes, ou seja, uma figura etimológica em posição de rima) e outra que, embora não seja rica, também recupera a figura etimológica, que parece prevalecer neste trecho (“fé” do verso 74 e “má-fé” do verso 78).

Buscamos igualmente manter o tom solene da fala típica do ambiente curial, inclusive na metáfora para descrever a inveja, nos versos 64 a 69. Aqui cabe mencionar algumas escolhas de tradução. No verso 64 optamos traduzir “meretrice” por “messalina” por três motivos: primeiro, por questão de métrica (“meretriz” tem três sílabas, e nesse caso ficaria um verso enassílabo, enquanto “messalina” tem quatro e assim fecha perfeitamente o decassílabo); segundo, para suavizar um pouco a ousada escolha do substantivo “puta” para o adjetivo “putti”; ousada, embora não sem o respaldo do uso dantesco apontado por comentadores. Nos versos em questão, a “meretriz” é usada como metáfora da corrupção humana, ideia corroborada pelo mesmo adjetivo “putto” empregado no *Purgatório* XI, 114 para qualificar a “raiva florentina”, que antes fora soberba como agora era “putta”. Para Nicola Fosca, “Florença não pratica mais os velhos valores autenticamente nobres [...], por isso passou da arrogância nobiliária ao predomínio dos valores mercantis. Por esse motivo é chamada de **putta** (cfr. *Inf.* XIII.65), meretriz, corrompida”⁹. Além disso, a semelhança entre os vocábulos e a riqueza da sonoridade também nos fez optar pelo nosso substantivo “puta”, lembrando que não estamos aqui depreciando essa que é das mais antigas profissões do mundo,

9 Fosca lembra que Dante chama de “putta” também a cúria romana em *Inf.* XIX.108 e *Purg.* XXXII.149. Cf. <https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=200352111090&cmd=gotoresult&arg1=0>.

mas nos atendo ao campo de valores de Dante. Por fim, o terceiro motivo para optarmos por “messalina” é que este substantivo deriva, tanto em português como em italiano, do nome da imperatriz romana Valéria Messalina (22–48 d.C.), mulher de Cláudio, e nesses versos Dante recorre aos nomes de César e Augusto como metáfora para a corte imperial de Frederico II.

Deste modo, procuramos fazer algo *semelhante* ao que Dante fez ao ressaltarmos o jogo alusivo entre o texto que o poeta tece para pôr na boca de Pier della Vigna e o estilo do próprio Pier della Vigna. Buscamos igualmente manter a criação do ambiente espinhoso deste canto XIII do *Inferno* com vocábulos portugueses que remetessem à ideia de “quebra, ruptura, estrepes”. Dante Milano, exímio tradutor do *Inferno*, repete a afirmação do poeta florentino a respeito da impossibilidade de “transladar” a linguagem poética de uma língua a outra, mas mesmo assim obtém resultados vibrantes nas suas escolhas. Nós, malgrado a advertência de alguns críticos e poetas, damos prosseguimento a essa atividade tão dura e áspera, mas ao mesmo tempo recompensadora como poucas, lembrando sempre que a tradução é uma ponte que busca levar o leitor tanto ao texto traduzido (para que possa fruir dele) quanto ao texto original (resultado único e objetivo último a ser alcançado).

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *Convivio*. Ed. G. Inglese. Milão: BUR, 1999.

_____. *Convívio*. Trad. Emanuel de F. Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *La divina commedia*. Ed. U. Bosco e G. Reggio. Florença: Le Monnier, 1999.

_____. *Vita nova*. Ed. G. Gorni. Milão: Mondadori, 2007.

BIGI, Emilio. “Pietro della Vigna”, in *Enciclopedia dantesca*. <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-della-vigna_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FOSCA, Nicola. *The Dartmouth Dante Project*, 2003-2015. <https://dante.dartmouth.edu/biblio.php?comm_id=20035>

HIGGINS, David H., “Cicero, Aquinas, and St. Matthew in Inferno XIII”, in *Dante Studies*, N. 93, 1975, pp. 61–94.

HUILLARD-BRÉHOLLES, A. *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*. Paris: Henri Plon, 1865.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1993.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

ROVIGHI, Sofia V. “Appetito”, in *Enciclopedia dantesca*. <http://www.treccani.it/enciclopedia/appetito_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>

SPITZER, Leo, “Speech and Language in Inferno XIII”, in *Ita-lica*, vol. 19, n. 3 (Set. 1942), pp. 81–104.

STEPHANY, William A., “Pier della Vigna self-fulfilling prophecies: the ‘Eulogy’ of Frederick II and ‘Inferno’ 13”, in *Traditio*, vol. 38, 1982, pp. 193–212.

VASCONCELLOS, Paulo S. *Épica I*. Campinas: Ed. Unicamp, 2014.

SOBRE OS AUTORES

RAÚL ANTELO

Raúl Antelo lecionou literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Foi pesquisador 1–A do CNPq, Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Autónoma de Barcelona, Maryland e Leiden, na Holanda. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutorado honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros, dentre os mais recentes, *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*; *Alfred Métraux: antropofagia y cultura*; *Archifilologías latinoamericanas*; *A ruínologia e Visão e potência-do-não*. Colaborou em várias obras coletivas, tais como as histórias da literatura argentina de David Viñas e Noé Jitrik, *Nenhum Brasil existe: Pequena Enciclopédia*; *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*; *Arte e política no Brasil: modernidades*; *Comunidades sem fim*; *Imágenes y realismos en América Latina*; *¿Por qué Brasil? ¿Qué Brasil?*; *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura*; *Antonio Candido 100 anos e 80 años en América Latina. Homenaje al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*. Editou *A alma encantadora das ruas* de João do Rio; *Ronda das Américas* de Jorge Amado (traduzido ao italiano); *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, bem como a correspondência Mário de Andrade-Newton Freitas e a *Obra Completa* de Oliverio Girondo.

CARLOS EDUARDO SCHMIDT CAPELA

Carlos Eduardo Schmidt Capela é professor titular de teoria da literatura do DLLV (CCE—UFSC) e pesquisador do CNPq. Atua no Programa de Pós Graduação em Literatura (PPGLit—

UFSC) desde 1998. Atual coordenador do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC), publicou livros, capítulos e ensaios saídos no Brasil e no exterior. É autor de *Juó Banané-re irrisor, irrisório* (São Paulo, Nankin/Edusp, 2009) e de *De quais a mais?* (Curitiba, Medusa, 2020), além de outros títulos e artigos publicados em vários periódicos.

JORGE WOLFF

Jorge “Joca” Wolff é professor associado de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas (DLLV) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura, onde cursou mestrado e doutorado. Em 2017-18 realizou pesquisa de pós-doutorado na USP sobre Dalton Trevisan com Paulo Leminski. Autor de *Julio Cortázar. A viagem como metáfora produtiva* (Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998), *Telquelismos latino-americanos. A teoria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos* (Buenos Aires, Grumo, 2009; Rio de Janeiro, Papéis Selvagens, 2016) e *Viagem a Corbilot* (Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2020), entre outros. Tem traduzido a obra de César Aira ao português do Brasil, além de outros escritores. É co-editor da revista *Landa* (UFSC).

EMANUEL FRANÇA DE BRITO

Emanuel França de Brito é licenciado em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2006). Fez mestrado, doutorado e pós-doutorado na Universidade de São Paulo, com respectivos períodos de pesquisa na Università per Stranieri di Siena (2008), Università di Roma “La Sapienza” (2013/14) e na Università degli Studi di Pisa (2016/17). É professor de Língua e Literatura

Italianas na Universidade Federal Fluminense desde 2017. Publicou a tradução com ampla introdução e notas do *Convívio* (São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019) e, em parceria com Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise, o *Inferno* de Dante (São Paulo: Companhia das Letras, 2021).

PEDRO FALLEIROS HEISE

Pedro Falleiros Heise é formado em Letras pela Universidade de São Paulo (2004) e tem mestrado pela mesma instituição na área de italianística. Defendeu a tese de doutorado na Università degli Studi di Roma Tor Vergata, em 2011, com tese sobre a presença de Dante no Brasil. Realizou um pós-doutorado na Universidade de São Paulo sobre a poética de Boccaccio e outro na Unicamp a respeito da Elegia. Desde 2014 é professor de Língua e Literatura Latinas, primeiro da Universidade Federal de São Paulo, depois, a partir de 2018, da Universidade Federal de Santa Catarina. Publicou uma tradução e adaptação de *As aventuras de Pinóquio* de Carlo Collodi (São Paulo: Globo, 2011), uma seleta da *Eneida* de Virgílio (São Paulo: Clandestina, 2017), a *Vida de Dante* de Boccaccio (São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021) e, em parceria com Emanuel França de Brito e Maurício Santana Dias, o *Inferno* de Dante (São Paulo: Companhia das Letras, 2021).

Os ensaios reunidos neste volume representam uma parcela significativa das conferências proferidas por ocasião da II Jornada Dantesca, realizada no auditório Elke Hering no dia 23 de agosto de 2019, promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Dante — poeta de todos os tempos reúne ensaios sobre a obra do poeta florentino bem como reflexões a respeito de sua presença em autores brasileiros e sua tradução para o português.

Nesses ensaios, fica patente a importância da obra de Dante para a literatura e o pensamento contemporâneos. Com eles, revela-se mais uma vez a indissociabilidade entre literatura e militância política como atividade própria dos intelectuais de nosso tempo, além de demonstrarem a resistência por parte da universidade pública contra o autoritarismo atual e da nefasta política econômica do neoliberalismo. Resistir com a poesia. Trazer a poesia às ruas.