Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Doutorado em Teoria e História Literária

INCIPIT

A *Vita Nova* e a irrupção da lírica moderna

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior
Orientador: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva

Campinas
2006

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

INCIPIT

A *Vita Nova* e a irrupção da lírica moderna

Tese de doutorado apresentada ao programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

St45i

Sterzi, Eduardo.
Incipit: a *Vita Nova* e a irrupção da lírica moderna / Eduardo Sterzi. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador : Márcio Seligmann-Silva.
Co-orientador : Corrado Bologna.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Dante Alighieri, 1265-1321. Vita Nova - Crítica e interpretação. 2. Literatura italiana. 3. Poesia italiana - História e crítica. 4. Poesia lírica. I. Seligmann-Silva, Márcio. II. Bologna, Corrado. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

Título em inglês: Incipit: the *Vita Nova* and the irruption of modern lyric.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Dante Alighieri, 1265-1321. Vita Nova - Criticism and interpretation; Italian literature; Italian poetry - History and criticism; Lyric Poetry.

Área de concentração: Literatura Geral e Comparada.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva; Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso; Prof. Dr. Luiz César Marques Filho; Prof. Dr. João Adolfo Hansen e Prof. Dr. Andrea Lombardi.

Data da defesa: 29/06/2006.

Resumo

Neste estudo, propomos uma compreensão renovada da obra de Dante Alighieri a partir da hipótese de que seu primeiro livro, a *Vita Nova*, oferece uma representação da *irrupção da lírica moderna*. Inicialmente, buscamos determinar o sentido desta *irrupção* (e, pois, dessa representação) com base na teoria da *origem* (*Ursprung*) de Walter Benjamin. Depois, insistimos na pertinência de uma reconstrução do conceito de *modernidade*, desde suas primeiras formulações ainda no Medievo, ao termos em vista a obra de Dante, e mais especificamente a *Vita Nova*. Finalmente, analisamos a *Vita Nova* a partir de quatro figuras fundamentais que esta legou – não apenas como eixos temáticos, mas como elementos de formalização – à lírica posterior: a Memória, o Amor, o Segredo e a Morte.

Abstract

In this study, we propose a renewed understanding of Dante Alighieri's work based on the hypothesis that his first book, the *Vita Nova*, offers a representation of the *irruption of modern lyric*. Initially, we try to determine the meaning of this *irruption* (and, then, of this representation) inspired by Walter Benjamin's theory of *origin* (*Ursprung*). After, we insist on the pertinence of a reconstruction of the concept of *modernity*, since its first formulations still in the Middle Ages, as we have Dante's work in view, and more specifically the *Vita Nova*. Finally, we analyze the *Vita Nova* from four fundamental figures it bequeaths – not just as thematic axes, but as elements of formalization – to the forthcoming lyric: Memory, Love, Secret, Death.

Edições utilizadas e abreviaturas

Neste estudo, as referências das obras de Dante aparecerão abreviadamente no corpo do texto, entre parênteses, e não em notas de rodapé (procedimento, contudo, adotado para todas as demais obras compulsadas). Como se poderá observar na bibliografia ao final deste trabalho, consultei inúmeras edições da *Vita Nova* e da *Commedia*, tanto no original quanto em tradução (não só para o português, mas para o inglês, francês e espanhol), e esta consulta muitas vezes recompensou-me com algo de valor: um comentário, um prefácio, um apontamento à margem. Mas, dentre todas as edições disponíveis do *corpus* dantesco, era preciso selecionar, de cada texto singular, a mais confiável – isto é, aquela elaborada segundo as exigências crítico-filológicas mais rigorosas.

No caso da *Vita Nova*, esta opção foi especialmente difícil. Afinal, o texto estabelecido por Michele Barbi em sua pioneira edição crítica de 1907 – e reiterado em suas edições de 1921 e, a definitiva, com retoques, de 1932 (texto este retomado sem modificações por Domenico de Robertis, em sua edição comentada saída pela primeira vez em 1980 e republicada em 1984) – é amplamente reconhecido pela comunidade internacional de estudiosos de Dante. Sua partição em quarenta e dois capítulos, embora filologicamente insustentável, tornou-se já parte da tradição de leitura do *libello*, e parte, ao que parece, inextirpável. Quando se diz, por exemplo, *Vita Nova* XXV, todo dantista saberá se tratar do passo em que se encontra a discussão sobre a personificação do Amor. Utilizei, porém, para citações, o texto proposto por Guglielmo Gorni naquela que é a mais recente edição crítica do *libello*; sobretudo porque restitui o título cunhado por Dante, *Vita Nova*, e não *Vita nuova*, em consonância com também recuperar na íntegra a estranheza lingüística do original: isento do dever patriótico de referendar o esforço de unificação nacional por meio de uma língua comum (dever ainda presente a Barbi), Gorni franqueia-nos o encontro com um Dante florentino antes que italiano, e um Dante em que a dissociação entre vernáculo e latim era muito menor do que as edições correntes da *Vita Nova* fazem supor. Neste empenho de reposição do texto em sua novidade originária, propõe-se também, com argumentos convincentes, uma nova segmentação da matéria em 31 parágrafos (mesmo número das composições poéticas ali enfeixadas), bastante diversa daquela de Barbi. No entanto, dado o já mencionado reconhecimento da divisão barbiana, faço seguir-se sempre, à numeração inovadora (*re*novadora) de Gorni, aquela já tradicional, entre colchetes.

Quanto às *Rime*, optei pela edição clássica de Gianfranco Contini, embora também tenha levado em consideração a recentíssima edição de Domenico De Robertis. A referência, aqui, será feita a partir do título de cada poema e do verso ou versos específicos.

Eis as abreviaturas que identificarão cada obra, seguidas das edições selecionadas:

VN *Vita Nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.

Vn — *Vita nuova*. A cura di Domenico De Robertis. In: *Opere minori*. t. 1/1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 1-247.

Rime — *Rime*. A cura di Gianfranco Contini. In: *Opere minori*. t. 1/1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 249-552.

Conv. — *Convivio*. A cura di Franca Brambilla Ageno. 3 v. Firenze: Le Lettere, 1995.

DVE — *De vulgari eloquentia*. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: *Opere minori*. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979. pp. 1-237.

Ep. — *Epistole*. A cura di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli. In: *Opere minori*. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979. pp. 505-643.

Mon. — *Monarchia*. A cura di Bruno Nardi. In: *Opere minori*. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979. pp. 239-503. [Em que se retoma, com retoques em três evidentes erros de impressão, o texto crítico curado por Pier Giorgio Ricci (Milano: Mondadori, 1965).]

Fiore — *Il Fiore*. A cura di Gianfranco Contini. In: *Opere minori*. t. 1/1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 553-798.

Detto — *Detto d'Amore*. A cura di Gianfranco Contini. In: *Opere minori*. t. 1/1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 799-827.

Egloge — *Egloge*. A cura di Enzo Cecchini. In: *Opere minori*. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979. pp. 645-689.

As referências à *Commedia* serão assinaladas segundo o título de cada um dos três cânticos – as três grandes repartições da obra: *Inf.* (*Inferno*), *Purg.* (*Purgatorio*) e *Par.* (*Paradiso*). A edição utilizada é *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1994.

Talvez seja útil observar também que os números que se seguem às referências abreviadas não remetem às páginas, mas às divisões tradicionais das obras em livros, capítulos, parágrafos, frases e/ou versos.

Com exceção de alguns títulos de obras grifados pelos editores, sempre que aparecer algum elemento assim destacado nos textos de Dante, o grifo é meu.

Todas as traduções de textos lidos em idiomas estrangeiros são de minha responsabilidade, salvo indicação contrária. Sempre que senti necessidade de modificar uma tradução alheia de modo a alcançar uma maior adequação ao original, assim o fiz, assinalando-o em nota. Quando, porém, foi preciso reparar apenas algum deslize gramatical ou erro tipográfico, o fiz poupando a mim, aos tradutores e aos editores do constrangimento das notas.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva,
pela generosidade com me acolheu na Unicamp e pela abertura para o diálogo;

À Profa. Dra. Maria da Glória Bordini, que acompanhou os primeiros passos
deste estudo, ainda em Porto Alegre;

Ao Prof. Dr. Andrea Lombardi, pelas valiosas sugestões ao longo da pesquisa;

Aos professores Corrado Bologna e Ettore Finazzi-Agrò,
por sua hospitalidade em meu período de estágio em Roma;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa que me concedeu
para a realização do doutorado;

À Fundação Coordenação de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa para o estágio de
doutorando no Exterior;

Às equipes das bibliotecas a que recorri: em Campinas, Biblioteca do IEL e Biblioteca Prof. Dr.
Octavio Ianni do IFCH; em São Paulo, Biblioteca Florestan Fernandes da FFLCH/USP e Biblioteca
Nadir Gouvêa Kfouri da PUC-SP; em Porto Alegre, Biblioteca Central Irmão José Otão da PUCRS e
Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades da UFRGS; em Roma, Biblioteca Angelo
Monteverdi do Departamento de Estudos Românicos da Universidade La Sapienza e Biblioteca
Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II; em Paris, Bibliothèque Nationale de France François
Mitterand; em Nova York, New York Public Library;

Aos amigos que me emprestaram livros ou providenciaram fotocópias,
especialmente Roberto Vecchi;

Aos queridos Gislaine da Silva Marins, Andrea Vicini, Andréa
Portolomeos e Maria Betânia Amoroso, que tornaram minha estada
em Roma ainda mais agradável;

À Paula Vermeersch, colega e amiga, pelas conversas sobre Dante;

Aos amigos que tornaram São Paulo uma das minhas cidades e que estiveram ao meu lado tanto nos
momentos mais felizes quanto naqueles mais dolorosos: Tarso de Melo, Marli Mendes, Fabio
Weintraub, Antonio de Pádua Fernandes Bueno, Priscila Figueiredo, Luiz Repa,
Tércio Redondo, Dirceu Alves Jr.;

Ao Jerônimo Teixeira e à Eliane Rivero Jover, amigos de sempre, que acompanharam este trabalho
desde Porto Alegre;

À minha mãe, aos meus irmãos, aos meus avós, ao lado mesmo na distância;

À Veronica, pelo amor.

SUMÁRIO

INCIPIT 1

Súmula 31

I TEXTO E HISTÓRIA. Irrupção: da hipótese ao método 39

1. Hipótese 41
2. Origem, irrupção 49
3. Relâmpago 60
4. Redemoinho 78
5. Distância 86
6. Ruína 96
7. Imagem dialética 103
8. Pré- e pós-história 118
9. Da voz à letra 129
10. Gênero 144
11. Idéia, mônada 152
12. Lírica 160

II NOVIDADE E MODERNIDADE DO EXPERIMENTO POÉTICO DANTESCO 171

1. Da sensação à tradição do Novo 173
2. *Novus, novissimus* 179
3. *Modernus* 184
4. Renascenças 191
5. *Modernitas* 196
6. «Ritorno delle muse» 203
7. Intempestividades 212
8. «Moderno uso» 225
9. «Canticum novum, vita nova» 232
10. Novo 238
11. Novidade da *Vita Nova* 249
12. *Investigatio* 266
13. Francesca 281

III A *VITA NOVA* E A IRRUPÇÃO DA LÍRICA MODERNA 295

MEMÓRIA 297

1. Do livro da memória ao *libello* 297
2. *Sententia* 307
3. «Memoria fermissima» 320

AMOR 336

1. «Ego dominus tuus» 336
2. Beatrice 362
3. *Salute* 383

SEGREDO 394

1. «Schermo della veritade» 394
2. «Secretissima camera del cuore» 405

MORTE 415

1. Canção interrompida 415
2. «Ego tanquam centrum circuli» 423
3. «Di necessitade conviene...» 434

EXPLICIT 441

BIBLIOGRAFIA 447

...scripte le parole...

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito.
JORGE LUIS BORGES, «La busca de Averroes»

[...] ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.
MARCEL PROUST, *Le temps retrouvé*

La obra del lírico suele ser o parecer un monólogo. Y no porque adolezca de soledad. Pero no siempre surge el interlocutor.
JORGE GUILLÉN, «Prólogo» a *Pedro Salinas: el diálogo creador*, de Alma de Zubizarreta

Dizei-me: de que pode falar um homem decente, com o máximo de prazer?
Resposta: de si mesmo.
FIÓDOR DOSTOIÉVSKI, *Memórias do subsolo* [na tradução de Boris Schnaiderman]

De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.
BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*

There is a pain – so utter –
It swallows substance up –
Then covers the Abyss with Trance –
So Memory can step
Around – across – upon it –
As one within a Swoon –
Goes safety – where an open eye –
Would drop Him – Bone by Bone.
EMILY DICKINSON

hay descuento? estamos viejos?
ningún golpe oracular abolirá el tiempo
pero en el juego que jugamos se apuesta una infancia nueva
si adivino el parpadeo te acerco a mis motivos
si me dejo ir ya no puedo hablar de amor
TAMARA KAMENSZEIN, *Solos y solas*

– O amor quer dizer: vida.
– Os antigos davam outro
nome...
MARINA TSVIETÁIEVA, «Poema do fim» [na tradução de Décio Pignatari]

Moderne est ce calme – homme dompteur
– dis-nous le secret
STÉPHANE MALLARMÉ, *Le livre* (morceaux)

À noite, inclinado entre as colinas,
Só, pondo os séculos à prova,
Dante – perfil aquilino –
Canta para mim da Vida Nova.
ALEKSANDR BLOK, «Ravena» [na tradução de Augusto de Campos]

Da queste osservazioni risulterebbe che dei 3 generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico; (e forse il fatto e l'esperienza de' poeti moderni lo proverebbe); genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche. (29. Marzo 1829.). – Ed anco in questa circostanza di non aver poesia se non lirica, l'età nostra si riavvicina alla primitiva. – Del resto quel che della poesia epica e drammatica, è anche della storia. Che importerebbe, che impressione, che effetto farebbe al popolo di Milano, di Firenze o di Roma, se oggi un nuovo Erodoto venisse a leggergli la storia d'Italia? (30. Mar.).
GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*

La question du genre littéraire n'est pas une question formelle: elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, de l'hymen entre les deux, d'un rapport sans rapport entre les deux, d'une identité et d'une différence entre le féminin et le masculin.
JACQUES DERRIDA, «La loi du genre»

Toute découverte réelle détermine une méthode nouvelle, elle doit ruiner une méthode préalable. *Autrement dit, dans le règne de la pensée, l'imprudence est une méthode.*
GASTON BACHELARD, «Le Surrationalisme»

Chaque nouveau symptôme nous reconduit à l'origine.
GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*

Incipit Vita Nova.
DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*

Aos poetas

INCIPIT

A despeito das inevitáveis e, para mim, imprescindíveis anotações preliminares em papel – dos previsíveis blocos, cadernos e folhas avulsas aos providenciais guardanapos, margens de jornais e revistas, versos de papeletas publicitárias... –, pode-se dizer que este estudo foi escrito (se toda escritura é fundamentalmente reescritura, se a escrita de fato acontece sempre como seleção e ordenação de materiais prévios, próprios e alheios) num *notebook* Compaq Presario 1200. Seja em casa, seja nas diversas bibliotecas freqüentadas, fui um usuário contumaz e grato de todos os recursos computadorizados disponíveis para a busca e sistematização de informações: dos inúmeros catálogos *online* ao onisciente Google, das edições eletrônicas de revistas especializadas ao amplo acervo em CD-ROM da *Letteratura Italiana Zanichelli* (*LIZ 4.0*), e assim por diante (para não falar das livrarias virtuais, a me socorrerem da eterna penúria das bibliotecas públicas e universitárias brasileiras). As pesquisas bibliográficas levaram-me a três outros países, e o deslocamento transoceânico se deu em jatos MD-11. Neste ponto – estou cônscio – adentro a obviedade mais flagrante, mas sinto necessário registrar que automóveis, ônibus, metrôs e trens facilitaram minha locomoção dos locais em que eu dormia (foram vários ao longo de uma pesquisa que me ocupou por quase seis anos) aos locais em que trabalhava, poupando-me tempo e energia.

Poderia prosseguir nesta enumeração das circunstâncias materiais em que este estudo foi produzido e que, de um modo ou de outro, conforme creio, acabaram por se imprimir em sua forma final, mesmo que algumas delas com a sutileza de uma marca d'água (outras certamente não: com ênfase, com visibilidade). Creio, porém, que as circunstâncias já mencionadas bastam para justificar, ainda que num plano muito elementar, meu desconforto, e sobretudo minha inapetência (pois que há – deveria haver – um imperativo de desejo, *appetitus*, em toda variedade de trabalho que se pretenda livre), diante das modalidades de estudo da literatura do passado que partam da pretensão de transportar-se empaticamente – o que, para mim, vale por dizer *acriticamente* – às circunstâncias dos textos em questão, como se séculos de história e de literatura não nos separassem, em alguma medida irreparavelmente, de nossos objetos. (Como se não precisássemos lidar, antes de tudo, com esta distância e

a resistência à leitura que ela gera: como se esta distância e esta resistência não constituíssem, de fato, a matéria a ser considerada antes de qualquer outra coisa, cancelando-se assim, em alguma proporção, a objetividade ou objetualidade com que o objeto inicialmente se apresentara, sua consistência ou solidez primitiva, supostamente indisputável – em suma: a textualidade mesma do texto.)

Restrinjo-me, por enquanto, a esse plano elementar e até anedótico das circunstâncias – que fazem o homem, e também o leitor. Reservo para mais adiante o exame, em sua incontornável complexidade, de alguns desafios propostos pelo objeto literário ao *conhecimento histórico* (o qual – visto aqui como um momento entre outros de qualquer empenho cognoscitivo, em qualquer área das ciências humanas, e talvez mesmo das naturais – não deve ser confundido com a história, e mais especificamente a história da literatura, como disciplina). Este exame, me parece, é o forçoso ponto de partida de qualquer investigação séria sobre obras consolidadas numa cultura que, em grau menor ou maior, não é mais a nossa (a epistemologia é, por certo, o sobrepeso indispensável de todo esforço crítico, sobrepeso muitas vezes esquecido ou mesmo ocultado no fundo mais fundo dos porões da pesquisa: aqui, no entanto, se quer trazê-la à luz). Só a consciência da radical historicidade de cada ato de leitura, de cada ato de interpretação, parece-me avalizar, hoje em dia, a aspiração à crítica, compreendida aqui como aquela forma de cognição que, antes de mais, busca reconhecer e investigar as próprias condições de cognoscibilidade. No caso específico das páginas a seguir, só o exercício desta consciência – ou seja, o enfrentamento daqueles desafios, a procura por uma solução original para eles – talvez legitime mais um estudo sobre Dante Alighieri: já são inúmeros, e o risco de redundância, e pois de irrelevância, é enorme. E este, afinal, frise-se de início, não quer ser apenas mais um estudo sobre Dante, ou sobre este texto específico que é a *Vita Nova*, mas é, antes de qualquer outra coisa, também um estudo sobre as condições atuais de legibilidade e conhecimento da obra dantesca. Dito de outro modo: este é um estudo sobre a *Vita Nova* somente à medida que, paralelamente, é um estudo sobre as condições de *legibilidade* no presente da obra de Dante como um todo. Aliás, diga-se já, o foco é posto, aqui, sobre a *Vita Nova* porque se entende que um deslocamento deste texto, da

margem a que sempre esteve relegado para aquela posição central normalmente reservada, em regime de quase exclusividade, para a *Commedia* (que, como toda obra-prima, parece querer aniquilar todas as demais obras à sua volta) pode ser hoje um dos principais fatores de *(re)legibilidade* do *corpus* dantesco.

De qualquer modo, a profusão de estudos anteriores, e contemporâneos, sobre Dante não deveria intimidar o novo pesquisador: tal temor só denunciaria uma consciência histórica reticente perante a tarefa de releitura e reinterpretação que se impõe a cada geração. Afinal, as sucessivas gerações, para levarem a cabo a tarefa de redenção do passado sem a qual se abstêm, tristemente, de um papel ativo na integralidade do processo histórico (a ação no presente só é efetiva com incursões complementares no passado[1]), precisam descobrir (ou inventar), cada uma, seu próprio Dante. E é justamente aquela biblioteca acumulada ao longo dos séculos, percebida como repertório vivo e vivificador dos múltiplos Dantes que os leitores souberam engendrar ano após ano, nas mais diversas situações históricas e nos mais diversos lugares (e não como cemitério das versões pretensiosamente definitivas), que nos convida a também fabricarmos, mesmo de nossos poucos recursos, algum, nosso, Dante, que possa, por ventura, com aqueles dialogar. Nenhuma ilusão (alguém ainda a terá, com sinceridade?) de estarmos indo ao encontro do «verdadeiro» Dante, se isto for mais que um tropo da *leitura diligente* (para a etimologia, que reconhece o parentesco entre *legere* e *diligentia*, um quase pleonasmo). Nenhuma ilusão de lermos Dante tal como ele mesmo ou um seu contemporâneo o teria lido, ilusão posta em ato, cada vez mais, seja por meio de uma ingênua abstração do patrimônio crítico até hoje amealhado, como se este constituísse uma sempre imprópria instância parasitária

[1] Inspiro-me aqui, obviamente, na sexta tese «Sobre o conceito de história», de Walter BENJAMIN: «Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-la» («Über den Begriff der Geschichte», em *Gesammelte Schriften*, v. I/2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 695; valho-me da tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, em Michael LÖWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*: uma leitura das teses «Sobre o conceito de história», São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65).

rigorosamente alheia ao texto e a ele prejudicial[2], seja por meio do esforço, mais lúcido, é certo, de reconstrução do horizonte das primeiras leituras da obra, o qual, porém, pode pôr tudo a perder na crença de que estas leituras seriam mais afins a uma presumível *intentio auctoris* ou *intentio operis* coincidente com (e, pois, reveladora de) um significado primordial, que se furta aos olhos fatigados de críticos tardios como nós (claro que os leitores-reconstrutores jamais confessarão essa tão metafísica demanda de primordialidade...). Porém, disto não se deve depreender que, consciente da impossibilidade e, sobretudo, da improdutividade desse transporte para a cena da escrita ou da leitura primeva, me limito a projetar conteúdos anacrônicos sobre o texto de Dante: este texto, parece-me inegável, continua sendo o metro com o qual toda interpretação terá de se medir, ainda que, aceitando o risco do paradoxo, sua medida só se revele plenamente na infinitude ideal destas interpretações (mover-se virtuosamente neste círculo vicioso é o desafio ético da crítica como gesto fundamental de um novo conhecimento histórico da literatura – e de uma possível nova história da literatura: isto se o modelo *história da literatura* ainda for, de fato, pertinente frente a novas concepções historiográficas). Trata-se, afinal, de fazer valer, em cada leitura bem-aventurada que se interpôs entre nós e o texto, aquele momento em que, nela, as possibilidades de significação encapsuladas, desde sempre, no texto depararam com uma disposição cognitivo-intelectual capaz de desvelá-las – revelá-las, desenvolvê-las – a contento. Trata-se, ainda agora, de se esforçar para desdobrar, no presente, aquelas possibilidades de significação que, no texto, parecem se dirigir somente a nós, atualizar ou *atuar* aqueles elementos que, na trama textual, palpitaram ocultamente, como potência, perante anteriores horizontes de leitura, para somente hoje manifestar-se inteligivelmente. Ossip Mandelstam, o imenso poeta russo do início do século XX, afirmou, na excitação característica de sua prosa, que «é inconcebível ler os cantos de Dante sem dirigi-los à contemporaneidade. Eles foram

[2] Cf. J. Hillis MILLER, «O crítico como hospedeiro», tradução do ensaio por Eliane Fittipaldi, em *A ética da leitura*: ensaios 1979-1989, Rio de Janeiro: Imago, 1995, pp. 11-49.

criados com este propósito. Eles são mísseis para capturar o futuro. Eles demandam comentário no *futurum*».[3]

Essa atualização acarreta o estabelecimento de uma modalidade de crítica que – sob a inspiração evidente dos românticos alemães em sua retomada por Walter Benjamin, mas também sob o menos óbvio influxo de um fragmento de um ainda muito pouco lido modernista brasileiro – poderíamos denominar *crítica poética*.[4] Aníbal Machado, o modernista a que me refiro, foi muito feliz quando anotou em seus *Cadernos de João*: «Os filósofos vão buscar as coisas à luz de um foco fixo. Aos poetas elas chegam de todos os pontos, iluminadas pela própria irradiação».[5] A idéia de que a poesia seja filha da Memória, intuída pelos gregos (e atualizada para a modernidade por Dante), está implicada nesta noção de *irradiação*, como a percebo: os raios luminosos provenientes da *coisa* (do Texto, da Obra), as emanações residuais de seu esplendor originário, se propagam pelo corpo de Mnemosine – pelos múltiplos corredores da Biblioteca – e assim refratados chegam a nós.[6] Conseqüência importante disto, para o texto crítico que aqui proponho, é a opção por uma escrita, muitas vezes, resolutamente não-referencial, irônica ou alegórica, que quer dramatizar o embate com essa espessura às vezes incômoda (viscosa, pegajosa, e em alguma medida paralisante) da Memória, incorporando ao próprio discurso o perpétuo conflito entre Texto e Tempo, mimetizando, em alguma medida, a forma emaranhada e tensa daquele corpo textual-temporal, daquele *corpus* vincado por desvãos, fraturas,

---

[3] Osip MANDELSTAM, «Conversation about Dante», em *Complete Critical Prose*, translated by Jane Gary Harris e Constance Link, Dana Point: Ardis, 1997, p. 268. Nos adendos à «Conversa», Mandelstam dá um exemplo genial – e talvez perturbador – deste exigente programa de leitura: «Dante», diz ele, «pode ser entendido somente com a ajuda da teoria quântica» (p. 286).

[4] Quanto à inspiração romântico-benjaminiana, veja-se o estudo de Márcio SELIGMANN-SILVA, *Ler o livro do mundo*: Walter Benjamin – Romantismo e crítica poética, São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 1999.

[5] Aníbal M. MACHADO, *Cadernos de João*, em *A arte de viver e outras artes*: *Cadernos de João*, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos, Rio de Janeiro: Graphia, 1994, p. 49.

[6] Podemos relembrar a descrição da Biblioteca por Jorge Luis BORGES, no conto célebre: «En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiro soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante» («La biblioteca de Babel», em *Obras completas*, Barcelona: Emecé, 1989, t. 1: *1923-1949*, p. 465). A *crítica poética*, tal como a concebo, trabalha precisamente com *promessas de infinito* que, porém, só se dão a ver a uma *luz insuficiente, incessante*.

cicatrizes. Dante mesmo, no *Convivio*, já nos falava de uma modalidade de leitura em que a «arte de gramática» (*i.e.* o domínio das leis da linguagem) se deixa orientar decisivamente pelo «engenho», que em alguma medida põe em questão aquelas leis, e a realidade do texto transforma-se no sonho de sua interpretação – «per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea, sì come nella Vita Nova si può vedere» (*Conv.* II xii 4).

Benjamin (como se verá no primeiro capítulo, a principal matriz epistemológica deste trabalho) evoca como modelo de escrita, em seu estudo sobre o drama lutuoso alemão, as formas, historicamente afins entre si, do tratado medieval e do mosaico. Se percorrermos o restante de sua obra, sobretudo a vasta e ruinosa arqueologia da modernidade ensaiada na *Obra das passagens*, encontraremos outros modelos que àqueles anteriores se combinam, compondo, em sua imbricação, uma espécie de arquimodelo formal para a escrita histórico-crítica: a colagem surrealista, a montagem cinematográfica, a coleção. Mesmo a cidade moderna, palco da experiência do *choque* (isto é, da *catástrofe* tornada rotina), torna-se, para Benjamin, lição de sintaxe (daí o título *Einbahnstraße – Rua de mão única* – que coube àquele que foi considerado por Ernst Bloch o primeiro exemplo de «montagem surrealista» aplicada à filosofia[7]; título que deve ser entendido à luz da conhecida frase de Benjamin segundo a qual «nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade»[8]). A aproximar todos estes paradigmas formais eleitos por Benjamin, havia a fabricação de uma nova continuidade – continuidade precária, arriscada, prestes, sempre, a desfazer-se – a partir de um gesto primeiro de recorte ou clivagem, de fragmentação, de produção de descontinuidade. Esta descontinuidade inicial é necessária na medida em que a impressão de continuidade histórica com que as *coisas* nos chegam é sempre um constructo ideológico da historiografia oficial, e, portanto, a rigor, falsificação da história. É pelas fissuras introduzidas pelo ato de interpretação

---

[7] Ernst BLOCH, «Revueform in der Philosophie», em *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 368.

[8] Walter BENJAMIN, «O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia», em *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 26. O livro *Einbahnstraße* pode ser lido na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, no volume *Rua de mão única*, São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 9-69.

no corpo antes compacto que alguma *imagem* da verdade pode vir à tona (e friso a palavra *imagem*, porquanto a *verdade*, como tal, parece ser não só inapreensível, mas mesmo inalcançável). A conservação deste impulso de descontinuidade na forma final do texto crítico, pela eleição do fragmento como sua célula básica, deve ser apreendida como sinal de respeito a esta imagem: o texto se faz ícone ou diagrama de uma imagem que lhe permanece alheia. Benjamin descreve deste modo o compromisso com a verdade (com a *imagem* verdadeira da verdade...) inerente à alegoria como forma: «No campo da intuição alegórica, a imagem é fragmento, runa. [...] A falsa aparência da totalidade se extingue».[9] Um avatar mais terra-a-terra desta totalidade denegada se encontra na massa descomunal de textos secundários sobre Dante, especialmente se sacralizados ou fetichizados, em seu conjunto inabarcável, como parte do *patrimônio* ou da *herança cultural*. Com razão, um leitor sagaz diagnosticou, numa versão preliminar e muito incipiente de meu texto, a tendência a uma «certa espacialização da escrita» e a um «polilogismo» que dariam a impressão de se aspirar a alguma mímese da «disseminação intotalizável» dos estudos dantescos. Sua caracterização da minha prosa é muito precisa; devo, talvez, apenas declarar abertamente, nestes prolegômenos, que é deliberada esta mímese da *disseminação* como contraface da impossível totalização. São os momentos de apercebimento de quão inviável é a busca de um significado total ou final – aquele prometido, explícita ou implicitamente, por concepções mais tranqüilas, ou acomodadas, de escrita e forma – que aqui se registram, antes de mais.

A imagem de um tempo de inocência lingüística original, de um Éden anterior à nomeação, é pouco mais que uma ficção poética ou filosófica, pouco mais que uma contrafigura utópica com que descansamos, em fantasia, de nosso tempo de falas amontoadas, de signos inflacionados, de crescente incomunicação por excesso de

---

[9] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, em *Gesammelte Schriften*, v. I/1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 352; *Origem do drama barroco alemão*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 198 (não sigo a tradução de Rouanet, mas indico, a cada trecho citado, para eventual consulta e confronto com a íntegra do texto, a página correspondente nesta edição).

comunicação. O raciocínio de base é quase pueril, mas não por isso totalmente errôneo: se o excesso se traduz por fim em insignificância, a rarefação talvez guarde uma promessa de significação plena. Porém, nos planos mais complexos da linguagem e da escritura em ação, sequer essa ilusão de inocência – que, mesmo em nossos dias de desencanto e autoconsciência, ainda é convocada a chancelar tanta fala e tanta página – parece hoje razoável. Livros se fazem sobretudo a partir de outros livros; não há discurso senão na confluência e seleção de vozes alheias; cada frase é perpassada por expressões forasteiras, deixa-se impregnar por seus humores. A consciência da presença destas vozes em nós pode ser maior ou menor; em Jorge Luis Borges (que aqui evoco como exemplo de intelectual periférico intemente às pressões do «patrimônio» cultural do Ocidente), é tão ostensiva e determinante que acabou por instituir uma verdadeira «poética da leitura», segundo a expressão consagrada por Emir Rodríguez Monegal. Recuando no tempo, encontramos inúmeros precursores para este grau máximo de lucidez criadora: alguns deles, talvez os principais, integram, não por acaso, o cânone pessoal de Borges, do *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert ao *Quijote* de Cervantes (e Pierre Menard).

Mas por que, nesta descida às nascentes da consciência literária moderna, pararmos em Cervantes? Por que não retrocedermos até Dante? Na obra do florentino, não esqueçamos, situa-se o centro indisputado da seleção literária íntima de Borges, e exatamente a partir de um momento decisivo de sua obra, o momento da invenção da forma-*ficción* caracteristicamente sua. (Dão testemunho dessa centralidade não somente os *Nueve ensayos dantescos*, mas especialmente o conto «El Aleph», ainda hoje a mais profunda leitura de Dante nas Américas: provavelmente a única a acrescentar algo de novo à compreensão daquela obra, ao propor um *Dan*te Alighi*eri* argentino, cindido no próprio Borges feito personagem e num fictício Carlos Argentino *Daneri*, reunidos na evocação comum de sua defunta *Beatriz* Viterbo, numa Buenos Aires em que a cotidiana substituição dos cartazes

publicitários nas ruas é uma irônica metáfora do rosto amado que aos poucos se desfaz, também na memória, «bajo la trágica erosión de los años».[10])

Foi Dante, afinal, e não outro, quem ofereceu aos escritores futuros – assim fundando de vez a modernidade poética, para além das tímidas antecipações precedentes – a lição fundamental de que nenhuma palavra é primeira, que todo verso pode ser, sim, uma tomada de distância em relação aos versos anteriores, mas, dialeticamente, apenas à medida que é também retomada crítica do que já foi dito, escrito ou, mesmo, só pensado[11] (a fala aparentemente mais espontânea é também, em alguma medida, citação de um discurso interno, de um fluxo semiótico interior que oscila entre o lingüístico e o pré-lingüístico e que muitas vezes acaba tomando a forma de um diálogo com fantasmas: situação que Dante ilustra exemplarmente ao imaginar seus encontros com amigos e desafetos, assim como com personagens históricos, míticos ou literários, nos três reinos do além-túmulo, ao conjeturar acerca das palavras que pulsam *in potentia* naquelas falas silenciadas). E foi Dante, sobretudo, quem mostrou que essa constituição sumamente livresca, intertextual, de seu próprio texto, essa contínua absorção de vozes estranhas a seu próprio fraseado, não torna um texto como a *Commedia* menos seu: nenhum texto mais pessoal, nenhuma voz mais colada ao falante. Isto porque Dante jamais é submisso às vozes incorporadas, e jamais busca submetê-las completamente: daí nasce o dialogismo ou coralidade tão peculiar de sua voz narrativa, prenunciadora, em certa medida, do romance moderno.

Busquei aplicar o aprendizado desta lição dantesca ao presente trabalho. Como já sugeri, escrever sobre Dante, nestes primeiros anos do século XXI, é escrever à sombra, e sob o peso, de setecentos anos de tradição crítico-exegética – a qual, de modo singular, começa pelo próprio Dante, precisamente na *Vita Nova* que é o objeto central deste estudo. A pretensão de dizer algo de novo sobre o assunto talvez só se gratifique se deixarmos de lado o intento de partir do zero e nos

---

[10] Jorge Luis BORGES, «El Aleph», em *Obras completas* cit., t. 1, pp. 617-628 (citação entre aspas à p. 628).

[11] Esta, diga-se de passagem, é a dialética que está na base da invenção dantesca da *terza rima*, quando se passa das relações intertextuais para as intratextuais.

dispusermos a rearranjar alguns elementos já dados, com atenção especial àqueles esquecidos ou, dito com maior precisão, reprimidos ou recalcados ao longo de séculos de indústria crítica dantesca. *Reabrir o inquérito*, como se diria em âmbito jurídico. Deixar sossegados, pelo menos até que apuremos novas provas, *the usual suspects*.

Em suma, partir da consciência do tempo e dos textos – dos textos no tempo e do tempo nos textos – que nos separam do momento originário da oficina dantesca. Nada menos proveitoso do que incidir, ainda hoje, na ilusão, costumeira entre alguns estudiosos, sobretudo europeus, de um contato orgânico com a cultura em que Dante produziu sua obra (por sua vez, o contato com a cultura produzida por esta obra é mais razoável: em alguma medida, ainda vivemos nela). Acrescente-se que, ao se pensar e escrever sobre Dante na América Latina, a distância geográfica reafirma e explicita a distância histórica. Nossa condição periférica pode nos trazer inúmeras – muitas inultrapassáveis – dificuldades, mas nos brinda ao menos com esta vantagem, um ganho em consciência histórica. Podemos, assim, deixar de lado, sem medo, a quimera da *convivência* com os clássicos: acedemos aos clássicos somente em sua *sobrevivência* (*Nachleben*, para falarmos como Warburg) ou *pervivência* (*Fortleben*, como Benjamin[12]). Mas também podemos renunciar ao faz-de-conta historicista de que poderíamos, por alguma magia inexplicável, ressuscitar uma época do passado, repristinando-a como um dia foi. Nem vivo, nem morto – o passado, na forma de textos, chega a nós como sobrevivente, e, pois, como testemunha, *superstes*. A tarefa que nos cabe, frente a estes textos, é intimá-los a que voltem a falar, no presente, do fundo mesmo de sua condição fantasmática.

O leitor familiarizado com a bibliografia dantesca logo perceberá as diferenças deste meu trabalho em relação aos estudos italianos ou norte-americanos sobre o tema. Na Itália e nos Estados Unidos, seguramente os países em que o

[12] Foi Haroldo de CAMPOS quem, inspirando-se em frase de Antônio Houaiss sobre Gregório de Mattos, propôs a tradução de *Fortleben* como «pervivência» (*O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*: o caso Gregório de Mattos, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p. 59).

interesse por Dante é maior, estes estudos constituem tradições seculares, regradas por protocolos inabaláveis.[13] Estudar Dante na Itália é ter como horizonte a Società Dantesca Italiana; nos Estados Unidos, a Dante Society of America. Em ambos os países, mais de um periódico dedica-se integralmente aos assuntos dantescos, e inúmeros outros têm em Dante um motivo assíduo de suas páginas, em artigos, resenhas e notas. No Brasil, estes periódicos sequer estão disponíveis para leitura. A fortuna dantesca brasileira, quase sem exceções (exceções, de resto, concernentes à tradução antes que à crítica[14]), é irrelevante. Se estudar Dante na Itália é introduzir uma nova voz numa longa conversação, que vem de muito antes e continuará por muito tempo depois de nos calarmos, no Brasil é, quase sempre, falar apenas consigo mesmo. O silêncio em torno é desolador, fonte de frustração e desânimo. Obviamente seria infrutífero (e mesmo ridículo) querer fundar sozinho uma nova tradição de leitura de Dante, com pretensões de um dia ser comparável às tradições italiana e norte-americana. Contrariamente a qualquer anseio de institucionalização de nossas leituras, talvez devamos tirar o máximo proveito do fato de escrevermos sobre Dante a partir deste lugar (literalmente, etimologicamente) *utópico* que é o da ausência de qualquer tradição: deste lugar instável e móvel, que atravessa todas as tradições e se deixa atravessar por elas, sem a nenhuma aderir em definitivo; deste lugar eminentemente crítico, e inevitavelmente, em alguma medida, paródico em relação às tradições firmadas.[15] É, antes de tudo, a possibilidade de escapar às restrições de uma leitura nacional, como aquela predominante durante tanto tempo na Itália, que aqui se

[13] A respeito das diferenças entre as leituras italiana e norte-americana de Dante, com lúcida visão dos limites de cada uma, cf. Robert Pogue HARRISON, *The Body of Beatrice*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988, p. 2.

[14] Basta lembrar que Umberto ECO põe Haroldo de Campos – autor de uma versão parcial do *Paradiso* – entre os maiores tradutores modernos de Dante no século XX (*Dire quasi la stessa cosa*: esperienze di traduzione, Milano: Bompiani, 2003, p. 297; e a avaliação foi reafirmada por Eco em artigo publicado no jornal *L'Espresso* por ocasião da morte do poeta).

[15] A posição deliberadamente *paródica* do intelectual periférico em relação aos modelos centrais é sugerida por Luiz COSTA LIMA num ensaio no qual propõe que se pense o contraste entre a produção cultural de países metropolitanos e de países marginais a partir da redução de seus protagonistas às «encarnações emblemáticas», respectivamente, do *pai hierático* e do *trickster*, para então concluir: «O *trickster* mais fecundo será aquele que abra a possibilidade para a paródia do demiurgo; aquele cuja prática da marginalidade o ensine a rejeitar, mesmo quando pudesse assumi-la, a postura do pai hierático» («O pai e o *trickster*: indivíduo e cultura nos campos metropolitano e marginal», em *Terra ignota*: a construção de *Os sertões*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 274).

desenha. Algo que os críticos de língua alemã – um Auerbach, um Spitzer, um Curtius – conseguiram fazer no âmbito da filologia românica, já há mais tempo. E que, ainda agora, um Corrado Bologna, na Itália, inspirando-se em Curtius (mas também em Walter Benjamin e Ezra Pound, combinação improvável há alguns anos!), tenta fazê-lo. Essa liberdade se revela mesmo na mobilização da bibliografia sobre Dante. Se um crítico italiano vai importar-se sobretudo pelo que foi publicado recentemente, aqui, na ausência de uma tradição leitura que tenha selecionado, assimilado e superado leituras precedentes, se pode acessar mais livremente o que interessa nos séculos passados; se um crítico italiano lê sobretudo (e quase exclusivamente) o que outros italianos escreveram sobre Dante, aqui se trata de, idealmente, ignorar qualquer restrição por procedência ou língua do contributo.

Se bem-sucedido, um estudo sobre Dante de um ponto de vista assumidamente periférico deveria pôr em questão a pertinência mesma da distinção entre periferia e centro na esfera da cultura. Como Machado e Borges já demonstraram, a apropriação da assim chamada «cultura ocidental» por escritores periféricos pode muito bem resultar na invenção de uma perspectiva cultural verdadeiramente cosmopolita, destituída de ilusões de identidade com aquele «patrimônio», mas também sem deixar-se dobrar ao seu peso ou ofuscar-se pelo seu brilho. Borges, em seu magistral ensaio «El escritor argentino y la tradición», apreende muito bem a dialética cultural dos países periféricos frente à «tradição ocidental». De início, Borges afirma o direito do escritor (e do leitor) argentino a esta tradição: «¿Cual es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una o otra nación occidental».[16] Borges rememora, então, um ensaio de Thorstein Veblen sobre a proeminência dos judeus na assim chamada cultura ocidental. Veblen, segundo o resumo de Borges, conclui que esta proeminência não deve levar à conjetura de que os judeus têm uma superioridade inata sobre os demais povos do Ocidente (o que seria uma forma de racismo, um anti-

[16] Jorge Luis BORGES, «El escritor argentino y la tradición», em *Obras completas* cit., t. 1, p. 272.

semitismo às avessas): «sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial». Daí que ao judeu – supõe Veblen – seja muito mais fácil inovar na cultura ocidental do que a um ocidental não judeu. Situação comparável, acrescenta Borges, é a do irlandês dentro da cultura delimitada pela língua inglesa. A profusão de nomes irlandeses na literatura e na filosofia britânicas não se deve, claro, a qualquer superioridade racial, até porque muitos desses irlandeses descendem de ingleses, e não dos celtas, habitantes primeiros daquelas terras; bastou-lhes o sentimento da diferença para inovar. «Creo», conclui Borges, «que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas».[17] A própria idéia de «patrimônio cultural» é reproposta por Borges, ao final do ensaio, numa sublime ironia: «nuestro patrimonio», diz, «es el universo».[18] «El universo (que otros llaman la Biblioteca)», esclarece alguns anos depois.[19]

Pensar uma coisa a fundo é pensá-la até o ponto em que ela não mais se reconhece nesse pensamento. O conhecimento começa de fato apenas quando cessa o reconhecimento, quando se interrompe a interpretação tautológica que só descobre no objeto o que já se sabia de antemão[20], aquela interpretação que só alcança vislumbrar

[17] *Idem*, p. 273.
[18] *Idem*, p. 274.
[19] Jorge Luis BORGES, «La biblioteca de Babel» cit., p. 465.
[20] Cf. Theodor W. ADORNO, «O ensaio como forma», em *Notas de literatura I*, tradução de Jorge de Almeida, São Paulo: Duas Cidades e 34, 2003, pp. 17-18: «Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar. Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa. No entanto, basta deixar-se intimidar uma única vez pelo tabu de ir além do que está simplesmente dito em determinada passagem para sucumbir à falsa pretensão que homens e coisas nutrem em relação a si mesmos. Compreender, então, passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno. Mas como é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali, nada de essencial se ganharia com tais considerações. Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em

uma imagem parcial do objeto que ele mesmo seleciona ou produz, segundo os condicionamentos ideológicos de sua época, oferecendo-a como cognoscível. Quando nos debruçamos sobre a obra de Dante, essa tendência à tautologia é ainda mais opressiva que o habitual, uma vez que o próprio Dante tratou de estabelecer, com eficácia dificilmente encontrada em outros poetas, os limites dentro dos quais queria ser lido e interpretado. É em submissão a estes limites que o curador de uma edição tardo-oitocentista da *Vita Nova* propunha, para que se esclarecessem as relações entre o *libello* e a *Commedia*, que «il ricercare Dante in Dante per trarlo a spiegare sè stesso è il più utile e convenevole studio che sia da farsi di questo singolarissimo Autore»[21]: os limites da auto-interpretação de Dante se tornam assim os limites presumivelmente imanentes de uma ciência dantológica. É em razão de tal confusão que o que chamamos de «dantologia» ou «filologia dantesca» – com raras exceções, sempre louváveis – mostra-se, no mais das vezes, uma ciência constrangida. Cada questão passível de ser examinada na obra de Dante parece ter sido prevista e esgotada pelo próprio Dante. Ou, antes, sua obra tem como princípio básico essa limitação do significado, esse cerceamento à liberdade hermenêutica: não por acaso, o autocomentário é uma das formas recorrentes de sua escrita, da *Vita Nova* à epístola a Cangrande. Essa tentativa de determinar os limites da interpretação pode ser aproximado do processo que a psicanálise conhece como «elaboração secundária» (*sekundäre Bearbeitung*): aquela reordenação do sonho, sob efeito da censura

---

nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação». Também se pode refletir sobre esta questão a partir da perspectiva psicanalítica. A crítica, em sua resistência à tautologia, quer – nos termos de Nicolas ABRAHAM – restituir à linguagem uma potencialidade originária que, porém, não se confunde propriamente com qualquer forma de pureza ou inocência: «A linguagem nos induz a uma mentalidade estática em que se chama um gato de gato. Ora, na origem, não poderia haver nem significado estático, isto é, que não surge na diferença, nem significante solitário que designa o significado. Assim, para a criança, a palavra surge numa relação necessariamente dramática com um significado amputado seja do desejo da criança quando se trata de um interdito, seja do Inconsciente da mãe quando ela comunica sua visão estática do universo» («Notas do seminário sobre a unidade dual e o fantasma», em Nicolas ABRAHAM e Maria TOROK, *A casca e o núcleo*, tradução de Maria José R. Faria Coracini, São Paulo: Escuta, 1995, p. 389).

[21] Giambattista GIULIANI, «Prefazione», Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova di Dante Alighieri come principio e fondamento del poema sacro*, a cura di Giambattista Giuliani, Firenze: Le Monnier, 1883, p. VIII. E à p. X: «Dante sia dunque interprete e giudice di sè stesso, egli, che dimostrò una mente sola e un solo cuore in ciascuna Opera sua, e che, per trasmutabile che fosse di natura e di opinioni, seppe improntarle tutte d'un medesimo sigillo».

psíquica, por meio da qual se busca apresentá-lo numa forma mais coerente e inteligível do que a primitiva, e assim determinar uma interpretação alheia o mais apaziguada possível.[22] Freud, ao esmiuçar esse processo n'*A interpretação dos sonhos*, evoca a maneira como, segundo Heine, os «filósofos» procedem (e Dante, quando age assim, é antes como filósofo, ou teórico, do que como poeta), preenchendo com remendos as soluções de continuidade do edifício do sonho: «Existem muitos sonhos [...] que parecem à primeira vista irrepreensivelmente lógicos e corretos; partem de uma situação possível, continuam-na por meio de variações livres de toda contradição e conduzem-na – embora com muito menor freqüência – a uma conclusão adequada. Estes sonhos são os que foram objeto de mais profunda elaboração pela função psíquica análoga ao pensamento desperto; parecem possuir um sentido, mas este sentido se acha também a mil léguas de sua verdadeira significação».[23] É preciso, pois, às vezes, desviar-se do sentido com que o texto se oferece a nós, para que, nas curvas deste desvio, a significação talvez nos surpreenda. Recorde-se a advertência de Oscar Wilde segundo a qual o objetivo principal do crítico seria «ver o objeto em si como na realidade não é».[24] Passagem que só se faz plenamente compreensível a partir de sua conexão com outra do mesmo ensaio «O crítico como artista»: «O único dever que temos para com a História é reescrevê-la».[25] Está de fato reservada à crítica antitautológica esta tarefa de reescritura da história. Jacques Rancière, nesta mesma linha, põe tal reescrita em termos de ficção: «O real precisa ser ficcionado para ser pensado».[26] A filologia pode

---

[22] Sobre a noção de «elaboração secundária», cf. Jean LAPLANCHE e Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulário da psicanálise*, tradução de Pedro Tamen, São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 145-146.

[23] Sigmund FREUD, *La interpretación de los sueños*, em *Obras completas*, traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, t. 1, p. 645. – Se a aproximação que fazemos é legítima, não poderíamos encontrar aqui uma explicação para o fato de que dois textos fundamentalmente interpretativos de Dante, o *Convivio* e *De vulgari eloquentia*, sejam textos inacabados?

[24] Oscar WILDE, «O crítico como artista», em *Intenções*: quatro ensaios sobre estética, tradução de António M. Feijó, Lisboa: Cotovia, 1992, p. 118.

[25] *Idem*, p. 106.

[26] Jacques RANCIÈRE, *A partilha do sensível*: estética e política, tradução de Mônica Costa Neto, São Paulo: EXO e 34, 2005, p. 58. Rancière explica: «Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria ‹narrativa›, com alternâncias entre ‹grandes› e ‹pequenas› narrativas. A noção de ‹narrativa› nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo

ser tomada aqui como modelo – se não como método em sentido estrito, como metáfora metodológica –, na medida em que sua forma fundamental é a restituição ou restauração do texto. E como bem diz Contini, ao destacar o valor do texto filologicamente restaurado em face dos manuscritos nos quais as obras antigas e medievais nos chegaram: «Il ricostruito è più vero del documento».[27] (Cauto em relação aos «arbitrî» de uma «incomposta immaginazione», Contini não recusa, porém, «il legittimo campo d'azione della fantasia scientifica», fantasia imprescindível à reconstrução do texto.[28])

Ao citar ao longo de todo este estudo, frases, versos, expressões e imagens mais recentes, sobretudo dos séculos XIX e XX, para iluminar, de forma, digamos, relampejante, a poesia produzida na passagem do século XIII ao XIV (inspirando-me um tanto nos procedimentos adotados por Corrado Bologna em diversos de seus textos, como o magistral ensaio sobre Guido Cavalcanti, «Fisiologia del Disamore»[29]), não quero sugerir que, entre estas épocas, de resto tão diversas, há uma descolorida indistinção. Quero, sim, porém, com esta deliberada intempestividade, tornar presente, pela (e *na*) escrita, a amplitude do espaço da *modernidade*, que se institui não a despeito da, mas na diferença mesma das épocas, ou seja, descontinuamente, constelacional ou caleidoscopicamente. Este espaço não é a-histórico, tampouco, a rigor, trans-histórico, mas exige uma reelaboração de nosso conceito do *histórico* (como, espero, ficará claro quando examinarmos, mais adiante,

---

é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade» (*idem*).

[27] Gianfranco CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino: Einaudi, 1990, p. 22.

[28] *Idem, ibidem*. Marc BLOCH deixou clara a necessidade de «abstração» e, não menos, de «imaginação» no exercício da história (*Apologia da história*, ou O ofício de historiador, tradução de André Telles, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 130). Sobre a imaginação histórica, a referência básica é Hayden WHITE, *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX, tradução de José Laurênio de Melo, São Paulo: EDUSP, 1995 (com a ressalva – que tem em vista antes a incompreensão que sempre se opôs ao projeto meta-histórico de White do que este próprio projeto – de que a imaginação, ou fantasia, não é conflitante com uma pretensão à verdade, mas é mesmo a condição básica desta pretensão na historiografia).

[29] Corrado BOLOGNA, «Fisiologia del Disamore», *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001), pp. 59-87.

as vantagens da teoria da história de Walter Benjamin para o conhecimento da literatura).[30] É uma distinção entre *anacrônico* e *a-histórico* que se impõe aqui.

O enraizamento da visada crítica no presente – enraizamento determinado pela consciência de que o conhecimento histórico leva em conta antes a *memória* do passado, que é um fato do presente, do que o passado *como passado* – tem como corolário inevitável certa impressão de anacronismo. «É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente ‹o passado›», conclui Georges Didi-Huberman a partir de algumas proposições da *Apologie pour l'histoire* de Marc Bloch; e não o faz sem chamar a atenção para as conseqüências desta assunção da *memória* como objeto mediador da pesquisa histórica, entremez disposto entre o pesquisador e o objeto historicamente visado: «Não há história senão memorativa ou mnemotécnica: dizer isto é dizer algo evidente, mas é, também, fazer entrar o lobo no estábulo do cientismo. Pois a memória é *psíquica* no seu processo, *anacrônica* nos seus efeitos de montagem, de reconstrução ou de ‹decantação› do tempo. Não se pode aceitar a dimensão memorativa da história sem aceitar, no mesmo lance, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica».[31] (Esta posição encontra apoio na psicologia histórica – ou *metablética*, de *metabállein*, «mudar» – de J. H. Van den Berg, que parte das observações de Freud, Proust e Halbwachs sobre a inacessibilidade da memória de nossos primeiros anos: «De bom grado eu sacrificaria os fatos à memória. E o historiador, quando quer reviver o passado, quando quer reencarnar as pessoas do passado para fazê-las falar conosco, com nosso tempo, também sacrificará os fatos – se preciso for – a esta encarnação. Pois deveríamos perceber que o passado, em sua forma real, viva, não é o mesmo passado que era o

[30] Se prefiro falar em «*espaço* da modernidade», e não, como seria esperado, em *tempo*, é para fugir, ainda que fugazmente e no plano metafórico, ao domínio de Cronos e da crônica, mas também porque, como se sabe desde Fernand BRAUDEL, a consideração da *longue durée* implica sempre, concreta ou figurativa, uma *espacialização do tempo* – como se pode ver, de modo exemplar, em seu grande livro sobre o Mediterrâneo: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris: Colin, 1966; mas, para uma exposição teórica, cf. o ensaio «Histoire et sciences sociales: la longue durée», em *Écrits sur l'histoire*, Paris: Flammarion, 1969, pp. 41-83. Neste texto, Braudel menciona a *Literatura européia e Idade Média latina*, de Curtius, como exemplo de atenção à *longue durée* no campo literário – precisamente uma das matrizes metodológicas, ao lado de Walter Benjamin, da prática filológico-crítica do há pouco mencionado Bologna.

[31] Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*: histoire de l'art et anachronisme des images, Paris: Minuit, 2000, p. 37.

presente quando os incidentes ocorreram. O passado, como passado, é o passado como ele aparece para nós *agora*: o que aconteceu então como fala conosco agora».[32])

Trabalhando no âmbito da história da arte, mas chegando – especialmente em três de seus volumes mais recentes, *Devant l'image*, *Devant le temps* e *L'image survivante*[33] – a preciosas sugestões metodológicas válidas para todo o campo das ciências do homem, Didi-Huberman promove uma notável valorização epistemológica do *anacronismo*, rotineiramente encarado pelos historiadores como o maior dos pecados (mas «o pecado original», como lembra Olivier Dumoulin, citado por Didi-Huberman, «é também a fonte do conhecimento»[34]). Didi-Huberman chega mesmo a referir-se, provocativamente, a uma «*necessidade do anacronismo*»: esta necessidade, explica, «parece interna aos objetos mesmos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo será, assim, em toda primeira aproximação, o modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens».[35] Assim com as imagens; com os textos (que, em alguma medida, podem ser compreendidos também como imagens de um tipo especial: *imagens dialéticas*, como queria Benjamin), vale, conforme acredito, o mesmo: todo texto é também «um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*».[36] Continua pertinente a proposta de Henri Focillon, em sua *Vie des formes*:

> L'historien qui lit en succession lit aussi en largeur, en synchronisme, comme le musicien lit une partition d'orchestre. L'histoire n'est pas unilinéaire et purement successive, elle peut être considérée comme une superposition de présents largement étendus. Du fait que les divers modes de l'action sont contemporains, c'est-à-dire saisis au même instant, il ne s'ensuit pas qu'ils soient tous au même point de leur

[32] J. H. van den BERG, *The Changing Nature of Man*: Introduction to Historical Psychology, translated by H. F. Croes, New York: W. W. Norton, 1983, p. 37.
[33] Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*: question posée aux fins d'une histoire de l'art, Paris: Minuit, 1990; *Devant le temps* cit.; *L'image survivante*: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris: Minuit, 2002.
[34] Olivier DUMOULIN, «Anachronisme», em *Dictionnaire des sciences historiques*, dirigé par A. Burguière, Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 34, apud DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps* cit., p. 30.
[35] Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps* cit., p. 16.
[36] *Idem, ibidem*.

> développement. À la même date, le politique, l'économique et l'artistique n'occupent pas la même position sur leur courbe respective, et la ligne qui les unit en un moment donné est le plus souvent très sinueuse. Théoriquement nous l'admettons sans peine; dans la pratique, il nous arrive de céder à un besoin d'harmonie préétablie, de considérer la date comme un foyer ou comme un point de concentration. Ce n'est pas qu'elle ne puisse l'être, mais elle ne l'est pas par définition. L'histoire est généralement un conflit de précocités, d'actualités et de retards.[37]

Sendo assim, o anacronismo (ou *sincronismo*) do ato de cognição histórica deve ser entendido como ativação de anacronismos inscritos e latentes no próprio *objeto inobjetual* (imagem ou texto)[38]: na obra de Dante, por exemplo, se há alguns elementos que remetem ao seu próprio tempo de produção, ao *Zeitgeist* florentino-medieval, há outros que, por sua vez, remetem à Antigüidade, e, não menos, outros – para mim, os realmente decisivos para a feição com que Dante ainda hoje nos confronta – que remetem àquela Modernidade apenas aflorante à época de

---

[37] Henri FOCILLON, *Vie des formes*, suivie de l'*Éloge de la main*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964, p. 86.

[38] Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps* cit., p. 22: «l'histoire des images est une histoire d'objets temporellement impurs, complexes, surdéterminés. C'est donc une histoire d'objets polychroniques, d'objets hétérochroniques ou anachroniques. N'est-ce pas dire, déjà, que *l'histoire de l'art est elle-même une discipline anachronique*, pour le pire mais aussi pour le meilleur?». À p. 33, a pergunta – retórica – volta a formular-se: «L'anachronisme n'est-il pas la seule façon possible de rendre compte, dans le savoir historique, des anachronies de l'histoire réelle?». – A noção de uma *inobjetualidade* do objeto talvez se compreenda mais facilmente se reproposta em termos de *virtualidade*, na trilha de Gilles DELEUZE: «Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais» (« O atual e o virtual», publicado como apêndice em Éric ALLIEZ, *Deleuze filosofia virtual*, tradução de Heloisa B. S. Rocha, São Paulo: 34, 1996, p. 49). Vale notar que, para Deleuze, a disjunção entre «objeto atual» e «imagem virtual», «objeto tornado virtual» e «imagem tornada atual», que é originariamente um dado ontológico, como que se acirra se projetada no tempo (isto é, na história): «a distinção entre o virtual e o atual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo, quando ele avança diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente e conservar o passado. O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, isto é, por um suposto movimento numa única direção: o presente passa à medida que esse tempo se esgota. É o presente que passa que define o atual. Mas o virtual aparece por seu lado num tempo menor do que aquele que mede o mínimo de movimento numa direção única. Eis por que o virtual é ‹efêmero›. Mas é também no virtual que o passado se conserva, já que o efêmero não cessa de continuar no ‹menor› seguinte, que remete a uma mudança de direção. O tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável numa direção é também o mais longo tempo, mais longo do que o máximo de tempo contínuo pensável em todas as direções. O presente passa (em sua escala), ao passo que o efêmero conserva e conserva-se (na sua escala). Os virtuais comunicam-se imediatamente por cima do atual que os separa. Os dois aspectos do tempo, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva, distinguem-se na atualização, tendo simultaneamente um limite inassimilável, mas intercambiam-se na cristalização até se tornarem indiscerníveis, cada um apropriando-se do papel do outro» (pp. 54-55). Vale observar que a estrutura temporal caracterizada por Deleuze é muito semelhante àquela da *imagem dialética* benjaminiana, sobre a qual irei me deter mais adiante, no capítulo I.

composição da *Vita Nova* ou da *Commedia*. Um encarquilhado hábito mental nos condiciona a querermos compreender determinada realidade cultural sempre por sua remissão a realidades anteriores; pergunto-me, porém, se não seria mais inteligente tentarmos compreender uma determinada realidade cultural pelas realidades que se seguiram a ela, e que, de uma forma ou de outra, ela produziu ou ajudou a produzir. Já dizia Curtius, com toda razão, que «a Idade Média precisa ser vista em continuidade não só com a Antigüidade mas também com os Tempos Modernos».[39] Buscar Dante menos em Virgílio do que, digamos, em Baudelaire. De um certo ponto de vista, a *Vita Nova* pode revelar-se mais próxima do *Étant donnés* de Duchamp (a amada em perda, a indistinção entre morte e amor) que de qualquer *Assunção de Maria aos céus*, mais próxima de «À une passante» que de qualquer hino mariano. Com argúcia, o poeta Leonardo Sinisgalli constatava: «La Beatrice della *Vita Nuova* può sembrarci ora più somigliante a certi ritratti di Poe che non a una immagine di Maria».[40] Não se trata de buscar retraçar as ressonâncias e influências de Dante sobre os autores vindouros (seria outra pesquisa), mas de reler sua obra dando o devido peso à sua *pervivência*, iluminando aquilo que, nela, possibilitou o surgimento do que veio depois. A própria obra é, portanto, entranhadamente anacrônica, traz impressa, no núcleo em torno do qual se forma, a sua própria sobrevivência para além de seu próprio tempo, assim como, em seu repertório de palavras e imagens, sobrevivem as obras do passado. O anacronismo da crítica é uma resposta ao anacronismo que estrutura a obra em sua constitutiva heterogeneidade. Certos textos refutam energicamente sua restrição a um único âmbito de leitura, aquele no qual foram produzidos e do qual extraíram seus códigos, e verdadeiramente se estendem por sobre os séculos seguintes. Isto só é possível porque tais textos – por manhas a serem estudadas caso a caso – têm a virtude de alterar nossa própria percepção da temporalidade, e, antes que a percepção (se essa distinção é possível), talvez a própria

---

[39] Ernst Robert CURTIUS, *Literatura européia e Idade Média latina*, tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai, São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996, p. 469.

[40] Leonardo SINISGALLI, «Dante e il libro della memoria», *La Fiera Letteraria* (15 maggio 1949), p. 1; completando: «Con la differenza che il delirio di Dante è uno stato d'animo molto vicino a quello generato dall'automatismo delle orazioni, mentre quello di Poe può parere provocato da qualcosa come la ripetizione di un calcolo, di un'operazione».

estruturação dessa temporalidade. Assim alcançamos uma menos acomodatícia compreensão do que seja um texto *clássico*: algo como um projetor de anacronismos. Escreve Didi-Huberman: «O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo quando o passado se revela insuficiente, e até um obstáculo, à compreensão do passado».[41] A memória, afinal, é também *memória dos futuros projetados por cada instante do passado*. Do mesmo modo que é memória das *sobrevivências*: daquilo que resta, persiste e se impõe, ainda que como resíduo, ao amanhã, avançando sobre nosso presente e muito provavelmente ultrapassando-o, deixando-nos para trás.

É certo que a conformação positiva do conhecimento histórico – aquela com que este conhecimento aparecerá nos manuais de história, nos livros escolares – é a da ordenação cronológica: linear, irreversível. No entanto, como argumenta Didi-Huberman, é somente por meio da dialética entre cronologia e anacronismo que o conhecimento histórico pode ir adiante, descobrindo novos objetos, renovando a visão estabelecida de objetos já reconhecidos como tais. Tem-se aí, propriamente, uma oscilação entre duas maneiras de intervir na memória e arranjar os seus dados. Não se deve, claro, descurar dos perigos do anacronismo, não menores que os da organização convencional da história: «Presente demais, o objeto arrisca não ser mais que um suporte de fantasias [*fantasmes*]; passado demais, ele arrisca não ser mais que um resíduo positivo, ultrapassado [*trépassé*], condenado à morte [*mis à mort*] em sua ‹objetividade› mesma (outra fantasia). Não é preciso nem pretender fixar, nem pretender eliminar esta distância: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo* [*tempo*, no sentido musical da palavra, «andamento»] *diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis, com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores».[42] O anacronismo deve ser pensado, pois, «como um momento, como uma pulsação rítmica do método»: digamos com Didi-Huberman, «seu momento de síncope».[43] Se por um lado ele parece um «*fechamento à história*», ao introduzir lampejos de caos na ordenação convencional da historiografia, por outro é «*abertura da história*», «uma complexificação salutar dos seus modelos de tempo»:

[41] Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps* cit., p. 19.
[42] *Idem*, p. 21.
[43] *Idem*, pp. 21-22.

alerta aos processos labirínticos da memória individual e coletiva, contrapõe-se à fenomenologia trivial do tempo humano.[44] «É provável que não haja história interessante a não ser na montagem, no jogo rítmico, na *contradança* das cronologias e dos anacronismos.»[45] O próprio objeto construído cronologicamente não se deixa pensar senão em seu «contra-ritmo anacrônico»: é, pois, sempre, um «objeto dialético»[46], ou, como já sugeri, *inobjetual*.

O anacronismo permite ver – de novo ou pela primeira vez – o que permanecia oculto por baixo das visões consagradas, permite ler o que se conservava ilegível, truncado, por sob as leituras estáveis, naturalizadas e naturalizantes. A medida da eficácia da operação crítica de anacronia é verificar se resulta ou não em atenuação da alteridade, em diminuição da estranheza do texto historicamente considerado. O anacronismo deve ser justamente o movimento que nos faculta enxergar no texto – no *original* – o que estava encoberto pela tradição: isto é, seu vínculo mais profundo com a *origem*, sua *originalidade* ou, dito com um termo mais isento de preconceitos, *originariedade*.

É compreensivelmente díficil, hoje, ter-se uma noção clara da originalidade (ou originariedade) da obra de Dante, sobretudo da *Vita Nova*, vista freqüentemente como um livro menor em comparação à *Commedia* – um livro de juventude, com todas as debilidades que isto sugere. Esta originalidade, afinal, se encontra abafada por sete séculos de repercussões da obra dantesca. Pode-se mesmo supor que os traços mais originais da *Vita Nova*, precisamente aqueles que constituíram sua diferença em relação às práticas literárias precedentes, é que foram reprimidos de forma sistemática pelas instâncias de veiculação que se interpuseram entre ela e seus leitores futuros. Esta operação de apagamento da originalidade pelos mecanismos da tradição tem um fim evidente: cancelar os aspectos problemáticos de um texto tomado por esta mesma tradição como sua origem, buscando domá-lo, domesticá-lo, civilizá-lo, reduzir a violência de sua irrupção no sistema literário-cultural, abrandar

[44] *Idem*, pp. 38-39.
[45] *Idem*, p. 39.
[46] *Idem*, p. 39.

os questionamentos que ele propõe à sua recepção tradicional.[47] A constatação de que «todas as obras literárias de Dante chegam a resultados de estruturação formal absolutamente inovadores em relação aos estatutos literários em uso e se põem como modelos do mesmo modo instaurativos para o futuro da tradição literária»[48] só pôde ser assim enunciada recentemente. Dante, tão longínquo – mas também tão próximo, visto que sua obra é um momento crucial para a definição da noção moderna de *literatura* (ainda que esta palavra, no sentido que ainda hoje lhe atribuímos, só vá aparecer por volta de 1780[49]). Não só do ponto de vista formal, mas inclusive institucional; basta lembrar que nesta obra se delineia com muita clareza o novo estatuto do *autor*: transfigurador do *eu* empírico, autoconsciente e sumamente consciente quanto à própria prática poético-escritural.

Aliás, é indiscutível a prioridade da *Vita Nova* em muitos aspectos. É, com certeza, o primeiro livro *pensado como livro* escrito num vernáculo da península itálica[50] (de um ponto de vista institucional-nacional, dir-se-ia que é o primeiro livro da «literatura italiana» – ou melhor: do que viria a chamar-se «literatura italiana» a partir do Romantismo e do Risorgimento). Formalmente, é o primeiro *prosimetrum*, e isto em todo o Ocidente, no qual um autor retoma seus próprios poemas anteriormente escritos, envolvendo-os com uma prosa composta anos depois. E uma prosa bastante inovadora, complexamente dividida entre a seqüencialidade narrativa e as suspensões crítico-exegéticas (que se torna, assim, modelo para a própria crítica da obra de Dante como um todo). Disto resultou um texto híbrido, abismado,

---

[47] DIDI-HUBERMAN, espantado com a «capacidade de esquecimento» demonstrada pela história da arte em relação a seus próprios «momentos originários» – notadamente, no caso, as contribuições, fundamentais do ponto de vista epistemológico, de Carl Einstein –, sugere que «para os discursos como para os pobres humanos que os enunciam, ‹momento originário› rima com ‹traumatismo› e requer, por isso, o mais enérgico dos recalcamentos [*refoulements*]» (*idem*, p. 159).

[48] Vittorio RUSSO, «Strutture innovative delle opere letterarie di Dante nella prospettiva dei generi letterari», *L'Alighieri*, XX, 2 (luglio-dicembre 1979), p. 49.

[49] Cf. Paul ZUMTHOR, *A letra e a voz*: a «literatura» medieval, tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 278-279.

[50] A *Commedia* aparece, para Philippe SOLLERS, como «o primeiro grande livro pensado e realizado integralmente como *livro* por seu autor» («Dante et la traversée de l'écriture», *Tel Quel*, XXIII (automne 1965), p. 13). Mas a *Vita Nova* – é certo – o foi antes; e a *Commedia* só se construiu como *volume* a partir (e à luz) do experimento prévio do *libello*: ambos concebidos como compilações de um mais amplo, e imaterial, Livro da Memória.

metapoético mas também, não menos, metaprosaico (pois que os poemas colocam-se continuamente como desafios à prosa); um texto atravessado, do início ao fim, por interessantes dissonâncias cronológicas e formais, mas também histórico-culturais: diferentes momentos da sensibilidade lírica européia ducentista se superpõem na *Vita Nova*, daquele momento diretamente devedor da experiência trovadoresca occitânica àquele abertamente antagônico a esta, não só stilnovista mas mesmo pós-stilnovista; a teoria da poesia explicitada na prosa tardia não é totalmente coincidente com aquela implícita na prática anterior do poema. Nada destas dissonâncias está previsto na *Consolação da Filosofia*, de Boécio, que Dante tomou como seu principal modelo prosimétrico: naquela obra, prosa e poesia nasceram juntas, numa única redação. Ademais, deve-se notar que, antes da *Vita Nova*, não encontramos nenhum exemplo de uma mistura tão cerrada de poesia e de reflexão crítico-teórica, assim como não encontramos nenhuma reivindicação tão segura do vínculo entre poesia e vida, texto e experiência. É o espaço mesmo da modernidade que se abre ali para a poesia. E Dante não é um moderno entre outros. Pode-se mesmo dizer que ele é *o primeiro a escrever poesia a partir da consciência de sua própria modernidade*: o que ele parece ter deixado bem claro ao colocar numa posição central de sua obra a noção de *novidade*.

Pode-se mesmo dizer, provocativamente, que, da perspectiva de uma história crítica da literatura (de uma história ainda por vir), a obra decisiva de Dante talvez seja menos a *Commedia* do que aquela outra, anterior, que seu próprio autor, ironicamente, simulava desmerecer chamando-a *libello*, «livrinho». Obra decisiva para seu próprio percurso de escrita, como, não menos, para os desdobramentos posteriores de toda a literatura européia. Afinal, é na *Vita Nova*, texto misto de verso e prosa, que Dante – retomando e selecionando suas rimas de juventude, integrando-as numa narrativa autobiográfica, conferindo-lhes um significado muito mais amplo do que aquele fragmentário que tinham quando foram compostas – acaba por fundar uma nova compreensão da arte literária. Esta compreensão passa pela reivindicação da autoridade do lírico vernacular como *poeta* (isto é, como *autor*, senhor de sua própria «vontade de dizer»), em contraposição à sua falta de autoridade enquanto *trovador* (submisso a vontades alheias, a expectativas e encomendas senhoriais). Mas

este aspecto, digamos assim, «institucional» da verdadeira revolução levada a cabo na *Vita Nova* só se torna consistente a partir de todo um minucioso mapeamento, de viés psicológico (psicologia medieval, certo, com sua atenção aos «espíritos», aos suspiros, aos tremores), de uma idéia emergente de *subjetividade*, que também se processa no livro. Não será exagero dizer que é, antes de tudo, ao nascimento do sujeito moderno (ou, conceda-se, de um certo sujeito moderno), gestado no ventre da lírica, que assistimos na *Vita Nova*. Ou, mais propriamente, são as simultâneas irrupções da lírica moderna e do sujeito moderno que se deixam flagrar no *libello*.

Adiante-se, por ora, que Dante perfaz este mapa da nova lírica e da subjetividade a ela correspondente a partir de quatro tropos fundamentais, os quais ele investiga, ao longo da *Vita Nova*, em múltiplas configurações e combinações entre si: a Memória, o Amor, o Segredo e a Morte. Embora o próprio Dante, no tratado *De vulgari eloquentia*, identificasse no Amor – e, antes, no recurso constante à palavra «Amor» – a unidade da lírica neolatina (*DVE* I ix 3), daquela que é chamada em italiano *lirica d'amore*, esta só é de Amor na medida em que é também lírica da Memória, do Segredo e da Morte. Afinal, à Memória – da qual, de resto, como é dito no primeiro parágrafo da *Vita Nova*, promana todo o *libello* – confia-se a função de conservar o Amor vivo mesmo na ausência da dama que é seu motivo («molte volte io mi dolea quando la mia memoria movesse la fantasia ad ymaginare quale Amore mi facea», constata Dante, a certo ponto da narrativa, *VN* 9.2 [XVI 2]). O Segredo visa, inicialmente, proteger o Amor em relação aos invejosos, preservando o vínculo entre amante e amada dos olhares e ações de quem, porventura, poderia querer destruí-lo. Ao mesmo tempo, porém, enquanto a Memória garante a identidade do sujeito (a identidade, reduzida a seu núcleo, não é mais que a coincidência entre o *eu* presente e sua memória), o Segredo tutela sua *interioridade*, isto é, aquele espaço mental, feito de memória e imaginação, em que o *eu* se encontra consigo mesmo, repensa suas interações com o mundo – de que a dama, para o poeta enamorado, é face mais proeminente – e constitui-se, enfim, como sujeito – como indivíduo – em oposição e complementaridade ao que há fora de si. É na interioridade do poeta, sobretudo, que a dama amada ganha existência: ela é, mormente, um fato de

memória, de imaginação, e sobretudo de palavras. Resguardar a distância entre dama e poeta, como Dante tão tenazmente o faz, é, pois, resguardar também a interioridade do poeta. Daí o papel fundamental da Morte – «Morte villana», como Dante a personifica em dois sonetos consecutivos (*VN* 3.5 [VIII 5] e 3.8 [VIII 8]), mas também, como dirá depois em prosa, «Dolcissima Morte» (*VN* 14.9 [XXIII 9]) – na *Vita Nova*: a Morte afiança a inextinguibilidade da distância. É neste sentido que se torna compreensível uma passagem de outro modo bastante enigmática da *Vita Nova*, aquele trecho em prosa em que Dante reporta um pensamento que lhe assaltou durante uma sua longa enfermidade: «Di necessitade conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia» (*VN* 14, 3 [XXIII 3]).

Esta *necessidade* da morte da amada é o principal ponto de fratura que Dante introduz no *continuum* da lírica vernacular de amor que lhe vinha desde os trovadores provençais e o alcançara na forma do *dolce stil novo*, sobretudo tal como este estilo se cristalizara na poesia de Guido Cavalcanti (a quem a *Vita Nova* é dedicada). Em Dante, a morte da amada não implica, como ocorria nos trovadores, a suspensão do canto, mas antes marca seu mais próprio início.[51] A necessidade da morte é a necessidade da distância levada ao extremo, e é a necessidade da própria poesia enquanto fundação do sujeito na linguagem. Tanto a *Commedia* do próprio Dante, com o poeta-personagem a narrar em primeira pessoa seu itinerário pelos três reinos ultramundanos, quanto o *Canzoniere* – ou *Rerum vulgarium fragmenta* – de Petrarca, seriam impensáveis sem este gesto poético decisivo cumprido à altura da *Vita Nova*: aliás, vários críticos – dentre os quais o mencionado Antonelli – observaram que a *Vita Nova* funcionou como uma espécie de modelo em filigrana do livro de Petrarca. E, dada a ascendência petrarquiana (que, assim, se revela, antes, dantesca) de praticamente toda a lírica dos séculos seguintes, não será demasiado afirmar que a irrupção da lírica moderna se localiza na *Vita Nova*: irrupção não como gênese ou invenção, mas como interrupção, tomada de consciência e guinada numa realidade anteriormente já (e depois ainda) em formação.

---

[51] Cf. Roberto ANTONELLI, «Perché un Libro(-Canzoniere)», *Critica del Testo*, VI, 1 (2003), p. 58.

Não é arbitrariamente que os conceitos de *modernidade* e *novidade* são eleitos aqui como operadores da análise histórica. E também não é sem cautela quanto aos mal-entendidos a que eles podem dar margem. Friso, então, de início, que, com eles, não quero repropor, outra vez, a fácil e enganosa oposição continuidade/ruptura que talvez possam sugerir. Pelo contrário: tais como os depreendo do contexto que assistiu e mesmo ensejou a emergência da obra de Dante – basicamente, aquele do entrecruzamento do cristianismo em versão agostiniana (atualizada pelos vitorinos) com a ampla renovação cultural que ficou conhecida como «Renascença do século XII», destacando-se aí as fundas ressonâncias do trovadorismo occitânico e suas novas concepções de poesia e de amor –, estes conceitos afirmam precisamente que não há continuidade sem ruptura, e tampouco ruptura sem continuidade: antes, só há continuidade viva como entrelaçamento (não-linear) de múltiplas rupturas, e, por outro lado, só há ruptura conseqüente com pelo menos a esperança de alguma (outra) continuidade. Por isso expressões fundamentalmente ambíguas, e aparentemente contraditórias, como a recém-referida «Renascença do século XII» – também designada «Renascença medieval» –, ou ainda «Tradição do Novo» ou «tradição da ruptura», são caras, e mesmo necessárias, ao discurso crítico aqui ensaiado: expressões como estas traduzem muito bem, muito mais do que aquelas denominações pretensamente unas e coerentes (Idade Média e Renascença, por exemplo), a tensão própria ao processo histórico em qualquer tempo.

É, por certo, inegável que o próprio Dante pensou sua obra como uma ruptura que inaugurava uma nova continuidade, ou novas continuidades: daí a construção de toda sua obra a partir da idéia de *novo*. Admito que a aproximação que faço entre *novidade* e *modernidade* pode ser vista como controversa. Por isso mesmo, como se verá, tive a preocupação de justificar filologicamente esta aproximação, retornando repetidas vezes aos textos de Dante e de outros autores medievais e/ou renascentistas. O argumento de fundo é que o realce do *novo* naquela época corresponde à emergência de algo que, nas palavras de tais autores, já podemos chamar de *modernidade* – e que também, em alguma medida, podemos já chamar *modernidade* segundo a compreensão contemporânea deste termo. Encontramos pois, na obra de

Dante, uma espécie de *pré-história da modernidade* (mas pré-história que, dialeticamente, já é um elemento interno a esta história, dela inseparável).

Tenho de convir que, de um certo ponto de vista, seria correto censurar-me por tratar fenômenos históricos de fato muito diferentes a partir de um mesmo conceito, aqui o de *moderno*. Objetar que o significado da palavra *moderno* para Dante é diferente do significado da mesma palavra para Baudelaire é, porém, um truísmo. Na verdade, seria preciso ir além e acrescentar que de Dante a Petrarca, de Petrarca a Boccaccio, assim como, depois, de Baudelaire a Mallarmé, de Mallarmé a Rimbaud, o significado é, ao menos em parte, sempre diferente. No entanto, o fato de a palavra permanecer sempre a mesma deve ter, em si, algum significado, que merece ser levado em conta. Conforme acredito, o conceito de *moderno* é, neste sentido, especial, porque ele dá conta justamente dessa diferença de significado de um autor a outro, de um tempo a outro. Afinal, o *moderno* nomeia precisamente esta operação pela qual cada momento passa a definir-se por sua diferença em relação a outros momentos, e mesmo dentro de um momento cada elemento passa a se definir por sua diferença em relação aos demais. Sobre o *moderno*, dizia muito bem Aragon: «Tout le monde ne peut pas regarder en face un concept qui fait vaciller les concepts».[52] Mas é exatamente porque promove esta vacilação que devemos encará-lo de frente.

Não se encontrará, aqui, por certo, nenhuma tentativa de ciência desinteressada, mas sim, abertamente, ainda, de um *combate pelo moderno*. Este estudo, imagino, será melhor compreendido à luz da percepção geral, dominante no presente, de um declínio do moderno: de um arrefecimento de todas as esplêndidas energias que se concentraram na palavra *modernidade*, e, pois, de algo como um atual estado entrópico da cultura ocidental.[53] E, mais especificamente, à luz da sensação de

---

[52] Louis ARAGON, «Introduction à 1930», *La Révolution Surréaliste*, XII (15 décembre 1929), p. 57. Podemos lembrar ainda Walter BENJAMIN: «o moderno é tão variado em seu significado quanto os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio» (*Das Passagen-Werk*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S1a,4).

[53] Para uma concepção *energética* da modernidade, veja-se Marshall BERMAN, *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade, tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo: Companhia das Letras, 1987. De especial valor o delineamento de uma oposição

uma crise das categorias psicossociais que estiveram na base da teoria e da prática da lírica moderna, tais como *subjetividade*, *individualidade*, *interioridade*. Não se quer, aqui, recuperar estas categorias na sua supostamente imaculada formulação primeira, mas, sim, de modo mais limitado, deixar transparecer o fato – tantas vezes obscurecido – de que a lírica moderna, desde seus inícios, vem pondo estas categorias em questão, no movimento mesmo de, por meio de seu trabalho na linguagem, afirmá-las e consolidá-las. Seria, penso, até dispensável frisar que não creio, claro, ser possível salvar o moderno como tal, se o seu tempo, ao que parece, realmente já passou. Ou, antes: se o moderno já principiara como crise, como problema. Mas estou convencido de que evocar a força do Moderno – como um dia a Renascença vindicou a força do Antigo – é o primeiro passo na direção de um luto saudável, sem o qual permaneceremos no Limbo do «fim da história».

---

entre *catástrofe* e *entropia* oferecido à p. 94. Diga-se, em acréscimo, que, em alguma medida, todo estudo da modernidade está condenado a oscilar entre duas disciplinas (ainda) inexistentes: aquela teoria da *catástrofe* bordejada por Walter Benjamin em tantos de seus textos e aquela *entropologia* que, numa das últimas páginas de *Tristes tropiques* (Paris: Plon, 1994, p. 496), Claude LÉVI-STRAUSS propõe em substituição à antropologia, com atenção, agora, aos «processos de desintegração» da cultura, das culturas.

Súmula

Se, em meio a uma pesquisa, experimentamos, de repente, a aflitiva sensação de estarmos andando em círculos, como se alguma força misteriosa nos impedisse de ir além rumo à meta perseguida, talvez seja hora de aceitarmos esta circularidade como a forma do conhecimento agora possível, e nos esforçarmos para integrar aquela meta, que pareceu inalcançável, no centro de nossas voltas e voltas. Ali, pode ser que permaneça intangida, mas, como imagem, se faz visível.

É por isso (porque aceitamos o círculo inerente ao conhecer) confortante pensar que talvez ganharíamos em eficácia e alcance críticos se reformulássemos em termos espaciais, mesmo que provisoriamente, a velha pergunta acerca de quando *começa um texto (ou uma forma, um gênero):* onde *– então diríamos – ele começa? Trocar a perquisição arqueo-genealógica por aquela topológica é também – poderíamos supor – trocar o ilusório e o infrutífero de uma catábase potencialmente infinita na noite dos tempos (seja a da história literária, ou a da psicologia individual do autor) por uma bem concreta e imanente demarcação de terreno: afinal, sempre é bom saber onde se pisa, se não se está invadindo território alheio, se não há risco de se perder em* terra incognita*.*

No entanto, provavelmente esta operação não resultaria menos decepcionante para quem a presumisse plenamente factível, ao fim restando (se a hipótese, ou aposta, se pagasse) circunscrito o texto, fixados de uma vez por todas seus limites. Seria, porém, recompensadora para quem, deste modo, enfim percebesse que os limites de um texto são, menos que óbices, fronteiras, e que, como tais, são pontos de passagem, de comunicação e contaminação, de instabilidade e abertura, de indistinção radical entre um dentro e um fora. E quiçá assim também se ilumine, com luz nova, a série temporal – o infamado quando*, pulverizado pela espacialização, liberto, agora, do fascínio da* origem como mito arquetípico *– de cujos impasses se pretendia escapar.*[54]

---

[54] Cf. Edward W. SAID, *Beginnings*: Intention and Method, New York: Columbia University Press, 1985.

Não é outro o propósito central deste estudo, em seu exame da irrupção *da lírica moderna (dimensão temporal) a partir da consideração preferencial, mas não exclusiva, de um texto singular, a* Vita Nova*, que se buscará delimitar (dimensão espacial, ou tópica): isto é, reconhecer suas fronteiras.*

*Estamos mais uma vez diante da irrecusável, e inesgotável, «questão da representação» (*der Frage der Darstellung*), tão bem delineada por Walter Benjamin no prólogo da* Ursprung des deutschen Trauerspiels.[55] *Que é, de outro ângulo, a questão da inapreensibilidade fundamental do objeto do conhecimento nas (assim chamadas) 'ciências humanas': determinar com certeza um* limen *para o texto equivaleria a conseguir discernir claramente entre o que precede à investigação (o objeto, e, por trás dele, 'o homem'...) e o que só por meio dela ganha visibilidade (se não, mesmo, existência). Essa essencial indeterminação do* limen *faz com que todo texto crítico seja, por definição,* preliminar*: preâmbulo que antecede e anuncia o texto-objeto, ao mesmo tempo que, ao assumir-se como* ensaio*, tentativa, leva a supor ulteriores expansões e desenvolvimentos do que, por ora, se diz.*

Mas – podemos nos perguntar – e se o objeto do conhecimento não for senão uma dispersão de vestígios (como sugere o nexo etimológico entre vestigium *e* investigatio*), dispersão que só constitui uma figura inteligível, o objeto em sua apreensibilidade precária, pelo ato mesmo do conhecimento? Daí resulta, que o texto crítico, a rigor, é um texto sem objeto prévio: este objeto – aqui, o texto de Dante – se constrói, como cognoscível, apenas nesta escrita tardia*, après-coup*,* nachträglich[56]

---

[55] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., p. 207; *Origem do drama barroco alemão* cit., p. 49.

[56] O adjetivo *nachträglich*, assim como o substantivo *Nachträglichkeit*, é utilizado por Freud para designar a posterior remodelação e reinscrição de traços mnêmicos (*Erinnerungsspuren*) em função de novas experiências e do novo grau de desenvolvimento psíquico por estas determinado. Sugerida pela primeira vez numa carta a Fliess datada de 6 de dezembro de 1896, a noção de *nachträglich* jamais foi elaborada conceitualmente por Freud: foi Lacan quem chamou a atenção para o termo (*après-coup* é como *nachträglich* é habitualmente traduzido pelos psicanalistas franceses, porém com interessantes ressonâncias próprias; em português, convencionou-se verter o termo alemão pela expressão latina *a posteriori*). Cf. Jean LAPLANCHE e Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulário da psicanálise*, tradução de Pedro Tamen, São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 33-36. Como notam Laplanche e Pontalis, a noção de *nachträglich* «começa por impossibilitar uma interpretação sumária que reduza a concepção psicanalítica da história do sujeito a um determinismo linear que considere unicamente a ação do passado sobre o presente» (p. 33). Jacques DERRIDA, no ensaio «Freud e a cena da escritura» (em *A escritura e a diferença*, tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, São Paulo: Perspectiva,

(não há preliminar que não seja, também, pós-escrito), para talvez logo se desfazer, nesta mesma escrita, quando ela passa de ação a registro, quando ela se firma *(se estabiliza e se assina) em seu* envoi*. Giorgio Agamben resumiu muito bem essa situação paradoxal, quase trágica: «Como toda autêntica* quête*, a* quête *da crítica não consiste em reencontrar* [ritrovare] *o próprio objeto, mas em assegurar as condições de sua inacessibilidade».*[57] *O texto crítico escreve-se, pois, a despeito de suas aporias, que terminam por lhe ser constitutivas. Desenvolve-se como oscilação constante entre um (não-)gesto reflexivo, uma interrupção (reflexão é, antes de tudo,*

1995, pp. 200-201), ressaltou as conotações textuais do conceito de *nachträglich*, implicando-o na lógica – por ele mesmo desvendada em *De la gramatologie* – do *suplemento*: *nachträglich*, afinal, também pode ser traduzido como *suplementar*; designa formas, digamos, paratextuais (mas lembremos que a distinção mesma entre texto e paratexto é posta em questão por uma obra com o feitio da *Vita Nova*, e a crítica, quanto a isto, talvez não possa senão emulá-la) como o apêndice e o *post-scriptum*. «O *post-scriptum*, que constitui o presente passado como tal, não se contenta, como talvez o tenham suposto Platão, Hegel e Proust, com despertá-lo ou revelá-lo na sua verdade. Ele o produz», frisa Derrida (p. 204). Harold BLOOM foi pioneiro em recorrer ao conceito de *Nachträglichkeit* – que ele traduz como *belatedness* e seus tradutores brasileiros verteram como *tardividade* e, alternativamente, como *condição tardia* – para nomear a condição histórica do poeta novo perante seus precursores e também de toda crítica perante a poesia (cf. a chamada «tetralogia da influência», composta por *A angústia da influência*: uma teoria da poesia, tradução de Arthur Nestrovski, Rio de Janeiro: Imago, 1991; *Um mapa da desleitura*, tradução de Thelma Médici Nóbrega, Rio de Janeiro: Imago, 1995; *Cabala e crítica*, tradução de Monique Balbuena, Rio de Janeiro: Imago, 1991; *Poesia e repressão*: o revisionismo de Blake a Stevens, tradução de Cillu Maia, Rio de Janeiro: Imago, 1992). No entanto, a primeira e até hoje mais clara delimitação da condição tardia da crítica perante a arte, e, sobretudo, da arte moderna em relação à arte antiga, encontra-se na introdução às *Preleções sobre a Estética*, quando HEGEL observa que «a arte é e permanecerá para nós [...] algo do passado»: «sua autêntica verdade e vitalidade», das quais se impregnava ao confundir-se com a religião e proporcionar satisfação às demandas espirituais de outrora (na Grécia antiga e na «época de ouro da Baixa Idade Média», por exemplo), estão perdidas para nós, e ela «está relegada à nossa *representação* [Darstellung]» (*Cursos de Estética I*, tradução de Marco Aurélio Werle, revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: EDUSP, 2001, p. 35). Disso resulta que «apenas na ciência» (isto é, na crítica) a arte «alcança sua autêntica legitimidade» (p. 37). Nesta linha, especificamente sobre Dante, recordo algumas palavras de Sergio BETTINI: «Ogni epoca, ogni uomo, leggendo la Commedia, ha creduto forse di riferirsi ad un *dato*, immutabile nel tempo, che stesse lì, sempre uguale a se stesso, ad aspettare le successive analisi, più o meno penetranti. In realtà, le opere d'arte non sono un dato immutabile; esse sono prese nella nostra sorte; cambiano con noi, ed ogni nostra lettura è meno una constatazione del loro essere, che una confessione del nostro esserci, e insomma diventano un paradigma di tutta la nostra, attuale, *tesi del mondo*» («La Commedia e l'arte del Medioevo», em *Tempo e forma*: scritti 1935-1977, a cura di Andrea Cavalletti, Macerata: Quodlibet, 1996, p. 177). *Nachträglichkeit* é, pois, aqui, a senha da radical historicidade do ato da leitura, da interpretação – isto é, do desvelamento, ou da produção, do *sentido*.

[57] Giorgio AGAMBEN, «Prefazione», em *Stanze*: la parola e il fantasma nella cultura occidentale, Torino: Einaudi, 1993, p. XIII. Mas todo o prefácio (pp. XI-XVI) é de grande interesse para esta reflexão epistemológica, rivalizando, em suas pouquíssimas páginas, com o estupendo prólogo (recém-citado aqui) da *Ursprung* benjaminiana – no qual, aliás, explicitamente se inspira.

inflexão), e um gesto prático, o da escrita propriamente dita, sem o qual o texto se anularia na intenção. Deste dilaceramento, o texto crítico será a cicatriz.

A doutrina platônica do conhecimento como anámnesis[58]*, na qual a pesquisa da* origem como irrupção *encontra seu mais remoto modelo filosófico, é justa na medida em que a recordação que perfaz o conhecimento pode ser entendida como um tropo alusivo à construção sempre póstuma*[59] *do objeto: construção* mnemônico-escritural *– nunca, no sentido banal da palavra, «objetiva» (no* Parmênides*, as* idéias *são definidas como «aquilo que se pode apreender sobretudo pelo* logos*»; e, no início da* Metafísica*, Aristóteles observa que a teoria das idéias de Platão nasce de uma* skepsis en tois logois*, o que poderia ser traduzido como «investigação na linguagem»*[60]*). Podemos evocar, a propósito, a crítica de Ernst Bloch às restrições que a filosofia passada (pelo menos de Aristóteles a Heidegger) comumente impõe a seus próprios gestos de transcendência, limitando-os ao desvendamento de algo que outrora – ou desde sempre – existiu; assim Jürgen Habermas resume esta crítica: «O conhecimento, que desde a* anámnesis *platônica até a psicanálise freudiana parece seguir o caminho de um retorno e de uma reminiscência, refere-se em verdade também a um advento, a algo que só agora se torna objetivamente possível. Esse possível traça os contornos da* verité à faire*, de uma verdade em via de realização que ainda não é real em ‹nenhum lugar›, podendo portanto ser definida como utópica».*[61] *A* anámnesis *da* origem*, se consiste numa operação de memória ao voltar-se para o passado, revela-se também uma operação de esperança (e, pois, de ativação de energias utópicas) ao repropor* o que foi *à luz do que* é *e do que* será*, à luz do agora e do futuro que já se prepara. Essa construção mnemônico-escritural se apresenta, pois, como experiência do* limen *(entre o passado e o presente, entre a*

---

[58] Cf. *Mênon* 80e-86c; *Fedro* 249b-250b, *Fédon* 72e-77b.

[59] Sobre esta noção de *póstumo*, ver o estudo de Giulio FERRONI, *Dopo la fine*: sulla condizione postuma della letteratura, Torino: Einaudi, 1996.

[60] *Parmênides* 135e. *Metafísica* 987b. No *Fédon*, Sócrates, ao expor a gênese da teoria das idéias, diz: «Assim, pareceu-me que deveria buscar refúgio nos *logoi*, para neles encontrar a verdade dos entes» (99e).

[61] Jürgen HABERMAS, «Ernst Bloch – um Schelling marxista», em *Habermas*, seleção e tradução de Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Ática, 2001, p. 152. De Ernst BLOCH, veja-se a síntese teórica do «Prefácio» de *O princípio esperança*, tradução de Nélio Schneider, v. 1, Rio de Janeiro: Contraponto e EdUERJ, 2005, pp. 13-28.

memória e a escritura, entre texto-objeto e texto crítico), mas, antes, do limes*: daquele limite que, na língua latina, é também atalho, vereda. Já dizia Benjamin: «Methode ist Umweg» – «Método é desvio».*[62] *A transformação do «discurso sobre o limite» em «pensamento liminar» aparece, em Franco Rella, como a tarefa inadiável do filósofo moderno – e, portanto, do crítico* da *modernidade (genitivo simultaneamente subjetivo e objetivo): «Se devesse hoje indicar* a *figura do moderno, indicaria a figura da soleira [*soglia*]: da fronteira que se faz fluida e franjada, que se faz trânsito».*[63]

Deparamos, aqui, com aquele nó em que se enredaram, desde sua instauração, as ciências humanas – particularmente a crítica, compreendida em sentido lato – e a escritura moderna, nó que pode assim ser enunciado: todo problema de conhecimento acaba por ser resolvido como se fosse um problema retórico (ou poético), sem, por isso, deixar de ser, até o fim, um problema de conhecimento; antes, conserva sua força de interrogação precisamente porque a solução advém não em sua esfera supostamente própria, mas numa esfera paralela, com a qual todo contato se dá apenas pelo tênue fio da linguagem, mais precisamente da escrita. Dante – fundador, a um só tempo, da poesia e da filologia modernas[64] *– deixa-se apanhar no instante inaugural e augural da tomada de consciência desse enredo, dessa duplicidade e dessa oscilação que definem a crítica (não menos que a poesia) como operação cognoscitiva, quando anota na epístola a Cangrande: «Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus» (*Ep. *XIII 27).*[65] *Ou, sinteticamente, no* De

---

[62] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., p. 208; *Origem do drama barroco alemão* cit., p. 50.

[63] Franco RELLA, *Miti e figure del moderno*: letteratura, arte e filosofia, Milano: Feltrinelli, 2003, p. 15. Cf. também, do mesmo autor, *Limina*: il pensiero e le cose, Milano: Feltrinelli, 1994.

[64] É o que sustenta María Rosa MENOCAL, «The Inventions of Philology», em *Shards of Love*: Exile and the Origins of the Lyric, Durham and London: Duke University Press, 1994, pp. 98.

[65] A. J. MINNIS apreende muito bem a duplicidade estabelecida na passagem: «Dante – if indeed this passage is by him – is saying that his poem combines two kinds of mode, the ‹definitive, divisive and collective› mode of human science and those literary modes which were the stock-in-trade of poets both sacred and profane» (*Medieval Theory of Authorship*: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages, Aldershot: Scolar, 1988, p. 145). Cf. o comentário de Arsenio Frugoni e Giorgio

vulgari eloquentia*: «sententia versificantium semper verbis discretive mixta remaneat» (*DVE *II i 10)*.

A duplicidade desta escrita que ali nasce, assim como a salvífica reintegração que lhe subjaz como meta, já parece estar, de resto, prevista nos próprios étimos de crítica *e* conhecimento*. Crítica vem do verbo grego* krínō*, «separar», «dividir». Por sua vez,* cognosco*, sobrepondo-se à forma primitiva* nosco*, denota um movimento de reintegração, indicado pelo prefixo* co- *(*cum*), que só pode seguir-se a uma prévia cisão: cisão no seio do sujeito cognoscente, a qual, de fato, podemos supor, o constitui como tal: no esforço de conhecer, re-conhece primeiramente a si mesmo como estranho a si, e só conhece a partir deste auto-reconhecimento/auto-desconhecimento primário. Cisão que é, desde sempre, também aquela entre pensamento e linguagem, reconciliáveis somente à luz de um* amoroso intendimento*, cujo principal modelo, nos últimos sete séculos, não é outro senão o da lírica moderna, concebida sob o signo de um amor, divino só ao preço de antes ser diabólico*[66] *(*i.e. *cindido*, *em oposição a sim-bólico), amor «che sovente – è fero / ed è sì altero»*[67]*, mas que, pela imersão sem reservas no elemento lingüístico ou escritural («Tutti li miei pensier'* parlan *d'Amore»), antes que pelo recurso escapista a uma pura* pietas *pré- ou antilingüística, sigila a promessa de uma desejável, utópica «accordanza».*[68]

Brugnoli a esta passagem, em sua edição das *Epistole* (pp. 613-614), no qual se ressalta a ousada justaposição das duas séries de adjetivos – a primeira característica da «forma tractandi» poética e a segunda daquela científica – por Dante.

[66] A fundamental ambivalência da linguagem, que pode ser divina ou diabólica, é assinalada por Dante no *De vulgari eloquentia*: «Et si obiciatur de serpente loquente ad primum mulierem, vel de asinam Balaam, quod locuti sint, ad hoc respondemus quod angelus in illa et dyabolus in illo taliter operati sunt quod ipsa animalia moverunt organa sua, sic ut vox inde resultavit distincta tanquam vera locutio» (I ii 6). Guglielmo GORNI já assinalou o paralelismo entre esta origem da linguagem – «taliter operati sunt quod ipsa animalia moverunt organa sua» – e aquela origem da lírica descrita na *Vita Nova* (10.13 [XIX 2]) – «la mia lingua parlò quasi come per sé stessa mossa e disse: ‹Donne ch'avete intellecto d'amore» («La teoria del ‹cominciamento›», em *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*: studi su Dante e altri duecentisti, Firenze: Olschki, 1981, p. 144).

[67] Guido CAVALCANTI, *Donna me prega*, vv. 2-3, citado a partir de Gianfranco CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano e Napoli: Ricciardi, 1960, t. 2, pp. 522-523. A expressão *amoroso intendimento* aparece numa canção de Bonagiunta Orbicciani.

[68] As últimas citações provêm do soneto *Tutti li miei pensier'*, que se lê na *Vita Nova* (6.8-9 [XIII 8-9]). A *ragione* que introduz o poema é sugestiva: «Apresso di questa soprascripta visione, avendo già dette le parole che Amore m'avea imposte a dire, mi cominciaro molti e diversi pensamenti a

combattere e a tentare, ciascuno quasi indefensibilemente; [...] E ciascuno mi combattea tanto, che mi facea stare quasi come colui che non sa per qual via pigli lo suo camino, e che vuole andare e non sa onde sen vada; e se io pensava di volere cercare una comune via di costoro, cioè là ove tutti s'accordassero, questa via era molto inimica verso me, cioè di chiamare e di mettermi nelle braccia della Pietà. E in questo stato dimorando mi giunse volontà di scrivere parole rimate; e dissine allora questo sonetto, lo quale comincia *Tutti li miei*» (*VN* 6.1 e 6-7 [XIII 1 e 6-7]).

I

TEXTO E HISTÓRIA

Irrupção: da hipótese ao método

O que se manifesta como permanência é antes a menor margem de variabilidade – a invariância, digamos assim – dos sufrágios sincrônicos ao longo do eixo temporal, como parece ser o caso de Homero, mas não é exatamente o de Dante [...]

HAROLDO DE CAMPOS,
«O samurai e o kakemono»

1. Hipótese

A enunciação de uma hipótese é um desses momentos críticos em que a linguagem depara, mais uma vez, sua falha essencial, confronta o «falimento»[69] que é indiscernível de sua constituição mesma como *linguagem*: e que talvez esteja na raiz da pluralidade das *línguas*, e, assim sendo, da própria distinção entre língua – particular, ativa – e linguagem – universal, potencial. Ao formularmos uma hipótese, cada palavra – e a sentença completa não menos – parece ficar sempre aquém da intenção que a convoca. Cada palavra parece precisar do auxílio de outras palavras – da própria língua, mas também de outras – para não errar o alvo, para afinar a mira.

É, pois, com alguma hesitação, que digo que a hipótese central deste estudo é de que a *Vita Nova* pode ser lida como uma representação da *irrupção da lírica moderna*. Hesitação que se imprime nos volteios da enunciação dubitativa (não se diz que «a *Vita Nova* é uma representação da irrupção da lírica moderna», mas que «pode ser lida como»). De tais notas tateantes, não se deve, porém, depreender acanhamento ou covardia, mas a consciência de que, no fim das contas, os termos disponíveis no estoque da língua (esta ou qualquer outra) são sempre, em certa medida, inadequados, insuficientes, falhos.

Tomando por objeto a obra de Dante, e dentro desta especificamente a *Vita Nova*, a hesitação recobre, de fato, cada palavra. Basta observar que mesmo ao proferirmos somente o título do *libello*, restará a dúvida quanto às suas exatas grafia e pronúncia: *Vita Nova*, como se lê na mais recente edição crítica, aquela de Guglielmo Gorni, datada de 1996, ou *La Vita Nuova*, conforme estabelecido por Michele Barbi já na sua edição de 1907 (e reiterado nas reedições de 1921 e 1932)? Não há nenhuma prova incontestável que nos permita optar definitivamente por uma ou outra versão

[69] Recordo aqui, como mote, a última frase do filho, em «A terceira margem do rio» (um dos momentos-chave da reflexão literária novecentista sobre os limites e deslimites da linguagem, e não só em língua portuguesa ou em âmbito brasileiro): «Sou homem, depois desse *falimento*? Sou o que não foi, o que vai ficar calado» (João Guimarães ROSA, «A terceira margem do rio», em *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro: José Olympio e Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 37, grifo meu).

do título (nenhum manuscrito do punho de Dante chegou a nós[70]). E, antes de tomar qualquer decisão, é preciso levar em conta – o que pode, no entanto, ser imobilizante – a precisa constatação de Bernard Cerquiglini: «l'écriture médiévale ne produit pas des variantes, elle est variance».[71] A alternativa *Vita Nova* é justificada consistentemente por Gorni com base na perquirição filológica da tradição textual: com exceção do manuscrito Magliabechiano, em cujo *incipit* se lê a imprópria inversão «nuoua vita», «todos os testemunhos dão crédito a um título latino, *Vita Nova*».[72] O códice Martelli 12 (o mais antigo) e o manuscrito Toledano 104.6 (este, devido a Boccaccio) dão-nos *Vita Nova*. Nenhuma estranheza para seus primeiros leitores: seria apenas mais um título latino para uma obra em vernáculo, como também *Comedìa* é o título genuíno, em latim medieval, da *Commedia* e *Rerum vulgarium fragmenta*, aquele do *Canzoniere* de Petrarca. Zingarelli, a seu tempo, já dizia: «*Vita nova* (si poneva sempre in latino, anche se il libro era in italiano)».[73] «Por que, então», pergunta Gorni, «a obra se denomina agora *Vita Nuova*, com ditongação que implica um título vulgar?».[74] Gorni observa que Barbi, em sua edição crítica, jamais refere-se abertamente à questão – embora devesse fazê-lo, uma vez que seu precursor, Friedrich Beck, optara por *Vita Nova*. André Pézard, antes de Gorni, já fora conclusivo quanto à questão: «Nous écrirons partout *Vita Nova* et non pas *nuova*, puisque la forme latine ici au moins est incontestable. Il est vrai que dans le *Banquet* I i 16 Dante semble écrire *Vita Nuova*; mais il pouvait alors, après bien des années, avoir une autre idée en tête, pour un instant. Et puis, cette forme *nuova* n'est-elle pas

---

[70] Veja-se o resumo de Michele BARBI sobre a questão, na «Introduzione» à sua edição crítica do *libello*: «delle abitudini grafiche di Dante niente sappiamo, non rimanendoci neppure una riga di sua mano, e della *Vita Nuova* abbiamo soltanto copie posteriori alla sua composizione di oltre mezzo secolo, con varietà continue e molteplici fra loro; e una ricostruzione critica di quelle abitudini, su tali fondamenti, riuscirebbe così incerta e arbitraria, da non poter avere nessun valore» (em Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, edizione critica per cura di Michele Barbi, Firenze: Bemporad, 1932, p. CCLXXVII).

[71] Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*: histoire critique de la philologie, Paris: Seuil, 1989, p. 111.

[72] Guglielmo GORNI, «‹Paragrafi› e titolo della *Vita Nova*», em *Dante prima della* Commedia, Fiesole: Cadmo, 2001, p. 130. Ver também, do mesmo autor, «Per il testo della ‹Vita Nuova›, *Studi di Filologia Italiana*, LI (1993), pp. 5-37 – espécie de relatório do trabalho até então realizado de restabelecimento do texto da *Vita Nova*, com agudas críticas a Barbi (p. 26).

[73] Nicola ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano: Vallardi, 1931, v. 1, p. 279.

[74] Guglielmo GORNI, «‹Paragrafi› e titolo della *Vita Nova*» cit., p. 130.

une négligence ou un parti-pris de copiste? car plus tard encore (*Purg.* XXIV 57), revenant sur le même passé, Dante écrit *dolce stil novo*, en toscan».[75] De fato, na Toscana trecentista, escrevia-se indiferentemente *nuova* ou *nova*, mesmo em vernáculo. Pézard, todavia, põe fé na funcionalidade da forma latina no contexto da obra: «Ce latin marque une intention solennelle, religieuse».[76] Não podemos esquecer que a obra de Dante, como um todo, trabalha a transição da cultura em latim para a cultura em vulgar (Curtius já observou, a propósito, que, nos dois primeiros versos da *Commedia*, expressões decisivas como *nostra vita* e *selva oscura* são, a primeira, idêntica em latim e em italiano, e a segunda, muito próxima em ambos os idiomas[77]). A impossibilidade de se determinar se o título é *Vita nuova* ou *Vita Nova*, se em latim ou italiano, será também a impossibilidade de se determinar, de uma vez por todas, o *sentido* da obra, isto é, para onde, afinal, ela se dirige: oscilante entre duas concepções de mundo, como, de resto, a cultura toda daquele momento da Idade Média. Não que Dante se limite a seguir a orientação dessa cultura: a «prepotente força de auto-afirmação», a «vocação [...] de autoridade» que atravessa toda a sua obra[78], impede qualquer primazia do quadro cultural mais amplo sobre o texto singular; a cultura daquela época é também, e, talvez, sobretudo, a cultura tal como Dante a constitui por meio de – *com* e *em* – sua obra. Afinal, conforme uma verdade já enunciada por um dos maiores conhecedores do *libello* e ainda não suficientemente assimilada pela crítica, «a cultura do tempo da *Vita Nova* é antes de tudo aquela que a

---

[75] André PÉZARD, comentário a Dante ALIGHIERI, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Paris: Gallimard, 1965 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 5n. Pézard estava no caminho certo quando supunha a possível «négligence» ou quiçá o «parti-pris» de algum copista; Franca Brambilla Ageno, na sua edição crítica do *Convivio*, restabelece aquela que parece ser, também neste texto, a forma originária da expressão «Vita Nova» com referência ao título do *libello* (ver *Conv.* I i 16).

[76] André PÉZARD, «‹Vie nouvelle› et ‹doux style nouveau›», em Dante ALIGHIERI, *Vita nova*, traduction de André Pézard, Paris: Nagel, 1953, p. 7.

[77] Ernst Robert CURTIUS, *Literatura européia e Idade Média latina*, tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai, São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996, p. 435. Como nota Curtius, o processo de «fecundação» das literaturas românicas pela «latinidade» foi facilitado, na Itália, «pela maior proximidade fonética e léxica com o latim», mas, ao mesmo tempo, esta proximidade resultou problemática para o poeta italiano: «Pode induzi-lo a nivelar o *volgare* com o latim e a adaptá-lo em grande medida, especialmente quando isso lhe facilita a rima. Daí pode originar-se uma tensão entre o *volgare* e o latim, o que se torna tanto mais perceptível quanto mais o poeta estiver imbuído de cultura latina e inclinado a experiências técnicas. Ambas as coisas se aplicam a Dante».

[78] As expressões são de Domenico DE ROBERTIS, na «Introduzione» à *Vn*, p. 3.

Vita Nova define e representa».[79] Não se deve, pois, abordar ingenuamente as relações entre Dante e o contexto medieval, sem se perceber, antes, que a obra de Dante é um dos principais instrumentos de constituição deste contexto medieval justamente em seu processo de dissolução ou auto-superação. O contexto, aqui se vê muito bem, não precede de fato o texto: não é um pano de fundo, mas algo que emerge também do texto, a um só tempo *contextualizando-o* e *con-textualizando-se*. A visão filológica tradicional tende a acentuar os vínculos do texto dantesco com o passado e com aquele presente que, nesta perspectiva, já atuava para Dante como passado, já era suficientemente estável para servir de fundamento para o texto novo. O conceito de *fonte* – que se vale da impressão de que uma obra brota da outra, como se se tratasse de um processo em alguma medida inevitável, não só causal mas mesmo determinista, naturalizando o que é, na realidade, um processo histórico, cultural, e portanto descontínuo – é o *shibboleth* dessa atitude. No presente estudo, diga-se já agora, a intenção é toda outra: no lugar da *fonte*, propõe-se o *redemoinho*, o vórtice em que passado e futuro, ou antes «pré- e pós-história», confluem dialeticamente na obra (como se verá em detalhe mais adiante, a partir de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman).

Para fazer justiça à posição de passagem – mediadora, 'transitória' e transitiva – de Dante, teríamos de consentir a possibilidade de que as duas denominações, latina e italiana, coexistam, ou de que elas tenham coexistido originariamente mesmo no processo de titulação por Dante, incapacitado, por sua própria posição histórica, e lingüística, de decidir entre um título e outro – ou antes decidindo arbitrariamente, de momento, só porque um título tinha de enfim ser dado ao livro (e a tradição pedia que fosse em latim).[80] Podemos também imaginar – se correta for a forma rejeitada por

---

[79] Domenico DE ROBERTIS, «La prima vocazione di Dante», em *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze: Le Lettere, 2001, p. 6. Mas Benedetto CROCE já o dissera, muito antes: «Dante non fu già, come si sarebbe tratti a dire, semplice rappresentante e quasi specchio e riflesso, ma anzi uno dei fattori, e non dei meno potenti, dell'età sua» (*La poesia di Dante*, Bari: Laterza, 1952, p. 45).

[80] A sugerir uma tendência a uma certa *flutuação* originária na obra de Dante, estão as considerações de um Domenico DE ROBERTIS, responsável pela monumental última edição crítica das *Rime*, publicada em 2002, e que, numa comunicação apresentada em 1988, na qual dava conta do trabalho então em curso, admitia a constituição bastante prematura, «sin dall'origine, magari alla presenza dello stesso Dante, e non escludo anche con la sua complicità, di una vulgata che ammetteva delle

Gorni – que Dante intencionalmente teria criado uma tensão entre o título italiano do *libello* e aquele *incipit* latino que se anuncia em meio ao primeiro parágrafo, tensão entre os dois idiomas e entre as culturas constituídas e representadas por estes idiomas. Não se deve, afinal, subestimar a radicalidade do procedimento irônico e metalingüístico mobilizado por Dante desde o início da *Vita Nova*: lembre-se que a rubrica, já no curso do texto, «*Incipit Vita Nova*» (*VN* 1.1 [I 1]), refere-se não à própria *Vita Nova* que estamos lendo, mas antes a um livro ideal ou potencial, recorte do *livro da memória*, a que só temos acesso por meio da parcial transcrição dantesca («Sotto la quale rubrica io trovo scripte le parole le quali è mio intendimento d'*asemplare* in questo libello, e *se non tutte, almeno la loro sententia*», *VN* 1.1 [I 1]), escrita-leitura verdadeiramente abismal.

Além disso, porque escrevemos em português, será o caso de perguntarmos também se podemos traduzir este título, impunemente, por *Vida Nova*. Podemos ignorar o fosso de sete séculos a separar-nos de Dante? As línguas, e tudo que elas trazem consigo (cultura, visão-de-mundo, historicidade...), pode ser tratadas como se fossem tão facilmente intercambiáveis? Ultrapassando este limiar do título – que pode parecer a muitos irrelevante, mera questiúncula filológica, mas que, a meu ver, resume impecavelmente, em sua rematada indecidibilidade, os dilemas da distância histórica, dos quais o pesquisador não pode fugir –, outras interrogações se impõem: por que dizer que a *Vita Nova* «pode ser lida como», e não que ela *é* «uma representação da irrupção da lírica moderna»? A chave para esclarecer essa prudência talvez esteja justamente no termo que até aqui não destaquei, este termo sumamente ambíguo e suscetível a controvérsias que é *representação*.

Poderia divagar extensamente a respeito do termo, examinando-o a partir de sua etimologia e de sua semântica histórica, levando em consideração seus usos nos

---

mutazioni: per una non definitività del testo, beninteso a livelli minimi, poco più che formali, forse in assenza di una vera e propria nozione di definitività» («L'edizione delle Rime», em Rudy ABARDO (a cura di), *La Società Dantesca Italiana 1888-1988*: atti del Convegno Internazionale (Firenze 24-26 novembre 1988), Milano e Napoli: Ricciardi, 1995, p. 333). E continuava De Robertis: «Non parlo di varianti d'autore, ossia di tracce di elaborazione: parlo di intercambiabilità di esiti inerente alla natura fluttuante, benché secondo un periodo molto breve, della stessa costituzione e concezione del testo» (pp. 333-334).

mais diversos âmbitos (economia, direito, política, artes em geral –notadamente o teatro –, filosofia, matemática), especulando acerca de suas diferenças em relação a termos próximos neste e em outros idiomas (como *Darstellung* e *Vorstellung*, em alemão).[81] Aqui, porém, me contento com ponderar a tensão inerente à própria composição da palavra *representação*[82]: tensão entre as idéias supostas no prefixo *re-* (basicamente, iteração, mas também, por um lado, intensificação e, por outro, retrocesso, recuo, e mesmo oposição, repulsa) e aquelas supostas na raiz *presente*, ou, antes, no verbo *esse* («ser») inscrito – na forma de um particípio (*-sens*) só atestado em substantivos prefixados – no *praesens* latino. É oportuno recordar aqui que, a partir de *esse*, Cícero forjou o substantivo *essentia* (para substituir *natura*, percebido como demasiadamente geral e vago). Ao dizer, pois, que «a *Vita Nova* pode ser lida como uma *representação* da irrupção da lírica moderna», arrisco enfrentar, ao longo de toda a enunciação da hipótese, o desafio epistemológico que, de qualquer modo, estaria à espreita em seu desfecho.

Explico-me. Não ignoro que, quando, a propósito de uma obra em que a lírica é apenas uma parte de uma estrutura dúplice completada pela prosa, sugiro que ela representa – ou, melhor, que *nela se representa* – a irrupção da lírica moderna, dou margem a que se presuma, a orientar este estudo, uma concepção *essencialista* dos gêneros literários. Talvez algum leitor chegue à conclusão de que só a existência de algo como uma essência da lírica – a qual se mantivesse em alguma medida inalterada mesmo em meio à moldura prosaica providenciada por Dante – justificaria o poder-se flagrar a irrupção da lírica moderna num texto que, a um olhar estritamente formal, não pode ser reduzido à lírica. Minha resposta a este leitor consistiria, de início, em chamar-lhe a atenção para o adjetivo *moderna* com que qualifico a lírica de cuja irrupção a *Vita Nova* seria (ou nos daria) a representação. A

---

[81] Sobre o conceito de *representação*, veja-se o sintético mas esclarecedor ensaio de Carlo GINZBURG, «Representação: a palavra, a idéia, a coisa», em *Olhos de madeira*, tradução de Eduardo Brandão, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 85-103. (E veja-se, mais adiante, ainda no presente capítulo, o segmento *Idéia, mônada*.)

[82] Palavra-conceito, de resto, arraigadamente medieval – *repraesentatio* –, como bem notou Paolo CHERCHI, com observações específicas sobre Dante, no ensaio «Cavalcanti e la rappresentazione», *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001), pp. 41-57 (vejam-se especialmente as pp. 46-57).

ênfase da leitura deveria recair, aqui, neste adjetivo, pois a ele se confia a tarefa de produzir o que poderíamos descrever como um *colapso* do sistema triádico com que, desde pelo menos o Romantismo, nos habituamos a pensar os gêneros.[83] O adjetivo quebra a simetria do sistema: na verdade, leva-nos a perceber que esse sistema nunca foi tão simétrico como um dia se quis crer.[84] A introdução ou sobreposição do operador *modernidade*[85] funciona como uma espécie de emboscada da história ao que, algum dia, se pretendeu inabalável, eterno. O vetor tempo intercepta o vetor forma, abalando a suposta essencialidade de cada gênero. Se admitirmos que o ser do gênero, sua essência[86], talvez esteja lá, em algum ponto, ainda que obscuro, de sua

---

[83] Cf. Gérard GENETTE, *Introdução ao arquitexto*, tradução de Cabral Martins, Lisboa: Vega, 1986 (o original encontra-se em «Introduction à l'architexte», em *Théorie des genres*, Paris: Seuil, 1986, pp. 89-159).

[84] Hans Robert JAUSS, num texto célebre – «Littérature médiévale et théorie des genres», traduction de Éliane Kaufholz, *Poétique*, I (février 1970), pp. 79-101 – já afirmara a inadequação do sistema moderno dos três gêneros à literatura medieval (p. 80). Para Jauss, em vez de falarmos em lírica, epopéia e drama, deveríamos atentar para o soneto, a canção e outras formas particulares como *gêneros*. A isto acrescenta a proposição de que os gêneros, concebidos não como *genera* (classes), mas como grupos ou famílias históricas, não poderiam ser definidos, somente descritos empiricamente. Deste modo, Jauss renuncia a qualquer forma de teoria ou crítica concebida como um esforço no sentido de uma futura *filosofia da literatura* (aquela abordagem que busca repensar a literatura a partir do pensamento que nela se realizou não apenas como tema, mas também como forma). A pretensão de Jauss é tratar os gêneros literários de um ponto de vista estritamente histórico, *in re*, e não normativo, *ante rem*, ou classificador, *post rem*. Podemos, entretanto, nos perguntar se há como não ser *post rem*, se as coisas lá já estão, como coisas passadas? A abordagem *in re* não comportaria necessariamente alguma aproximação empática? Mas deve-se observar, sobretudo, que há uma confusão, em Jauss, quanto ao que ele designa *gênero* e o que seria melhor designado *forma*. As formas são historicamente bem mais circunscritas que os gêneros, embora não por isso estes possam ser ditos a-históricos ou supra-históricos: são, sim, talvez, trans-históricos. Basicamente, enquanto as formas nomeiam-se pelo vocabulário de seus próprios criadores, os gêneros nomeiam-se quase sempre pelo de críticos ou teóricos: enfim, o gênero é uma categoria crítica, e portanto tardia em relação ao tempo da criação, enquanto a forma é primeiramente uma categoria prática (cf. Cesare SEGRE, «Géneros», tradução de Fernando Paulo do Carmo Baptista, em *Enciclopédia Einaudi*, v. 17: *Literatura – Texto*, Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1989, p. 70). E acrescente-se: dizer que o gênero é categoria crítica não é dizer que ele não esteja presente ao poeta: afinal, pelo menos desde Dante, há muito claramente um momento crítico da criação.

[85] Sobre o significado a atribuir aqui a *modernidade*, ver o capítulo II.

[86] Um preconceito terminológico cada vez mais arraigado faz com que os pesquisadores de ciências humanas rejeitem sem hesitação a palavra *essência*. No entanto, se bem compreendida, ela nomeia um momento da verdade (outra palavra sob suspeita...) que, de outro modo, restaria inominado. A *essência* da lírica moderna (como, de resto, a essência de qualquer coisa) consiste, antes de tudo mais, no simples fato de que ela *é*: de que, parodiando Leibniz, há lírica e não antes, em seu lugar, o nada. Por sua vez, a *idéia* da lírica moderna, em sua manifestação originária, irruptiva, consiste na atuação histórica desta essência, em sua *mise en scène*. A crítica filosófica, com seus procedimentos costumeiros de *epoché*, ou mais precisamente de «redução eidética» (para nos valermos do léxico husserliano), não faz justiça à constituição histórica da idéia. Mostra-se necessária uma crítica

construção – pelo menos como núcleo duro de sua natureza e, pois, da diferenciação genérica –, teremos de convir que, de todo modo, ele se furta a apresentar-se como tal: apenas se *re*-presenta, deixa-se entrever somente em sua diferença consigo mesmo, em sua incompletude e, portanto, em sua abertura ao inessencial, ao acidente (o que aqui proponho, acredito, ficará mais claro quando examinarmos a concepção benjaminiana do gênero como *idéia*, definida antes pelos *extremos* que pela *média* de suas encarnações na história).

A *representação* da irrupção da lírica moderna, na *Vita Nova*, é, pois, antes de tudo, a *dramatização* desta irrupção, sua *encenação*, naquele texto. Ao atentar para este aspecto, a crítica homenageia a circunscrição fundamental do texto literário, em todos os seus planos, ao domínio do *fingere*, da *fictio*, sem, no entanto, trair sua paralela função de órgão do conhecimento. Procede-se como se houvesse uma essência a representar, mesmo que, de fato, talvez não haja: algo como um momento de *ficção* a ser depois ultrapassado, imprescindível à consideração genérica da literatura.[87] Seja como for, mesmo este momento diáfano de provisória

---

histórica, ou uma transformação das práticas da filosofia: afinal, a filosofia, em sua desejável convergência com a história, deve tornar-se também uma escavação da memória, um percurso pela Biblioteca.

[87] Cf. Karlheinz STIERLE, «Identité du discours et transgression lyrique», traduction de Jean-Paul Colin, *Poétique*, XXXII (novembre 1977), pp. 425-426 (onde se parte, para a caracterização da lírica como gênero, de uma distinção entre *textos* – objetos do sistema lingüístico, da *langue* – e *discurso* – objetos dos atos de linguagem, da *parole* –, correspondendo o gênero, pois, à *identidade* de determinados discursos, espécie de projeção para fora do texto de uma identidade discursiva primeira, a um só tempo interna e externa ao texto – em suma, «um esquema discursivo preexistente» –, que o define como pertencente a um gênero ou outro): «A identidade discursiva não é jamais uma identidade real, imediatamente apreensível, mas sempre uma identidade mediatizada pelas relações semióticas do texto. A identidade é, de certo modo, um *a priori* do discurso que é sempre pressuposto a partir da transposição do texto em discurso. A identidade do discurso é uma necessária *ficção de identidade*, sem a qual o discurso não poderia de modo algum aceder à sua dimensão de ato. Mas se os discursos detêm uma identidade, isto não se deve simplesmente à sua coerência interna, mas muito mais à relação que eles mantêm com um esquema discursivo preexistente, que se estende para além do discurso individual e concreto e que é capaz, como esquema do mundo simbólico dos atos, de orientar tanto a produção quanto a recepção do discurso» (grifo meu). Vale acrescentar que, para Stierle, a lírica se define precisamente pela sistemática «transgressão» da identidade discursiva (ver p. 430), que acaba por ser «transgressão lírica do esquema narrativo» (p. 431). Daí que, no início de seu ensaio, em polêmica com a definição jakobsoniana da *poeticidade* a partir da recorrência de certos elementos nos textos em que predomina a função poética (sem distinguir entre poemas líricos e *slogans* publicitários), Stierle preferisse identificar a singularidade da lírica no «conflito entre o princípio de recorrência e o princípio de inovação» (p. 423). Este conflito logo é reproposto em outros termos, mais drásticos, que dão muito o que pensar em relação à *Vita Nova* enquanto texto no qual a lírica se delimita o tempo

essencialização é refreado por um gesto crítico que reconheço como bastante arriscado: a recusa a uma definição prévia deste objeto pouco evidente por si, pouco translúcido, a *lírica moderna*. Uma definição – confio – deve assomar para o leitor somente ao final do percurso. Com vista a esta definição diferida, tenho a oferecer, ao longo do trabalho, apenas *dramatis personae* (a Memória, o Amor, o Segredo, a Morte[88], a própria Lírica) dispostas em *cenas* difusas (a Irrupção, a Modernidade, a Novidade, a Insuficiência...), que se vão superpondo, e interpenetrando, como na técnica cinematográfica da *fusão*: em suma, tenho a oferecer, no lugar de uma definição, os elementos para uma *alegoria* – ou *imagem dialética*[89] – da lírica moderna.

2. Origem, irrupção

Da hipótese que norteia este trabalho, pelo menos um termo restou por esclarecer, e precisamente o termo mais importante do ponto de vista epistemológico: *irrupção*. O que se quer nomear com tal termo? Um evento histórico passível de localização e delimitação, um acontecimento? Trata-se de assinalar o momento determinado em que a «lírica moderna» teria se separado em definitivo daquela que a precedeu («antiga», «medieval»)? Seria correto, pois, afirmar que antes da *Vita Nova*

---

todo com a prosa: «Se todo discurso é ao mesmo tempo não-discurso, há na poesia lírica uma tensão entre discurso e não-discurso, que é levada a um tal grau que ela faz rebentar o limite de tolerância do discurso. A poesia lírica é essencialmente não-discurso. [...] Todos os esquemas discursivos elementares são ao mesmo tempo possíveis esquemas de referência para a transgressão lírica. Assim, pode-se, de uma só vez, definir a possibilidade da poesia lírica por esta asserção: ela não é um gênero próprio, mas uma maneira específica de transgredir um esquema genérico, isto é, discursivo» (p. 431).

[88] Cada um desses quatro temas (ou figuras) é matéria de um segmento do capítulo III deste estudo. Não se trata, porém, aqui, de alguma modalidade de crítica temática. Quer-se, sim, apanhar a operação pela qual o *tema* se converte em *forma*, para daí mudar-se em *significação* (significado sempre ativo, produtivo, *in fieri*).

[89] Cf. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, v. 1, p. 592 (N9a,4): «A imagem dialética é aquela forma do objeto histórico que satisfaz as exigências de Goethe para um objeto de análise: exibir uma autêntica síntese. Ela é o protofenômeno [*Urphänomen*] da história». (Foi-me bastante útil, para a versão em português da *Obra das passagens*, aqui e nos demais pontos em que a cito, a tradução para o inglês que se encontra em *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge (Massachusetts) and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.)

não existia um gênero que pudesse ser denominado «lírica moderna» – e que depois da *Vita Nova* este gênero passou a existir?

Como o leitor certamente já terá inferido, a procura por um tal evento iria de encontro às pretensões e disposições ainda há pouco delineadas para esta pesquisa. Uma procura como esta só se justifica segundo o padrão positivista de ciência histórica: justamente o padrão do qual, como se verá, se quer escapar ao falar em *irrupção*.

Mas o que significa exatamente *irrupção*? Para que se compreenda o que está implícito neste termo, será preciso uma digressão metodológica relativamente longa. Talvez o leitor receie que assim nos afastemos demasiado de nosso objeto de estudo, que seria o texto da *Vita Nova*. A este leitor, só posso pedir-lhe que não confie tanto assim na suposta estabilidade do objeto-texto. Nas ciências humanas, não parece haver um caminho justo, a par de não haver também um caminho único: talvez não haja senão digressões, caminhos que se bifurcam, labirintos; talvez seja inevitável – e mais produtivo – conservar, sempre, certa distância do objeto, passar ao largo, andar em círculos. Afinal, de um ponto de vista rigorosamente dialético, frontalmente não-positivista, o objeto da pesquisa é indiscernível de sua construção pelo pesquisador, não existe isolado do sujeito do conhecimento e do método que permite abordá-lo.

Entre as glórias indisputadas da prática crítico-filosófica de Walter Benjamin está ter ele percebido que, naquilo que a escola alemã denomina *Geisteswissenschaften*, e a francesa, *sciences de l'homme*, uma nova teoria do conhecimento só será possível se alicerçada numa nova filosofia da história. Parte-se, para esta renovação do estatuto epistemológico da história e das demais ciências humanas que têm nela sua disciplina-guia, de uma constatação da falência do modelo positivista de historiografia (de que a história literária tradicional é uma região): «A história que mostrava as coisas ‹como elas verdadeiramente foram› foi o mais forte narcótico do século», escreve Benjamin[90] (referindo-se ao século XIX; mas podemos nos perguntar se, quanto ao XX, diria algo muito diverso...); quer-se, com a proposição de novos parâmetros para a prática crítico-historiográfica, liberar as

[90] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 578 (N3,4).

energias históricas adormecidas pelo acalanto do «era uma vez». Os textos fundamentais de Benjamin, no tocante a isto, são o «Prólogo epistemocrítico» (*Erkenntniskritische Vorrede*) da *Ursprung des deutschen Trauerspiels*[91], as anotações reunidas sob a rubrica «Teoria do conhecimento, teoria do progresso» («Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts») – preparadas com vista a sua integração na tragicamente inconclusa *Das Passagen-Werk* – e as teses «Sobre o conceito de história» («Über den Begriff der Geschichte»[92]). Subsidiariamente, não se pode esquecer o ensaio teórico sobre tradução, elaborado como prefácio à sua versão alemã dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, cujo título pode ser traduzido como «A tarefa» ou «A desistência do tradutor» («Die Aufgabe des Übersetzers»).

Não é casual que este percurso se tenha iniciado no campo dos estudos literários, ou, mais amplamente, da estética, com a tese de livre-docência (*Habilitationschrift*) que Benjamin redigiu entre 1924 e 1925 e terminou por publicar em 1928, sem de fato tê-la submetido à avaliação oficial da Universidade de Frankfurt, como era, de início, sua intenção (Benjamin, como se sabe, foi desencorajado de fazê-lo, depois de um primeiro relatório desfavorável elaborado por um professor hoje lembrado somente por conta deste episódio[93]). Tampouco é por acaso que, nas reflexões posteriores ao *Trauerspielbuch*, a literatura e as outras artes sejam sempre centrais para o argumento. Conforme foi sugerido por Gianni Carchia, a noção de tempo messiânico, crucial para a filosofia da história de Benjamin, é

---

[91] Título traduzido no Brasil, com inevitável imprecisão, como *Origem do drama barroco alemão* (tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984). O prólogo foi reimaginado, nesta edição, com uma paráfrase: «Questões introdutórias de crítica do conhecimento». A proposta de vertê-lo concisamente como «Prólogo epistemocrítico» deve-se a Haroldo de Campos, em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 188. Mas, já antes, John Osborne o traduzira ao inglês como «Epistemo-Critical Prologue» (*The Origin of German Tragic Drama*, London: NLB, 1977).

[92] As teses podem ser lidas, segundo Franco RELLA, como «esquema e conjunto de apontamentos para um novo prólogo gnoseológico» comparável ao do *Trauerspielbuch*, mas introduzindo, agora, a *Passagen-Werk*, «uma obra que é, para o moderno, o que o livro sobre o barroco fora para a alegoria que fala da decadência e da ruína da cultura clássica alemã» («Benjamin e l'avanguardia», em Lucio BELLOI e Lorenzina LOTTI (a cura di), *Walter Benjamin: tempo storia linguaggio*, Roma: Riuniti, 1983, p. 141).

[93] Um excelente resumo de todo o ocorrido se encontra no prefácio escrito por Giulio SCHIAVONI para a mais recente tradução italiana da *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: «Fuori dal coro», em Walter BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione di Flavio Cuniberto, Torino: Einaudi, 1999, pp. VII-XXXV.

moldada em larga medida a partir de uma noção prévia de uma temporalidade própria à arte, irredutível à apreensão costumeira do tempo.[94] Poderíamos recordar, a propósito, aquele apontamento da *Obra das passagens* no qual se lê: «Em cada verdadeira obra de arte há um lugar onde, para aquele que lá encontra retiro, sopra o vento fresco de uma aurora vindoura. Disto resulta que a arte, a qual tem sido freqüentemente considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode dar deste a genuína definição. O progresso não está na continuidade do decurso do tempo [*in der Kontinuität des Zeitverlaufs*], mas, sim, em suas interferências [*Interferenzen*]: onde um verdadeiramente Novo [*ein wahrhaft Neues*] faz-se perceptível pela primeira vez, com a sobriedade da aurora».[95] Aí, nesta noção de um «verdadeiramente Novo» que se manifesta na forma de «interferências» no «decurso do tempo» – como quebra da «continuidade» previsível segundo as concepções convencionais de «progresso» (progresso que será criticado por Benjamin como eterno retorno, como catástrofe contínua) e instauração, mesmo que incipiente (sóbria, auroral), de um verdadeiro progresso[96] –, vê-se bem delineado aquele fenômeno que Benjamin denominou *Ursprung*, «origem», e que, buscando preservar, quanto possível, as conotações

---

[94] Gianni CARCHIA, «Tempo estetico e tempo storico in Walter Benjamin», em Lucio BELLOI e Lorenzina LOTTI (a cura di), *Walter Benjamin*: tempo storia linguaggio, Roma: Riuniti, 1983, pp. 181-190.

[95] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., v. 1, p. 593 (N9a,7).

[96] Theodor W. ADORNO apanhou muito bem esta coexistência, na filosofia de Benjamin, de dois conceitos, um desfavorável e outro favorável, de *progresso*: «Enquanto a estética de Benjamin define o conteúdo de verdade das obras de arte como oposição à constituição mítica da existência, descobrindo assim na arte um elemento de progresso em relação à base sócio-histórica, o centro de sua filosofia da história é precisamente uma crítica do conceito de progresso que foi essencial à filosofia moderna da história, de Vico a Marx. Todos esses pensadores consideravam o progresso como uma teleologia inerente à história. Benjamin por sua vez, como Kafka num aforismo publicado posteriormente, insiste no fato de que nenhum progresso ainda teve lugar» («Préface», em Rolf TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, traduction de Rainer Rochlitz, Arles: Actes Sud, 1987, p. 10 – o prefácio todo, pp. 7-11. Uma tradução deste prefácio para o espanhol encontra-se em ADORNO, *Sobre Walter Benjamin*, traducción de Carlos Fortea, Madrid: Catedra, 1995, pp. 83-87). – Vale adiantar que, em Dante, este verdadeiro *progresso* também se exprime pela noção de *novo*. Na poesia e na prosa dantesca, como na teoria benjaminiana, o Novo – o «verdadeiramente Novo» – não é o progresso no sentido banal: o autêntico progresso consiste sobretudo em descortinar possibilidades antes sufocadas, em desvelar potencialidades ainda latentes mesmo no que parece plenamente atuado, isto é, esgotado. Pense-se (é apenas um exemplo entre inúmeros possíveis) na maneira como Dante 'supera' a lírica amorosa de matriz medieval ao filtrá-la, inicialmente, na *Vita Nova*, pelos modelos prosimétricos ciceroniano e boeciano (modelos 'antigos'), e depois, na *Commedia*, pela reminiscência do grande modelo épico virgiliano, modelo que já fora, por sua vez, para o autor da *Eneida*, homérico.

dinâmicas, e mesmo violentas, do termo alemão, reproporei aqui (sem, no entanto, querer cancelar a tradução já consagrada, e antes valendo-me dela freqüentemente) como *irrupção*.

Mas não nos adiantemos no exame da *Obra das passagens*, mesmo que não seja meu objetivo uma exposição sistemática, segundo a sucessão cronológica (nada menos afim ao espírito da crítica benjaminiana), daquilo que poderíamos identificar como sua *teoria do conhecimento histórico*. Vejamos antes o que o prólogo do *Trauerspielbuch* tem a nos oferecer: e antes apenas porque ali se formula de maneira mais clara do que nos textos posteriores esta imbricação de teoria do conhecimento e filosofia da história (trata-se, afinal, no dizer de Adorno, da «obra teórica mais desenvolvida» de Benjamin[97]).

A passagem em que Benjamin busca definir a *Ursprung* – a *origem* – está entre as mais citadas e mais comentadas, e, mesmo assim, conforme creio, menos compreendidas, de toda a sua obra. Ela é, a um só tempo (dependendo do ângulo de que a observemos, ou, antes, do modo como ela nos envolve), cristalina e turva, como convém a uma escrita que se quer fazer imagem da própria dialética turbilhonante que descreve. Para bem compreendê-la, e dela tirarmos proveito, é preciso lê-la com atenção comparável à que costumamos dedicar a páginas de poesia, não descurando das metáforas e das figuras etimológicas, que aqui, como em toda a escrita benjaminiana, se mostram tão relevantes quanto os conceitos. É da origem de um determinado gênero literário que se fala: da origem do *Trauerspiel*, do drama lutuoso característico do teatro barroco alemão. Mas a proposição teórica, como se pode depreender das ressonâncias desta passagem nas pesquisas posteriores de Benjamin, tem alcance bem mais amplo, valendo indistintamente, ao que parece, para qualquer fenômeno histórico: pode-se dizer que, para Benjamin, de fato *não há história sem origem*; origem é origem da historicidade de um fenômeno, e portanto, também, *origem da história*. E, se é assim, a própria historicidade dos gêneros literários, o fato de os gêneros serem fenômenos históricos, se afirma neste parágrafo de modo cabal:

---

[97] Theodor W. ADORNO, «Caracterização de Walter Benjamin», tradução de Flávio R. Kothe, em *Prismas*: crítica cultural e sociedade, São Paulo: Ática, 1998, p. 225.

só podemos falar razoavelmente da origem de um gênero se o observarmos historicamente. No mesmo impulso crítico – e porque se fala do *gênero como idéia* – também a historicidade da *idéia*, por oposição à eternidade da *idéia* no sistema platônico, se afirma sem margem a dúvidas (e, com acerto, a *Ursprung* já foi definida como «uma Idéia que não se pode realizar verdadeiramente a não ser na história»[98]):

> A origem [*Ursprung*], embora seja uma categoria totalmente histórica, não tem, contudo, nada em comum com a gênese [*Entstehung*]. Com origem não se designa nenhum vir-a-ser do que aflorou [*Entsprungenen*], mas, antes, o que aflora do vir-a-ser e do passamento [*Werden und Vergehen*]. A origem se situa no fluxo do vir-a-ser como um redemoinho e arrebata para dentro de si, em sua rítmica, o material da gênese [*Entstehungsmaterial*]. Na disposição [*Bestand*] nua e evidente do factual, o originário [*das Ursprüngliche*] jamais se dá a conhecer, e somente a uma dupla visão sua rítmica se desvela. Quer ser conhecido, por um lado, como restauração [*Restauration*], como reprodução [*Wiederherstellug*], e, por isso mesmo, por outro lado, como incompleto [*Unvollendetes*], inconcluso [*Unabgeschlossen*]. Em cada fenômeno de origem [*Ursprungsphänomen*] se determina a figura [*Gestalt*] sob a qual, sempre de novo, uma idéia [*Idee*] se confronta com o mundo histórico [*der geschichtlichen Welt*], até que ela reste ali completa na totalidade da sua história. Portanto, a origem não emerge dos resultados efetivos [*aus dem tätsachlichen Befunde*], mas concerne à sua pré- e pós-história [*Vor- und Nachgeschichte*]. As diretrizes da contemplação filosófica estão indicadas na dialética que é intrínseca à origem. Esta dialética mostra que, em toda realidade essencial [*Wesenhaften*], unicidade [*Einmaligkeit*] e repetição [*Wiederholung*] se condicionam mutuamente.[99]

---

[98] Jeanne Marie GAGNEBIN, «Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin», tradução de Ernani P. Chaves, *34 Letras*, V/VI (setembro 1989), p. 289 (este trecho foi retomado em *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Fapesp e Perspectiva; Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 17, numa nova tradução, aqui estilisticamente inferior à primeira).

[99] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, em *Gesammelte Schriften*, I/1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, pp. 226. Foram consultadas, para a versão aqui apresentada, as traduções brasileira – *Origem do drama barroco alemão* cit., pp. 67-68 – e italiana – *Il dramma barroco tedesco*, traduzione di Flavio Cuniberto, Torino: Einaudi, 1999, p. 20 –, além da tradução deste trecho por Giorgio Agamben em seu ensaio «Walter Benjamin e il demonico: felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin», agora em *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*, Vicenza: Neri Pozza, 2005, p. 230. – Esta passagem de Benjamin ganha em ser lida em paralelo com o trecho de *Ser e tempo* (escrito mais ou menos à mesma época) em que HEIDEGGER trata da questão da *historicidade* nos seguintes termos: «*O ente que, em seu ser, é essencialmente* porvir*, de tal maneira que, livre para a sua morte, nela pode se despedaçar e se deixar relançar para o fato de seu ‹aí›* [*da*: que aparece como prefixo em *Da-sein*, «ser-aí»]*, é um ente que, sendo porvir, é de modo igualmente originário o* vigor de ter sido [*Gewesenheit*]*. Somente este ente, transmitindo para si mesmo a possibilidade herdada, pode assumir o seu próprio estar-lançado e,* neste instante [*Augenblick*]*, ser para o ‹seu tempo›*» (*Ser e tempo*, tradução de Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis: Vozes, 1998, v. 2, p. 191, tradução modificada; todo o capítulo «Temporalidade e historicidade», v. 2, pp. 176-212, é de interesse para a reflexão aqui ensaiada). Para uma consistente aproximação entre as filosofias da história de Benjamin e de Heidegger, cf. Howard CAYGILL, «Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição», em Andrew BENJAMIN e Peter OSBORNE (org.), *A filosofia de Walter Benjamin*: destruição e experiência, tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, pp. 17-46 (no qual,

Note-se que Benjamin sempre usou a palavra *Ursprung* consciente da sua possível decomposição etimológica em *ur-Sprung*, «salto primordial», «salto originário», ou ainda «proto-salto». George Steiner, na introdução à edição inglesa do *Trauerspielbuch*, ressalta: «Para Benjamin, como para qualquer pensador alemão posterior a Herder, a palavra *Ursprung* é ressonante. Significa não apenas ‹nascente›, ‹fonte›, ‹origem›, mas também um salto (*Sprung*) primordial [*primal leap*] no ser, o qual, de uma só vez, revela e determina a estrutura em expansão [*unfolding structure*], a dinâmica central da forma num fenômeno orgânico ou espiritual».[100] Relembremos que, em momentos posteriores de sua obra, Benjamin insiste sobre o termo *Sprung*, certamente sem esquecer sua vinculação à *Ursprung*. Por exemplo, na tese XIV «Sobre o conceito de história», quando retoma a aproximação baudelairiana de *moda* e *modernidade*: «A moda tem faro para o atual, onde quer que este se mova no emaranhado do outrora. Ela é o salto de tigre [*Tigersprung*] em direção ao passado. Só que ele ocorre numa arena em que a classe dominante comanda. O mesmo salto sob o céu livre da história é o salto dialético [*dialektische Sprung*], que Marx compreendeu como sendo a revolução».[101] Vale notar que, se Marx viu o «salto dialético» como o outro nome da revolução, para o próprio Benjamin este salto parece estar situado antes na esfera da cognição histórica do que na da ação política: pode-se dizer que ele corresponde ao movimento mesmo da *origem*, ao movimento de produção de *imagens dialéticas*. Como esclarece Michael Löwy, em seu comentário

---

contra o próprio Benjamin, que previa um «entrechoque» entre «duas maneiras muito diferentes de encarar a história», a sua e a de Heidegger – tal como diz em carta a Scholem, datada de 20 de janeiro de 1930 e citada como epígrafe ao ensaio de Caygill –, especula-se sobre a «possível cumplicidade» entre estas visões da história. Para Caygill, é fundamental o fato de que 1916 seja tanto o ano em que Benjamin lê e critica dois dos primeiros textos de Heidegger como aquele em que escreve seis fragmentos nos quais esboça a *Ursprung des deutschen Trauerspiels*; a conclusão de Caygill a respeito disso é incisiva: «O esquema programático de seu livro sobre o drama barroco e, na verdade, de toda a sua condição de escritor emergiram [...] de uma crítica a Heidegger», p. 20. Sobre o conceito de *origem* nos dois pensadores, ver as pp. 28-37 do mesmo ensaio).

[100] George STEINER, «Introduction», em Walter BENJAMIN. *The Origin of German Tragic Drama*, translated by John Osborne, London: NLB, 1977, pp. 15-16.

[101] Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte», em *Gesammelte Schriften*, I/2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 701; «Sobre o conceito de história», em tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, em Michael LÖWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*: uma leitura das teses «Sobre o conceito de história», São Paulo: Boitempo, 2005. cit., p. 119 (tradução modificada).

das teses, o «salto dialético» rompe o contínuo da história ao dirigir-se «inicialmente rumo ao passado e, em seguida, ao futuro».[102] Na verdade, podemos acrescentar, a forma deste salto não parece ser diacrônica como a descreve Löwy – ao passado e, só depois, ao futuro – tampouco, a rigor, sincrônica – ao passado e ao futuro ao mesmo tempo: este salto sinaliza precisamente a quebra da oposição entre diacronia e sincronia; trata-se propriamente de ensaiar algo como *uma apreensão sincrônica da diacronia*. Recorde-se, em paralelo, que o próprio Dante, chegando ao fim da *Commedia*, elegeu a figura do *salto* para dar conta da *novidade* necessária para continuar escrevendo seu poema:

> e così, figurando il paradiso,
> convien *saltar* lo sacrato poema,
> come chi trova suo cammin riciso (*Par.* XXIII 61-63)[103]

Este tremendo dinamismo, capaz de levar adiante mesmo a máquina monumental da *Commedia* quando o caminho por diante parece bloqueado, exprime-se muito bem na palavra *Ursprung*, mas menos aceitavelmente na sua costumeira tradução para o português, *origem*. *Origem* remete ao verbo latino *orior*, que inicialmente significava «levantar-se».[104] Com o tempo, juntaram-se a este os significados de «arremessar-se» ou «atirar-se para fora de», «surgir», e então de «nascer», «adquirir sua origem de»: donde *oriundus*. *Oriens*, em oposição a *occidens*, é onde nascem os astros. A forma substantiva latina é *origo*, que tinha o sentido específico de «manancial», *origo fontium*, e depois o mais geral de «origem», tal como hoje o compreendemos. Sobretudo na língua poética, *origo* tinha ainda os sentidos de «raça» e, aplicado a indivíduos, de «ancestral». Em contrapartida, *Sprung*, raiz de *Ursprung*, além de significar «salto», significa também «fenda», «fissura»,

---

[102] Michael LÖWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*: uma leitura das teses «Sobre o conceito de história», tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, São Paulo: Boitempo, 2005, p. 120.
[103] Para uma lúcida intuição do aspecto crítico desta passagem, cf. Corrado BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice*: simmetrie dantesche fra *Vita nova*, «petrose» e *Commedia*, Roma: Salerno, 1998, p. 49. Para considerações mais amplas, cf. Teodolinda BAROLINI, «The Sacred Poem is Forced to Jump: Closure and the Poetics of Enjambment», em *The Undivine Comedy*: Detheologizing Dante, Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 218-256.
[104] A. ERNOUT e A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*: histoire des mots, Paris: Klincksieck, 1994, p. 468.

«trinca», com o que só se ressalta as conotações violentas do termo. Se a investigação etimológica vai mais fundo, estas conotações só se acentuam: afinal, *Sprung* se formou a partir do verbo *springen*, que tem os significados de «saltar», «estalar», «quebrar», «rachar». Este verbo, por sua vez, deriva da raiz indo-européia **(s)p(h)ereg-*, *(s)p(h)erəg-*, *(s)p(h)erēg-*, a qual congrega os sentidos de «estremecer», «palpitar», «contrair-se», «apressar», «espalhar», «semear», «regar», «borrifar» (como no latim *adspergere*), «injetar», «explodir», «forçar», «arrombar», «quebrar».[105] No sânscrito, temos *sphūrjati*, com a idéia de «jorrar». No grego, *spharagéomai*, «murmurar». É relevante frisar que, por meio dessa raiz, *Sprung* vai revelar-se aparentado também de *sprechen*, «falar», «dizer», «pronunciar», e portanto com *Sprache*, «palavra», «fala», «linguagem». Subjacente a esta cadeia etimológica, há uma raiz ainda mais elementar, *sp(h)er*, que abrange os sentidos de «realizar um movimento impetuoso», «empurrar», «estrebuchar».

É com atenção a tais notações que proponho, aqui, a palavra *irrupção* para dar conta do que Benjamin denomina *Ursprung*. *Irruptio* deriva, em latim, do verbo *rumpo*, que por sua vez vem da raiz indo-européia *reup-,* «fugir, escapar, evadir-se, arrancar», «quebrar, romper», «rasgar, despedaçar, romper, partir», além de comunicar-se com as raízes *roupā-*, «rombo», «abertura», e *rūpēis-*, «rocha, rochedo, pedra, penhasco».[106] A mesma raiz vai aparecer em vocábulos latinos como *ruo* («derrubar», «arruinar», mas também «ruir», «tombar bruscamente sobre»)*, deruo* («fazer tombar», «precipitar», conservado com o sentido enfraquecido de «danificar», «estragar»), *diruo* («destruir») e, claro, *ruina*. *Rumpo* significa «quebrar [*briser*] com força, romper (freqüentemente com uma idéia acessória de arrancamento [*arrachement*], de explosão [*éclatement*])».[107] De início, o verbo era sempre transitivo, mas passou a ser empregado em sentido absoluto, como nos compostos *erumpo* («arremessar-se para fora», «fazer uma saída, um rombo», «fazer sair, fazer

---

[105] Julius POKORNY, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Tübingen und Basel: Francke, 1994, v. 1, pp. 996-998; R. GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, *Dictionnaire des racines des langues européennes*, Paris: Larousse, 1949, p. 199.
[106] POKORNY, *idem*, p. 870; R. GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, *idem*, pp. 174-175.
[107] A. ERNOUT e A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* cit., p. 581.

vir para fora»), *prorumpo* («romper com violência»), *corrumpo* (inicialmente, «fazer arrebentar»), *interrumpo* («cortar quebrando», «romper ao meio»), *abrumpo* («rasgar, despedaçar, dilacerar») e *irrumpo* («estourar contra»). *Rumpere viam* era «forçar a passagem, traçar uma rota para si». É curioso que Ernout e Meillet lancem mão de uma mesma perífrase para elucidar tanto *orior* quanto *erumpo*: «s'élancer hors». Mas com um importante adendo, entre parênteses, no último caso: «(en brisant les obstacles)». A constelação se completa com substantivos como *ruptio* («fratura», «arrombamento»), *ruptura*, *abruptio*, *eruptio*.

Com *irrupção*, quer-se acentuar, a *erupção*, a *ruptura*, a *fratura*, a *ruína*, a *interrupção*, a *disrupção* que também pertencem à *Ursprung*, e que a palavra *origem* deixa a descoberto. O que *irrompe* é também o que *rompe*. *Irrupção*, pois: porque quando uma nova forma aparece, é sentida sempre, em medida maior ou menor, como uma ação violenta que rompe com o esquema das formas anteriores, como bem se vê na história da lírica moderna, com a *Vita Nova*.

Roland Barthes, naqueles que seriam seus últimos anos de vida, planejou tomar emprestado o título do *libello* de Dante e escrever sua própria *Vita Nova*; entre as anotações para seu derradeiro curso no Collège de France, *La préparation du roman*, se lê:

> pour celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, c'est-à-dire qui a *éprouvé la jouissance, le bonheur d'écrire* (presque comme «premier plaisir»), il ne peut y avoir de *Vita Nova* (me semble-t-il) que la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. Certes, on peut imaginer de changer de contenu, de doctrine, de théorie, de philosophie, de méthode, de croyance (certains le font: grandes mutations doctrinales, sous la détermination d'un événement, d'un trauma). Mais c'est banal, changer d'idées, on le fait comme on respire: investir / désinvestir / réinvestir, c'est la pulsion même de l'intelligence, en ce qu'elle est *désirante* [...]. Donc, pour qui a écrit, le champ de la *Vita Nuova*, ce ne peut être que l'écriture: la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. Le Nouveau escompté, c'est seulement ceci: que la pratique d'écriture *rompe* avec les pratiques intellectuelles antécédentes; que l'écriture se détache de la *gestion* du mouvement passé: le sujet écrivant subit une pression sociale pour l'amener (le réduire) à se *gérer lui-même*, à gérer son œuvre en la répétant: c'est ce *ronron* qui doit être interrompu.[108]

[108] Roland BARTHES, *La préparation du roman I et II*: cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris: Seuil, 2003, p. 29. Barthes apenas esboçou sua *Vita Nova*; o que restou desse projeto encontra-se em suas *Œuvres complètes*, v. 5, Paris: Gallimard, 2002, pp. 994-1001.

Barthes compreendeu muito bem o que estava em jogo na *Vita Nova*, na idéia mesma de uma *vita nova* tal como encarnada primeiramente no texto de Dante: uma *ruptura*, uma *interrupção*, pela qual se instaura «uma nova prática de escrita» (ou de «escritura»), antes que qualquer mudança «de idéias» («de conteúdo, de doutrina, de teoria, de filosofia, de método, de crença»). María Rosa Menocal, desconhecendo as lições de Barthes, diria o mesmo com outras palavras; para ela, a influente interpretação proposta por Charles S. Singleton, segundo a qual a *Vita Nova* seria o relato de uma conversão religiosa, tem-nos impedido de vê-la como o que, de fato, ela é, o manifesto da «conversão literária» de Dante: «the *Vita nuova* is first and last about writing», «other conversions and other ‹themes› are ancillary to this principal, *literal* story, that of the artist as a young man».[109] Se Dante adota a expressão *vita nova*, que desde Agostinho identifica o renascimento em Cristo, é porque desenha sua conversão poética sobre a figura da conversão religiosa: o que, em seu contexto, tem grande eficácia retórica. Como esclarece Barthes: «l'idée même de *Vita Nova* (pour faire l'Œuvre) a évidemment un rapport avec le religieux: l'écrivain ‹sacralise› l' Œuvre [...] et, se mettant à son service, s'y ‹convertissant›, veut opérer une rupture spectaculaire du genre de vie».[110]

Deve-se destacar, no fragmento anteriormente citado de Barthes, especialmente sua asserção de que a nova escritura «*rompe*» (frisa o próprio Barthes) «com as práticas intelectuais antecedentes»: ela é, pois, um *destacar-se* da «*gestão*» (o termo é conotativamente precioso) «do movimento passado», uma necessária *interrupção* («doit être interrompu») do «ronrom» característico da autogeração da escrita, autogeração na qual o sujeito-escritor se dobra à «pressão social» (ao totalitarismo da língua e dos ritos sociais nela congelados, assim como da tradição literária e da naturalização da história inerente a esta). Mas devem ser sublinhados sobretudo os verbos *romper* e *interromper*, que comparecem sem estardalhaço no discurso de Barthes; eles descortinam, para a reflexão crítica sobre a *Vita Nova*, um

---

[109] María Rosa MENOCAL, *Writing in Dante's Cult of Truth*: From Borges to Boccaccio, Durham and London: Duke University Press, 1991, p. 13.
[110] Roland BARTHES, *La préparation du roman I et II* cit., p. 294.

campo léxico-conceitual decisivo, aquele concentrado, ao longo deste capítulo, no substantivo, etimologicamente afim, *irrupção*.[111]

3. Relâmpago

É importante destacar, na definição de *origem* por Benjamin há pouco mencionada, a distinção que se estabelece entre *origem* (*Ursprung*) e *gênese* (*Entstehung*). Mais tarde, na *Obra das passagens* e nas teses «Sobre o conceito de história», a *origem* contrastará com o *desenvolvimento* (*Entwicklung*).[112] Com estas duas contraposições, Benjamin marca, já desde a determinação do conceito de *origem*, a diferença de sua concepção de história em relação às concepções «positivistas».[113] Jeanne Marie Gagnebin observa que a *origem* – cuja noção ela aproxima, na trilha de Rouanet, à de *estrutura* – permite «uma apreensão do tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia».[114] Em alguma medida, as

---

[111] Ver também, no mesmo curso de Barthes, as anotações sob o título «Ruptures» (*idem*, pp. 280-284).
[112] Jürgen HABERMAS observa que, depois do estudo sobre o *Trauerspiel*, a «constelação de história natural e eternidade» é substituída pela «constelação de história e tempo-do-agora [*Jetztzeit*]», ao mesmo passo que a «imobilização messiânica do acontecer» rouba «o lugar da origem» («Crítica conscientizante ou salvadora – A atualidade de Walter Benjamin», em *Habermas*, seleção e tradução de Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Ática, 2001, p. 180, tradução modificada).
[113] Michael LÖWY observa que, sob o rótulo de «positivismo», Benjamin vê «o denominador comum das tendências que ele vai criticar: o historicismo conservador, o evolucionismo socialdemocrata, o marxismo vulgar» (*Walter Benjamin: aviso de incêndio* cit., p. 33).
[114] Jeanne Marie GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin* cit., p. 11 (mas já, antes, com pequenas diferenças, em «Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin» cit., p. 287). A referência a ROUANET diz respeito à sua «Apresentação» da edição brasileira do *Trauespielbuch*, onde ele associa pioneiramente a *origem* ao conceito de *estrutura*: «A idéia se origina, ou emerge, a partir de certas configurações objetivas, como forma dotada de estrutura» (*Origem do drama barroco alemão* cit., p. 20). Posteriormente, Stèphane MOSÈS iria referir-se à *Ursprung* como um «principe d'organisation», uma «forme structurante» («L'idée d'origine chez Walter Benjamin», em Heinz WISMANN (org.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris: Cerf, 1986, p. 814.). Mas o que se organiza por meio da *Ursprung* não é apenas a forma, mas, também, o próprio «tempo histórico»: «l'origine ne désigne pas le commencement d'une série temporelle, mais un principe d'organisation ou de structuration du temps historique» (*idem*, p. 824). Isso fica ainda mais claro numa outra definição: «principe permanent de structuration du devenir», que se desdobra em «recommencement permanent» e «rupture toujours nouvelle du devenir»: «Se posant comme présent, elle fonde, de part et d'autre de cette rupture, son propre passé et son propre futur» (*idem*, p. 817). Pode-se aqui surpreender a coexistência de um «projeto restaurativo» ao lado de um «projeto utópico»; uma vez que a utopia é em Benjamin sempre uma imagem, uma projeção da *Ursprung*, pode ser concebida como uma

noções mesmas de sucessividade e de causalidade, básicas para a historiografia tradicional (que visa sempre, formalmente, à narrativa, e narrativa linear: e, pois, à sucessão, ao nexo causal), são postas em questão por Benjamin. Não que se elimine, de fato, a diacronia, mas ela é, por assim dizer, como que encapsulada na sincronia (dois conceitos complementares ao de *origem*, aqueles de *imagem dialética* e de *dialética em suspensão*, que ganharão consistência na *Passagen-Werk*, dizem precisamente desse encapsulamento, desse paradoxo temporal – mas não cognitivo). Com razão, Stéphane Mosès nota que a monadologia inerente à teoria da *Ursprung* traz consigo a concepção de uma «diacronia inclusa no seio de uma sincronia».[115] É

«réactualisation de l'originel» (*idem*, p. 812). Mas, sobretudo, o conjunto destes três aspectos temporais – momento histórico, sua pré-história e seu porvir – «constitue une totalité, une unité fermée sur elle-même: structure synchronique qui compreend en elle-même sa propre diachronie, substance immobile ayant absorbé sa propre histoire» (*idem*, p. 817). Daqui se chega à conclusão de que cada obra significativa não é apenas influenciada por seu tempo, mas constitui este tempo: o que é essencial entender ao tratar de uma obra como a de Dante. – De minha parte, acrescento que uma assimilação da *origem* ao léxico estruturalista talvez fosse mais bem-sucedida se a aproximássemos não apenas à *estrutura*, mas também ao *grau zero*, que igualmente prescinde da anterioridade cronológica, definindo-se em razão de intensidade ou concentração. Cf. Roland BARTHES, «O grau zero da escritura», tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini, em *Novos ensaios críticos* seguidos de *O grau zero da escritura*, São Paulo: Cultrix, 1986, pp. 115-167; mas também, do mesmo autor, para uma definição do conceito de *grau zero*, seus *Elementos de semiologia*, tradução de Izidoro Blikstein, São Paulo: Cultrix, 1993, p. 81: «o grau zero não é [...], a bem dizer, um nada [...], *é uma ausência que significa*; atingimos aqui um ponto diferencial puro; o grau zero demonstra o poder de qualquer sistema de signos que, destarte, fabrica sentido ‹com nada›». O momento da *origem* ou *irrupção* seria, pois, aquele em que se começa a superar o *grau zero*, sem no entanto dele se desgarrar por completo: seria, por assim dizer, o *grau zero* em ação, produzindo diferença e sentido.

[115] Stéphane MOSÈS, «L'idée d'origine chez Walter Benjamin» cit., p. 826. Como se sabe, NIETZSCHE, na *Segunda consideração intempestiva* (certamente um dos textos com que Benjamin dialoga, ainda que tacitamente, em sua teoria da história), observa que «o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura» (tradução de Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 11). Benjamin permite superar este dilema ao perceber que mesmo o «a-histórico» é já histórico, que um caroço de história está no cerne do que talvez pareça a-histórico. (Retomo esta aproximação entre Benjamin e Nietzsche mais adiante, ainda neste capítulo, no segmento *Redemoinho*.) – No âmbito do formalismo russo, Tynianov e Jakobson propuseram, em 1928, no tocante à evolução literária e à correspondente historiografia, que, assim como as conclusões advindas da concepção sincrônica lançaram luz sobre a diacronia (a noção de sistema veio substituir a então corrente noção de um automático amontoar de fenômenos), agora é preciso que a luz da diacronia se lance sobre a sincronia: «A história do sistema é a seu modo um sistema. O sincronismo puro parece ser agora uma ilusão: cada sistema sincrônico contém seu passado e seu futuro que são elementos estruturais inseparáveis do sistema» (Roman JAKOBSON e Juri TYNIANOV, «Os problemas dos estudos literários e lingüísticos», em Dionísio de Oliveira TOLEDO (org.), *Teoria da literatura*: formalistas russos, tradução de Ana Mariza Ribeiro Flilipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt, Porto Alegre: Globo, 1971, p. 96). Mas aqui importa a advertência seguinte: «A noção de sistema sincrônico literário não coincide com a noção ingênua de época, pois é constituído não somente por obras de arte próximas no tempo,

somente a partir desta noção de um encapsulamento da diacronia – em resumo, da passagem da pré- à pós-história como cristal sincrônico – que se poderá compreender, em todo seu alcance, uma observação como a de Rudolf Borchardt segundo a qual a *Vita Nova* não constitui «somente o começo de uma época, mas, sim, como sempre

---

mas também por obras atraídas para o sistema e provenientes de literaturas estrangeiras ou de épocas anteriores. Não é suficiente catalogar os fenômenos coexistentes, dando-lhes direitos iguais; o que importa é sua significação hierárquica para uma época dada» (*idem*, *ibidem*). Giorgio AGAMBEN avança neste caminho ao refletir sobre a *origem* (entendida em sentido muito próximo da *Ursprung* benjaminiana) da linguagem, no ensaio que dá o título a *Infanzia e storia*: «Na realidade, aquilo a que devemos renunciar é simplesmente um conceito de origem cunhado sobre um modelo que as próprias ciências da natureza já abandonaram , e que faz dela uma localização numa cronologia, uma causa inicial que separa no tempo um antes-de-si e um depois-de-si. Um conceito como este de origem é inutilizável nas ciências humanas toda vez que o que está em questão não é um ‹objeto› que pressuponha já o humano por trás de si, mas é, em vez disso, ele mesmo constitutivo do humano. A origem de um ‹ente› como este não pode ser *historicizada*, porque é ela mesma *historicizante*, é ela mesma que funda a possibilidade de que haja algo como uma ‹história›. [...] O problema não é, de fato, se a língua é uma *menschliche Erfindung* ou uma *gottliche Gabe*, porque ambas as hipóteses ingressam [*sconfinano*] – do ponto de vista das ciências humanas – no mito: mas de tomar consciência de que a origem da linguagem deve necessariamente situar-se num ponto de fratura da oposição contínua de diacrônico e sincrônico, histórico e estrutural, no qual seja possível apanhar, como um *Urfaktum* ou um *arquievento*, a unidade-diferença de invenção e dom, humano e não-humano, fala [*parola*] e infância» («Infanzia e storia: saggio sulla distruzione dell'esperienza», em *Infanzia e storia*: distruzione dell'esperienza e origine della storia, Torino: Einaudi, 2001, pp. 47-48). No tocante à linguagem, Agamben surpreende um exemplo concreto desta concepção de origem nas raízes indo-européias: «Pois o que é a raiz indo-européia, restituída através da comparação filológica das línguas históricas, se não uma origem, que não é, porém, simplesmente remetida para trás no tempo, mas representa, na mesma medida, uma instância presente e operante nas línguas históricas? Ela se situa num ponto de coincidência entre diacronia e sincronia, em que, como estado da língua não atestado historicamente, como ‹língua nunca falada› e, todavia, real, ela garante a inteligibilidade da história lingüística e, ao mesmo tempo, a coerência sincrônica do sistema. Uma tal origem» (e aqui os termos de Agamben se fazem reminiscentes daqueles de Benjamin) «não poderá jamais resolver-se completamente em ‹fatos› que se possam supor historicamente acontecidos [*avvenuti*], mas é algo que ainda não cessou de acontecer [*avvenire*]» (*idem*, p. 48). Em outro ensaio do mesmo livro, Benjamin retoma esta idéia: «É na filologia e não na historiografia que se deve buscar o modelo de uma concepção da história que, na sua independência da cronologia, constitua ao mesmo tempo uma liberação do mito em relação ao seu isolamento arquetípico. [...] O que aqui se verifica é indubitavelmente – como no mito – uma produção da origem, mas esta origem não é um evento arquetípico isolado *in illo tempore*, mas é ela mesma algo de essencialmente histórico. A sua ‹historicidade› não pode, porém, ser entendida em sentido exclusivamente diacrônico, como se se tratasse somente de um estágio cronologicamente mais antigo da língua: como ‹sistema definido de correspondências›, este representa, em vez disso, na mesma medida, uma tendência presente e operante nas línguas históricas. Esta é uma origem: mas uma origem que não é remetida diacronicamente ao passado, mas assegura, em vez disso, a coerência sincrônica do sistema. Esta exprime, isto é, algo que não pode ser convenientemente descrito nem em termos puramente diacrônicos nem em termos exclusivamente sincrônicos, mas que pode ser concebido somente como um desvio [*scarto*] e uma diferença entre diacronia e sincronia. Poderíamos definir este desvio como uma *arché* histórica, para distingui-lo de um instante pontual e contínuo da cronologia tradicional» («Programma per una rivista», em *Infanzia e storia* cit., p. 150). Do mesmo autor, com ênfase em Benjamin, cf. «Lingua e storia: categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Walter Benjamin», em *La potenza del pensiero*: saggi e conferenze, Vicenza: Neri Pozza, 2005, pp. 37-55.

acontece nos monumentos decisivos do gênero humano, uma conclusão, um fim que gera, antes de tudo inconscientemente, um princípio».[116] (Dialetizando a constatação factual de que se trata do primeiro livro moderno da Europa, porque o primeiro escrito em vernáculo como livro, Borchardt diz: «Não é um livro moderno ou o primeiro moderno livro da Europa, como a cindida cultura de uma literatura cindida o define: é, sim, um texto arcaicíssimo, pedroso e aflito».[117])

Ao repropor o conceito de *origem* na *Passagen-Werk*, Benjamin ensaia um esclarecedor retorno a Goethe via Simmel: «Ao estudar a exposição simmeliana do conceito de verdade de Goethe, ficou nítido para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no *Trauerspielbuch* é uma transferência rigorosa e decisiva deste conceito fundamental goethiano do domínio da natureza para o da história. Origem – isto é, com efeito, o conceito de fenômeno originário [*Urphänomen*] extraído do contexto pagão da natureza e introduzido no contexto judaico da história».[118] Neste mesmo fragmento, Benjamin exclui da «sondagem da origem» (*Ursprungsergründung*) a preocupação com a «causalidade»: os fenômenos originários não o são por sua prioridade cronológica absoluta, por serem (muitas vezes, não são) as primeiras manifestações de uma forma, mas porque neles se pode observar, «em seu próprio desenvolvimento [*Entwicklung*]», ou, melhor dito, em seu «desdobramento» (*Auswicklung*), toda «a série das formas históricas concretas» de um determinado fato

---

[116] Rudolf BORCHARDT, «Epilegomena a Dante I: introduzione alla ‹Vita Nova›», em *Scritti italiani e italici*, a cura di Marianello Marianelli, traduzione di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano: Ricciardi, 1971, p. 155.

[117] *Idem*, *ibidem*. Assim Borchardt esclarece o arcaísmo da *Vita Nova*: «Neste livro, uma voz – modulada através dos séculos, semi-sufocada e semi-adulterada nos claustros, só em parte de si mesma contente nas cortes e nos castelos da ‹Provincia Narbonensis› e da ‹Provincia Germaniae›, nutrida dos profundos recursos da alma erótica alemã, voltada a transmutar o acaso em transcendência, e dos profundos recursos da humildade latina, voltada a extrair precioso proveito de uma experiência infinita de dor – irrompe, finalmente, aquela voz, no seu tom desdobrado e maduro. Justamente com aquele tom o homem do Ocidente aprendera a exprimir e assimilar por nada, de nada mais do que uma dama que passasse, céu e inferno, ventura e desventura, desejo apaixonado e rejeição exasperada, e, tendo-o aspirado e tornado seu, a recondensá-lo em torno àquela figura de dama, a lançar na direção deste cosmo nova a imaginação agora nascida, para humilhar-se, para renegar-se, para condenar a si mesmo dentro deste, para granjear, da renegação ou da abdicação, a ‹segunda idade›, da *Vita Nova*, – a aventura ou a vicissitude juvenil – a Vida Nova, ‹a obscura qualidade› e ‹vitam novam›, renovação e o universo desdobrado em arquitetura transcendente. Inflexão, esta, que, ao que poderia parecer, literariamente, mal fora proclamada, se extinguiu» (*idem*, pp. 155-156).

[118] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 577 (N2a,4).

– «assim como a folha desdobra [*herausfaltet*] a partir de si toda a riqueza do mundo empírico das plantas».[119] Aqui se trata, pois, de atenção a «momentos» – verdadeiramente – «decisivos»[120], momentos que podem mesmo passar

[119] *Idem, ibidem*.

[120] Aludo aqui, é evidente, ao subtítulo do estudo fundamental de Antonio CANDIDO, *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos (2 v., Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975). Não nego a intenção polêmica por trás desta alusão; busco, assim, marcar a diferença de minha postura metodológica em relação ao modelo dominante nos estudos histórico-literários praticados no Brasil (e não exclusivamente tendo em conta matéria brasileira). Entre nós, já se tornou um hábito intelectual, muitas vezes narcotizante (como todo hábito), pensar a história – aí incluindo-se a história da literatura, dada a proeminência do estudo de Candido nesta área – por meio do modelo progressivo (gradual, contínuo, numa evolução passo a passo a partir de formas inferiores rumo a formas superiores) da *formação*. É um modelo que, diga-se já de início, resiste mal a uma transposição para outros quadros históricos; e, na verdade, mesmo quanto à literatura brasileira, sua pertinência me parece duvidosa. O pressuposto básico da *Formação* é de que, na passagem do Arcadismo ao Romantismo, verificou-se pela primeira vez aquela «continuidade ininterrupta de obras e autores» que, para Candido, define a «formação de um sistema», superando-se, assim, a inópia institucional das «manifestações literárias» – Vieira e Gregório, por exemplo... – e alcançando-se, então, um estágio digno de ser denominado já, ainda que timidamente, «literatura brasileira» (pp. 24-25). Este período de «formação», que toma o aspecto de uma «tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações» – mas que pode também ser descrita, conforme a sugestão de um título de Benda, como uma «história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura» –, encerrar-se-ia com Machado de Assis, quando aquela literatura finalmente estaria formada, com uma autonomia que se supõe coincidente com a da nação brasileira para cuja formação, de resto, concorreria (trata-se, afinal, de literatura resolutamente «empenhada»). Vê-se aí que a perspectiva da formação acarreta pelo menos dois pontos cegos: assim como impede que se confira o devido relevo ao que é relegado à incipiência das «manifestações literárias», também não permite que se estime em toda sua extensão a novidade ou originalidade da obra de Machado. É a ênfase na continuidade, ou antes o conceito pouco complexo de continuidade, que determina esta dupla cegueira: por um lado, não se vê a continuidade fraturada, por saltos, a ligar as «manifestações» à literatura em formação ou já formada; por outro, não se consegue perceber que, antes de dar prosseguimento a uma tradição anteriormente estabelecida, a obra de Machado é, sim, interrupção desta tradição, isto é, verdadeiro momento de irrupção. BENJAMIN, em troca, sempre foi muito claro quanto à necessidade de um modelo histórico descontínuo: «Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais» («A imagem de Proust», em *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 36). Quanto ao caso italiano, é mais fácil não deixar-se enganar pela continuidade formativa. É óbvio que a obra de Dante não vem coroar um sistema literário nacional em formação: ao seu tempo, como se sabe, não existe nação alguma. Esta obra representa antes a irrupção violenta de algo imprevisto e que, por isso mesmo, vai exigir a constituição daquilo que, na trilha de Antonio Candido, mas em nítida contraposição à sua teoria, poderíamos denominar um «sistema literário», que dê conta de sua novidade. Segundo o esquema meta-histórico proposto na *Formação da Literatura Brasileira*, o surgimento de Machado de Assis seria uma espécie de conseqüência lógica de um encadeamento anterior de fatores. Por sua vez, o advento de Dante já nos mostrava com muita clareza que não há uma teleologia aí, nenhuma lógica progressiva e inevitável. O acaso impera; toda grande obra é de fato grande porque pulsa nela a possibilidade de nunca ter sido. Como supor que, de uma produção eminentemente lírica como era aquela de sicilianos e toscanos, viria a surgir uma obra como a de Dante, que culmina na *Commedia*? (Mas, por outro lado: trata-se, é certo, de uma obra que só poderia surgir com aquele fundo lírico: não por acaso a *Commedia* ser dita aqui, mais adiante, metalírica ou hiperlírica.) Nos capítulos seguintes, pode ficar a impressão de que a seqüência *Rime-Vita Nova-*

Commedia era inevitável. Esclareça-se, pois, já aqui: não – nem mesmo dentro da obra de um autor há uma lógica infalível, uma determinação irrevogável. Tudo que interessa, poética e criticamente, é salto, irrupção. No entanto, vale lembrar, exemplos de historiografia *formativa* quanto a Dante não são raros; sua formulação exemplar está dada na *Storia della letteratura italiana* de Francesco DE SANCTIS (não por acaso um dos textos fundamentais da historiografia literária romântica, de que Candido se fez herdeiro): «Chi mi ha seguito vede che la ‹divina commedia›» – aqui o crítico se refere ao gênero, não ao texto singular de Dante (embora gênero e texto, neste caso, terminem por coincidir) – «non è un concetto nuovo né originale né straordinario, sorto nel cervello e lanciato in mezzo a un mondo maravigliato. Anzi il suo pregio è di essere il concetto di tutti, il pensiero che giaceva in fondo a tutte le forme letterarie: rappresentazioni, leggende, visioni, trattati, tesori, giardini, sonetti e canzoni» (a cura di Benedetto Croce, Bari: Laterza, 1949, v. 1, p. 151). CURTIUS, ocupado com a questão de como a *Commedia* se tornou possível, já cumpriu o trabalho de recusar o linearismo de De Sanctis: «A poesia de Dante seria, pois, a síntese da literatura italiana anterior a ele: tese tão insatisfatória filosófica quanto historicamente, e sem nenhum valor para a compreensão de Dante, portanto» (*Literatura européia e Idade Média latina* cit., p. 434). Acrescente-se que, num livro que de certo modo é complementar em relação aos princípios teóricos da *Formação* – intitulado *Literatura e sociedade* –, Antonio Candido encena distanciar-se da concepção romântica de historiografia literária que concebia a literatura como «processo retilíneo de abrasileiramento» («Letras e idéias no período colonial (exposição didática)», em *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p. 89) ou «processo de construção *genealógica*» («Estrutura literária e função histórica», *idem*, p. 172), mas termina por repropor esta concepção em termos críticos (o que é, ainda, a trajetória da *Formação*, retomada crítica da historiografia romântica, a começar pela eleição do arcadismo como momento inaugural da literatura brasileira). Este é um movimento constante de Antonio Candido: encena tomar distância da perspectiva romântica, para a ela aderir logo adiante com mais força, pois agora supostamente esta perspectiva já passou por um processo de crítica. Vale notar que a diferenciação entre *literatura*, de um lado, e *manifestações literárias*, de outro, é crítica e teoricamente insustentável: só haveria *literatura* quando houvesse *nação*. Haroldo de CAMPOS já demonstrou como a perspectiva da *Formação* é substancialista, ressaltando, para isso, as duas série metafóricas que percorrem o livro: uma «animista» – «o Espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo», nas palavras de Candido (série «decididamente ontológica», diz Haroldo) – e outra «organicista» («ligada ao pressuposto evolutivo-biológico daquela historiografia tradicional que vê reproduzir-se na literatura um processo de floração gradativa, de crescimento orgânico») (*O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*: o caso Gregório de Mattos, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p. 13). As duas séries se cruzam exemplarmente num trecho do ensaio «Estrutura literária e função histórica» em que Candido diz que não se poderia falar em «literatura autônoma» a respeito do que se produzia aqui, pela falta de um «sistema coerente» em que se articulassem obras, autores e leitores: «Não havia tradição orgânica própria, nem densidade espiritual do meio» (CANDIDO, «Estrutura literária e função histórica» cit., p. 170). Haroldo de Campos, inspirando-se no Benjamin das *Teses*, propõe que se imagine «uma história literária menos como *formação* do que como *transformação*». (p. 62). Assim prossegue: «Menos como processo conclusivo, do que como processo aberto. Uma história onde relevem os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de um modo ‹essencialista› [...], mas como uma ‹dialética da pergunta e da resposta›, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia» (pp. 62-63).) E tendo em vista a redefinição etimológica da *Ursprung* no prólogo do *Trauerspielbuch*, fala em «origem ‹vertiginosa›» (p. 64). – Para uma crítica dos pressupostos da historiografia literária tal como praticada na *Formação da literatura brasileira*, cf. Luiz COSTA LIMA, «Concepção de história literária na *Formação*», em *Pensando nos trópicos*: dispersa demanda II, Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 149-166 (com a observação penetrante: «o texto da *Formação* descomplexifica suas formulações para que torne mais nítido seu serviço à diretriz aberta pelos românticos», p. 159), e Abel Barros BAPTISTA, «O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido», em *O livro agreste*: ensaio de curso de literatura brasileira, Campinas: Editora da Unicamp, 2005, pp. 41-80. Leituras aderentes à perspectiva estabelecida por Candido (e por isso mesmo esclarecedoras

despercebidos a uma visada convencional, de um modo ou de outro ainda 'positivista' (uso o termo com a amplitude que tem na sua crítica por Benjamin). Quer-se recuperar, deste modo, algo como aquela apreensão intensiva do tempo que os gregos denominavam *kairós*[121], de que a figura do relâmpago, freqüente na *Obra das passagens* e nas teses, é a perfeita ilustração. Benjamin talvez tenha encontrado esta figura-síntese da temporalidade intensiva em Baudelaire, mais precisamente no soneto «À une passante» por ele tão bem analisado:

> Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
> Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
> Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

---

quanto a alguns de seus pressupostos) encontram-se em Paulo Eduardo ARANTES, «Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo», no livro assinado pelo mesmo autor com Otília Beatriz Fiori ARANTES, *Sentido da Formação*: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp. 7-66, e em Roberto SCHWARZ, «Sobre a *Formação da literatura brasileira*» e «Os sete fôlegos de um livro», em *Seqüências brasileiras*: ensaios, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 17-23 e 46-58.

[121] Giorgio AGAMBEN, num ensaio em que se propõe rastrear os antecedentes das críticas de Benjamin (*Teses*) e de Heidegger (*Sein und Zeit*) à concepção tradicional de um tempo contínuo e quantificado, encontra-os dispersos e ocultos nas zonas de sombra dessa tradição. Nos gnósticos, desvela uma antítese tanto em relação à concepção grega quanto à cristã. Ao círculo dos gregos e à linha reta dos cristãos, opõe-se um modelo que pode ser representado por uma linha despedaçada. Assim, atinge-se o que permanecera inalterado na passagem da antigüidade clássica ao cristianismo: a duração, o tempo contínuo. «O tempo cósmico da experiência grega é negado pela Gnose em nome de uma absoluta estranheza ao mundo de um Deus (Deus é o *allótrios*, o estranho por excelência), cuja ação providencial não pode consistir no manter as leis cósmicas, mas no interrompê-las. Quanto à orientação do tempo linear cristão rumo à redenção, ele é negado porque, para o gnóstico, a ressurreição não é alguma coisa que deva ser esperada no tempo e que ocorrerá num futuro mais ou menos longínquo, mas é sempre já ocorrida» (Giorgio AGAMBEN, «Tempo e storia: critica dell'instante e del continuo» cit., p. 106). Incoerência e heterogeneidade são as marcas do tempo da Gnose; sua verdade encontra-se «no átimo de uma brusca interrupção em que o homem se apossa com um imprevisto ato de consciência da própria condição de ressuscitado [*risorto*]». Não menos importante é a concepção estóica. Sua forma é a de uma contestação do tempo astronômico (e eterno) do *Timeu* e da noção aristotélica do instante matemático. A espera e o adiamento são, para os estóicos, as experiências exemplares de um tempo irreal: homogêneo, infinito, quantificado. A submissão a este tempo impede que o homem se realize como algo de único e pleno. Daí o estóico propugnar a experiência de um tempo que não é objetivo e subtraído ao controle humano, mas que nasce da ação e da decisão do homem. «O seu modelo é o *kairós*, a coincidência brusca e imprevista em que a decisão colhe a ocasião e cumpre no átimo a própria vida. O tempo infinito e quantificado é assim, imediatamente [*di colpo*], delimitado e presentificado: o *kairós* concentra em si os vários tempos (‹omnium temporum in unum collatio›) e, nele, o sábio é senhor de si mesmo e está à vontade como o deus na eternidade» (*idem*, p. 107). Em outro estudo – que consiste, de fato, numa leitura da epístola de Paulo aos romanos à luz do messianismo benjaminiano –, Agamben considera o *kairós* como o tempo propriamente messiânico (*Il tempo che resta*: un commento alla *Lettera ai Romani*, Torino: Bollati Boringhieri, 2000; ver sobretudo pp. 68-69)

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être![122]

O relâmpago é o brilho repentino, instantâneo (o paralelo com a técnica fotográfica é esclarecedor[123]), que permite a apreensão de uma beleza que só se mostra em fuga, de uma beleza que parece logo voltar para a noite – para o passado – de que emergiu. Neste instante de iluminação, o sujeito do conhecimento sente-se «subitamente renascer» (não só o objeto, mas o sujeito mesmo faz-se iluminar pelo relâmpago, desvelando-se também a si com a face inédita de uma *inquiétante étrangeté*), e o objeto parece manifestar-se não em sua imagem costumeira, mas na imagem singular com que se deixará contemplar na eternidade. Que esta imagem eterna seja também uma imagem fugaz é algo que se pode compreender à luz da dialética da modernidade de Baudelaire (modernidade como «o transitório, o fugidio, o contingente», a «metade da arte» que se deixa contrastar e complementar com a «outra metade», que é «o eterno e o imutável»[124]), mas também à luz da dialética, complementar àquela, da *Ursprung*: afinal, para Benjamin, um «fenômeno de origem» (*Ursprungsphänomen*) consiste justamente na determinação da figura (*Gestalt*) «sob a qual, sempre de novo, uma idéia se confronta com o mundo

[122] Charles BAUDELAIRE, «À une passante», em *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1975, pp. 92-93. Benjamin analisou o poema no seu primeiro ensaio sobre Baudelaire, «Paris do Segundo Império», em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 42-43; a análise é retomada no segundo grande ensaio acerca da poesia baudelairiana, «Sobre alguns temas de Baudelaire», *idem*, pp. 117-118). No primeiro, Benjamin escreve: «O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista. O *nunca* da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão, aparentemente frustrada, só então, na verdade, brota do poeta como uma chama» (p. 43). Aqui, *choque* e *aura*, conceitos fundamentais da crítica benjaminiana, como talvez em nenhum outro ponto da sua obra, mostram-se como uma unidade tensa. «Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar», anota Benjamin em «Sobre alguns temas de Baudelaire» (p. 140). Apreender a «imagem dialética» de um texto do passado também é conceder-lhe poder semelhante. O choque implícito em toda operação desta ordem vem à tona se recordamos a conhecida advertência de Nietzsche que Benjamin parece estar glosando: «se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha dentro de você» (*Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro, tradução de Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 79). Como sempre, na filosofia do conhecimento e da história de Benjamin, troca-se a duração pela intensidade: o fugaz não é menos intenso por ser fugaz, pelo contrário. Sumariamente, talvez possamos dizer que o valor de um texto do passado está no seu quociente de abissalidade: na sua capacidade de devolver-nos o olhar, de lançar seu olhar para dentro de nós e de nosso presente.

[123] Cf. Walter BENJAMIN, «Pequena história da fotografia», em *Magia e técnica, arte e política* cit., pp. 91-107.

[124] Charles BAUDELAIRE, «Le peintre de la vie moderne», em *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Paris: Gallimard, 2003, p. 355.

histórico, até que ela reste ali completa na totalidade da sua história» – ou seja, até que, em termos baudelairianos, de suas múltiplas imagens fugazes se faça sua imagem eterna (de um ponto de vista dialético, a eternidade não é senão um tropo do completamento ou totalização da história, seu desfecho messiânico – que, por sua vez, é outro tropo: tropo de uma história irresignada, ainda 'em aberto', *en attendant*). Eternidade do efêmero, eternidade do perdido – como bem se vê numa das diversas aproximações benjaminianas ao tema, afim ao da *origem*, da *imagem dialética*: «A imagem dialética é uma imagem relampejante [*Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes*]. Assim, como uma imagem relampejante no agora da cognoscibilidade, o-que-foi [*das Gewesene*] é apanhado. A salvação [*Rettung*], que por estes meios – e só por estes – se realiza, só pode se realizar pelo que no próximo instante já está irremediavelmente [*unrettbar*] perdido».[125] Contra a banalizante compreensão da *origem* benjaminiana como categoria nostálgica, de recusa à modernidade[126], Jeanne Marie Gagnebin demonstra que a *origem* se entronca exatamente numa reflexão, de matriz baudelairiana, sobre a modernidade como «profundo co-pertencimento do eterno e do efêmero»[127]; a *origem* é, na verdade, uma categoria que só se estabelece como tal à luz de uma reflexão sobre a *modernidade* – falar da *origem* é falar do movimento constitutivo da modernidade, movimento de remissão ao «eterno», que aparece como um fundo ao qual se tem acesso, do qual se sai e ao qual não se pode voltar, a não ser na conquista de uma *classicidade* do moderno, sem abdicar, porém, de sua quota de «efêmero». O movimento da origem tal como proposto no «Prólogo epistemocrítico», entre restauração e incompletude, começa com o reconhecimento da fragilidade do próprio presente do leitor, franja mínima entre um passado que não

---

[125] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., v. 1, pp. 591-592 (N9,7).

[126] É exemplar desta compreensão a leitura de Stéphane MOSÈS, «L'idée d'origine chez Walter Benjamin» cit., pp. 809-826. Para Mosès, a *origem* é algo como a fundação mítica da idéia num passado imemorial – assim sugere a partir de uma leitura marcada sobretudo pelos textos juvenis de Benjamin, como «Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens» e «A tarefa do tradutor» (ver também, do mesmo autor, «Ideas, Names, Stars. On Walter Benjamin's Metaphors of Origin», em Ingrid SCHEURMANN e Konrad SCHEURMANN (ed.), *For Walter Benjamin*, Bonn: AsKI, 1993, pp. 180-188).

[127] Jeanne Marie GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin* cit., p. 11 (mas já, antes, com pequenas diferenças, em «Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin» cit., p. 287).

existe mais e um futuro que não existe ainda. Uma imagem do passado, ao qual este presente pode se referir, sem no entanto usá-la como base ou alicerce, pois ela mesma é frágil, pode esvaecer a qualquer momento, porque é uma imagem do passado em sua tendência ao porvir, o passado em seu passar. A restauração, em Benjamin, é um anseio de retorno ao passado, ou de retorno do passado, mas com a consciência da impossibilidade de retorno efetivo: só pode ser restaurado o que se perdeu. A busca da origem, nota Gagnebin, não é um «projeto restaurativo ingênuo»: parte da constatação de que «o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo».[128] Carlo Michelstaedter, um dos grandes pensadores italianos do século XX, exprimiu muito bem a dialética entre *átimo* e eternidade (ou, sua antitética figura complementar, finitude) envolvida na (re)apropriação de um tempo: «Chi vuol aver un attimo solo *sua* la sua vita, esser un attimo solo persuaso di ciò che fa – deve impossessarsi del presente; *vedere ogni presente come l'ultimo*, come se fosse certa dopo la morte: *e nell'oscurità crearsi da sé la vita*»[129] (para nós, é claro, não se trata de apossar-se da própria *vida* como tal, da «vida não-simbolizada»[130], mas, sim, dos objetos culturais, dos textos, desta outra vida que, por mais que nos esforcemos para torná-la nossa, persiste sempre, em alguma medida, *alheia*, despossuída). Tempo atimal, este, ao qual o próprio Dante – que, não por acaso, foi, em sua época, um magnífico renovador da apreensão histórica dos textos – estava bastante atento, conforme se pode ver em versos como: «Un amen non saria potuto dirsi» (*Inf.* XVI 88). É Câmara Cascudo quem chama a atenção para este verso (no capítulo «Amén, medida de tempo» de seu tristemente pouco conhecido ensaio de antropologia literária, *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*); conforme observa, o *amén*, no verso de Dante, não marca apenas «a menor fração de tempo», mas um átimo, a

[128] *Idem*, p. 17 (*idem*, p. 289).
[129] Carlo MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*, a cura di Sergio Campailla, Milano: Adelphi, 2002, pp. 69-70.
[130] A expressão é de Carlito AZEVEDO, em sua «Nota» introdutória a *Sublunar* (1991-2001), Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 5.

um só tempo, dentro e fora do tempo.[131] Em outra passagem dantesca, o tempo atimal é figurado na dimensão da eternidade:

> Che voce avrai tu più, se vecchia scindi
> da te la carne, che se fossi morto
> anzi che tu lasciassi il 'papo' e 'l 'dindi',
> pria che passin mill' anni? ch'è più corto
> spazio a l'etterno, ch'un muover di ciglia
> al cerchio che più tardi in cielo è torto. (*Purg.* XI 103-108)

Está aí, magnificamente figurada, a mais íntima dialética da obra de arte (e do texto), sempre «à la fois hors du temps e soumise au temps», como diz Focillon.[132]

Unicidade e repetição, observa Benjamin, «se condicionam mutuamente»: do mesmo modo que a restauração e o inacabamento. A origem não é a gênese, o início, o começo, senão, também, *o começo do fim*: o começo da *pós-história*.[133] Como

---

[131] Luís da Câmara CASCUDO, *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*, Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1963, pp. 238 (o capítulo «Amén, medida de tempo» abrange as pp. 237-241).

[132] Henri FOCILLON, *Vie des formes*, suivie de l'*Éloge de la main*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964, p. 2. Esta formulação a respeito da obra de arte pode ser assim desdobrada: «Elle plonge dans la mobilité du temps, et elle appartient à l'eternité. Elle est particulière, locale, individuelle, et elle est un témoin universel. Mais elle domine ses diverses acceptions et, servant à illustrer l'histoire, l'homme et le monde même, elle est créatrice de l'homme, créatrice du monde, et elle instale dans l'histoire un ordre qui ne se réduit à rien d'autre» (pp. 1-2). Mais adiante, Focillon acrescenta: «La Grèce existe comme socle géographique d'une certaine idée de l'homme, mais le paysage de l'art dorique, ou plutôt l'art dorique comme site, a créé une Grèce sans laquelle la Grèce de la nature n'est qu'un lumineux désert; le paysage gothique, ou plutôt l'art gothique comme site, a créé une France inédite, une humanité française, des profils d'horizon, des silhouettes de villes, enfin une poétique qui sortent de lui, et non de la géologie ou des institutions capétiennes Mais le propre d'un milieu n'est-il pas d'enfanter ses mythes, de conformer le passé à la mesure de ses besoins? Le milieu formel crée ses mythes historiques, qui ne sont pas modelés seulement par l'état des conaissances et par les besoins spirituels, mais par les exigences de la forme» (p. 23).

[133] Assim Charles ROSEN elucida a fundamental noção de *pós-história*: «A ação crítica do tempo é um clichê muito usado: é o tempo que separa as obras-primas dos produtos de segunda classe, o grande artista da arraia-miúda. Para Benjamin, o tempo tinha uma outra função: a passagem do tempo não somente decidia o êxito de uma obra, como – o que é mais importante – separava nela o essencial do inessencial, distinguia entre os elementos que falavam de imediato aos contemporâneos e aqueles que tinham um interesse mais duradouro. Por isso é que a pós-história de uma obra, a tradição que ela criou, é tão indispensável ao crítico como sua pré-história, suas fontes e a tradição de que ela proveio» («As ruínas de Walter Benjamin: o drama barroco alemão e inglês, a estética romântica e a teoria simbolista da linguagem», em *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, tradução de José Laurenio de Melo, Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 174). No entanto, é preciso cuidar para não confundir as noções de pré e pós-história com sinônimos de tradição precursora e tradição descendente. Interessa antes a história, em seu pré e pós, como concentrados em determinada obra; interessam, pois, antes as tradições potenciais ou virtuais que ela encerra, as séries históricas possíveis que ela projeta em si mesma.

adverte Jeanne Marie Gagnebin, a origem é «retomada do passado», mas também «abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo».[134] Esta abertura, porém, não deve ser interpretada em sentido apenas positivo: «o declínio mesmo», adverte Didi-Huberman, «é parte integrante da ‹origem›».[135] Previsível, pois, que alguma precariedade marque as obras originárias, como trauma da origem. O que já se encontra totalmente formado, o que se mostra *perfectum* (feito até o fim, concluído em toda sua extensão), não é mais originário. O movimento da origem vai sempre na contramão da teleologia: o que ela anuncia permanece, até o fim (para Benjamin, o fim messiânico da história), como *promessa*, não se resolve. Daí dizer-se aqui, mais adiante, que a lírica é, para Dante, *insuficiente*: porque Dante constrói sua obra precisamente a partir da percepção crítica de uma origem, de uma irrupção. Com razão, Aldo Vallone destaca «a atenção de Dante no apreender [*cogliere*] a origem primeira de um ato, o átimo último que precede a ação, o momento geralmente silenciado [*sottaciuto*] pela plenitude expressiva do verbo: o momento incoativo».[136] O que assim se explica: «Vale a preparação mais que a ação. É um momento de profunda significação psicológica e espiritual, antes que de simples rendimento estilístico, que se põe como ponto-base à época da *Vita Nuova*».[137] A *Vita Nova* – e,

---

[134] Jeanne Marie GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin* cit., p. 17 (antes, com diferenças pequenas, em «Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin» cit., p. 289). – A arte toda, conforme observa Theodor W. ADORNO, está submetida a esta flexível lei da origem: «A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se. [...] O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém. [...] A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é» (*Teoria estética*, tradução de Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 1993, p. 13). Em atenção à autonomia intrínseca à obra de arte – sua diferença em relação a si mesma, que ela torna uma informação interna sua – seria mais apropriado dizer: «aquilo que ela *ainda* não contém», «o que ela *ainda* não é».

[135] Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*: histoire de l'art et anachronisme des images, Paris: Minuit, 2000, p. 235.

[136] Aldo VALLONE, *La prosa della «Vita Nuova»*, Firenze: Le Monnier, 1963, p. 68. Vallone recolhe, às pp. 68-69, diversos exemplos desta atenção ao «momento incoativo».

[137] *Idem, ibidem*. – Paolo BOLLINI flagra em Dante «la scelta di rappresentare l'*inizio del moto* non come nel momento della potenza, ma in quello dell'*accelerazione*; ciò che presuppone una valorizzazione dell'instabilità percettiva, e quindi anche una vista più ‹intelligentemente› regolata (‹indiarsi›), alla ricerca di un nuovo significato sensibile», assim como «il *rilievo dato all'impetus*»: «L'insistenza della rappresentazione dell'incominciamento è l'aspetto dinamico dell'emergenza dell'inchoatio formae. È questo il motivo anche del ‹festinare› delle anime beate, che, da parte loro, ne conoscono il segreto, visto che si rappresentano al pellegrino per sensibilia, cioè nella loro inchoatio

na medida em que este texto pode ser considerado o núcleo originário de toda a produção de Dante, o conjunto de sua obra – representa a irrupção da lírica moderna porque Dante se deu conta, como ninguém antes, do caráter essencialmente 'falhado', precário, do discurso lírico. E demonstrou esta percepção de maneira paradoxal, ao enquadrar o lírico em molduras textuais desejosas de alguma espécie de totalização, seja a prosa autobiográfica da *Vita Nova*, seja o *epos* inovador – o fôlego já não integralmente épico, mas também ainda não romanesco[138] – da *Commedia*. O lírico resiste à integração nesta totalidade, por isso o destaque dado, em tanta leitura, a determinados cantos da *Commedia*, sua fragmentação numa série de episódios líricos. Em algum plano de recepção e interpretação, há uma vitória do fragmento sobre a totalidade, e esta vitória é um dos fatores que põem Dante na direção da modernidade. Numa brutal redução crítica, podemos dizer que a totalidade, em Dante, é um elemento medieval, teológico, e que, portanto, tudo que abale ou balance esta totalidade será, em alguma medida, já-não-medieval, já-não-teológico. A *Vita Nova* representa a origem ou irrupção da lírica moderna à medida que desconstrói a si mesma: encena o processo que ela mesma avocou para si, encena o vir-a-ser e o passamento da lírica como seus próprios vir-a-ser e passamento (sua própria *insuficiência*). A *Vita Nova* nos fala de uma experiência de perda e restituição ao mesmo tempo que, de algum modo, *é* essa experiência; ela fala da incompletude da lírica ao mesmo tempo que se faz incompleta.

A noção de *intempestividade* ajuda no esclarecimento do exercício crítico aqui intentado. Não se trata de investigação de fontes, de buscar no passado aquilo que viria a resultar na situação presente, busca das 'origens' no sentido banal (no caso da lírica moderna, voltaríamos às antecipações da poesia latina medieval com seu tráfico de influxos ovidianos, à secularização do culto mariano convertido em culto da *domna* ou *donna*, às influências da poesia árabe, e assim por diante), mas sim,

---

sensibile – il momento dell'accelerazione e della similitudine. Perciò specialmente gli ultimi canti del *Paradiso* sono letteralmente disseminati di una serie di *movimenti microscopici*, che agiscono fino nel tessuto verbale» («Sul sublime come fondamento in Dante», *Il Piccolo Hans*, LXIII (1989), pp. 96-98).

[138] Cf. John FRECCERO, «Dante's Ulysses: From Epic to Novel», em *Dante*: The Poetics of Conversion, edited by Rachel Jacoff, Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1997, pp. 136-151.

sobretudo, de procurar o que no passado não se realizou plenamente e se propõe ao presente ainda como *promessa*, ou como *desafio*. *Tempestivus* dizia-se em latim daquilo que se fizera em seu tempo próprio, propício, o que era, portanto, «oportuno»; mas essa noção de oportunidade não é equivalente àquela indicada pelo termo grego *kairós*: na verdade, é seu exato contrário. *Tempestivus* é o fruto maduro; *tempestiva convivia*, em Cícero, são os banquetes que começavam e terminavam na hora ordinária de cear, ou mesmo antes: uma temporalidade, em suma, conformada e conformista. *Cairológica* é a *intempestividade*: o imprevisto, o inesperado, a surpresa, a verdadeira *ocasião*: ou seja, aproveitar o *occasus*, a queda do tempo convencional, o pôr daquele sol que marca a temporalidade apaziguada; *intempestivus* é, em suma, o que se faz *fora do tempo*. Na *intempestividade*, trata-se de criar um verdadeiro *contratempo* (palavra que, no entanto, tem de ser libertada das conotações negativas que a ela se colaram).

A dialética da origem, entre unicidade e repetição, restituição e incompletude, pode ser representada tanto espacialmente – cada *aqui* evoca um «alhures, bem longe daqui!» – como temporalmente – cada *agora* remete a um «tarde demais! *jamais* talvez!»[139]: o tempo e o lugar do encontro são também aqueles do desencontro – e do reencontro, na eternidade, ainda que seja a eternidade negativa do *jamais*. Nas teses «Sobre o conceito de história», Benjamin escreve: «A verdadeira imagem do passado *passa célere e furtiva*. É somente como imagem que relampeja justamente no instante de sua cognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. [...] é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado».[140] Em outra versão das teses, composta pelo próprio Benjamin em francês, esta última frase revela-se como uma

[139] A *aura*, dirá Walter BENJAMIN em sua «Pequena história da fotografia» (1931), é «uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja» (cit., p. 101). Ali, ele nos dá um exemplo: «Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho» (*idem*, *ibidem*). Esta passagem é retomada *ipsis litteris* no ensaio sobre «A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)», escrito quatro anos depois (*Magia e técnica, arte e política* cit, p. 170).

[140] Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» cit., p. 695; «Sobre o conceito de história» cit., p. 62 (tradução modificada).

citação sem aspas (conforme a técnica benjaminiana por excelência[141]) de Dante: «L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers du Dante qui dit: c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle».[142] (Esta citação de Dante por Benjamin, pode-se dizer, é já uma sua salvação das garras da tradição conformista, segundo o modelo benjaminiano de leitura. Nas palavras de Benjamin, Dante e Baudelaire tornam-se como que contemporâneos, a dialogar: o que já é, conforme vejo, um mapeamento cairológico da *modernidade* que a ambos, e ao próprio Benjamin, congrega.)

---

[141] «Este trabalho deve desenvolver ao máximo grau a arte de citar sem aspas. Sua teoria está intimamente conectada com a da montagem» (*Das Passagen-Werk* cit., p. 572 [N1,10]). Dolf OEHLER apreende muito bem o limite – e a meta – final desta técnica para Benjamin: «A isso serve sua arte de citar: ele cita o que jamais foi escrito» («Ciência e poesia da citação no *Trabalho das passagens*», tradução do ensaio por Samuel Titan Jr., em *Terrenos vulcânicos*, São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 250). Conforme observa Oehler, a partir do exame da importância da citação na filosofia da história (e da historiografia) de Benjamin, o estudioso atual não dispõe mais da citação como confortável invocação à autoridade alheia, que vinha chancelar o discurso próprio, invocação condizente com os protocolos do historicismo: agora, «os textos nos escapam assim como nos escapa a verdade, as citações passam como lufadas de vento» (p. 243). A citação, assim concebida, segundo o mesmo Oehler, aproxima-se muito, se não se identifica, à *imagem dialética* em que, segundo a teoria de Benjamin, dois momentos históricos se encontram, se chocam: toda citação é já um ensaio de *dialética em suspensão*. Citação, pois, não em sua positividade, para autorizar a própria palavra (que, a rigor, nunca é própria, em ambos os sentidos do adjetivo: jamais é exatamente apropriada, jamais é somente de quem a profere). Citação como ruína: não só do texto primário, como dos outros textos (estudos críticos, edições, traduções etc.) nos quais ela irrompe e por meio dos quais se faz sua transmissão. Pelo choque das citações, mostra-se que nenhuma palavra é *autorizada*, nenhuma é *própria*. O sujeito do conhecimento assume, assim, sua essencial impropriedade, sua deslocação quanto ao estatuto clássico do autor, senhor de si e de sua palavra. – Vale lembrar que Dante também é um virtuose da citação; sua obra toda se constrói a partir do princípio da transcrição (*asemplare*, *VN* 1.1 [I 1]) e, pois, da citação. Que é a *Vita Nova* senão uma vasta operação de citação (nos dois sentidos da palavra, como queria Benjamin, o escritural, ou literário, e o jurídico: de transcrição e de chamamento a responder) de sua própria obra pregressa? Subtraiam-se à *Commedia* as citações que, nela, Dante faz de seus escritos anteriores e – ali muito mais do que na *Vita Nova* – de outros autores, e se terá um texto magro, descarnado. Toda a violência inerente à prática da citação ganha, nas obras de Dante, uma evidência inigualável. Cf. Osip MANDELSTAM, «Conversation about Dante», em *Complete Critical Prose*, translated by Jane Gary Harris e Constance Link, Dana Point: Ardis, 1997, p. 255. Para Mandelstam, a conclusão do canto IV do *Inferno* encerra uma «orgia de citações». E, conforme observa: «Uma citação não é um excerto. Um citação é uma cigarra. Seu estado natural é aquele de um som incessante».

[142] Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire», em *Écrits français*, Paris: Gallimard, 1991, p. 435.

O relâmpago, como figura do ato de conhecimento, é ainda exemplar quanto à aparição sincrônica da diacronia: ele procede a uma paralisação do movimento – basta pensar na visão congelada de um determinado objeto ou paisagem que um relâmpago produz, visão propriamente *fotográfica*. Podemos lembrar, a propósito, o que diz Fernando Pessoa (outro moderno exemplar, tão relevante para nossa idéia presente de modernidade quanto Dante ou Baudelaire, ou Benjamin) no esboço de um prefácio teórico para uma projetada e jamais levada a cabo *História da literatura inglesa*. Embora Pessoa, ali, tencione destacar precisamente a «passagem» contra o «estado», a «vida» – o fluxo do tempo – contra a «época», ele permite, justamente porque distingue com muita clareza tais contrastes, que percebamos a necessidade epistemológica de uma apreensão intensiva e paradoxal, paralisante, interruptiva, justo do que é dinâmico:

> O historiador [...] deve procurar, não tanto compreender a vida como uma série de estados, mas como uma série de passagens de estado para estado. Cada época é real só para aqueles que viveram nela; para o entendedor, ela não é mais que o caminho por onde a época anterior, ela própria da mesma natureza, passou para a época posterior, também sem natureza diferente. Tudo na vida é intervalo e passagem. [...] Na mecânica, aquela parte chamada «estática» não é mais que a introdução àqueloutra, a que se chama «dinâmica». Estuda-se a paragem para se chegar ao estudo do movimento.[143]

A consideração da *origem* não anula a visão da «vida» – noção cara ao Benjamin de «Die Aufgabe des Übersetzers» – das obras e dos gêneros como «intervalo e passagem», mas parte sempre da convicção metodológica de que, para salvar o objeto do conhecimento das garras da ideologia do progresso vazio, é preciso estar atento sobretudo aos momentos de interrupção: é, afinal, na interrupção que o olhar do crítico se encontra com o olhar da obra, num relance, num golpe de vista, num lampejo fugitivo no qual o fortuito se transforma, por assim dizer, em essencial. E, antes, precisamente o «intervalo» e a «passagem» – o hiato, o salto de uma época a outra – se representam como interrupção na continuidade do progresso, do

[143] Fernando PESSOA, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, Lisboa: Ática, s/d., pp. 49-50.

«desenvolvimento» (*Entwicklung*), ao mesmo tempo que negam a permanência na «gênese» (*Entstehung*).

Na *Obra das passagens*, é a relação entre conhecimento e escrita que Benjamin representa por meio daquela entre relâmpago e trovão: «Nos campos que nos concernem, o conhecimento se dá somente como um relâmpago. O texto é o trovão que ressoa depois demoradamente».[144] Em outro fragmento, retoma a figura do relâmpago para introduzir as noções fundamentais de *imagem dialética* e *dialética em suspensão* (ou *em interrupção*):

> Não é que o que é passado lance sua luz sobre o que é presente, ou o que é presente sua luz sobre o que é passado, mas, sim, imagem é aquilo em que o-que-foi [*das Gewesene*] encontra-se num relâmpago com o agora [*Jetzt*] para formar uma constelação. Em outras palavras: imagem é a dialética em suspensão [*Dialektik im Stillstand*]. Porque, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do-que-foi com o agora [*Jetzt*] é dialética: não é decurso [*Verlauf*] mas, sim, imagem [*Bild*], abrupta [*sprunghaft*]. – Somente imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e o lugar onde as encontramos é a linguagem.[145]

Em fragmento posterior, Benjamin repropõe o que aqui se disse com algumas mudanças significativas (em declarada polêmica, agora, com a fenomenologia heideggeriana). A passagem é importante para a compreensão da teoria do conhecimento de Benjamin, tão relevante quanto sua definição de *origem* (em complemento à qual, acredito, deve ser lida):

> O que distingue as imagens das «essencialidades» [*«Wesenheiten»*] da fenomenologia é o seu índice histórico. (Heidegger busca em vão salvar a história para a fenomenologia de maneira abstrata, através da «historicidade».) Estas imagens são completamente distintas das categorias das «ciências humanas» [*«geisteswissenschaftlichen» Kategorien*], como o assim chamado *habitus*, o estilo etc. O índice histórico das imagens não apenas diz, pois, que elas pertencem a um determinado tempo, ele diz, antes de tudo, que elas alcançam a legibilidade [*Lesbarkeit*] num determinado tempo. E, com efeito, este atingir «a legibilidade» é um

---

[144] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 570 (N1,1).

[145] *Idem*, pp. 576-577 (N2a,3). Leia-se ainda o anúncio programático: «Do mesmo modo que o livro sobre o Barroco expôs o século XVII à luz do presente, algo semelhante deve ser feito aqui com o século XIX, mas mais nitidamente» (*idem*, p. 595 [N 1a, 2]). Podemos recordar, a propósito, uma das *Denkbilder* de Benjamin, na qual diz que «verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas» («Imagens do pensamento», tradução de José Carlos Martins Barbosa, em *Rua de mão única*, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 239).

> determinado ponto crítico do movimento em seu interior. Cada presente é determinado através daquelas imagens que são sincrônicas [*synchronistisch*] com ele: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade [*jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit*]. Nele, a verdade é cumulada com tempo até rebentar. (Este rebentar, e nada mais, é a morte da *intentio*, a qual assim coincide com o nascimento do autêntico tempo histórico, o tempo da verdade.) Não é que o que é passado lance sua luz sobre o que é presente, ou o que é presente sua luz sobre o que é passado, mas, sim, imagem é aquilo em que o-que-foi encontra-se num relâmpago com o agora para formar uma constelação. Em outras palavras: imagem é a dialética em suspensão. Porque, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, aquela do-que-foi com o agora é dialética: natureza não temporal, mas, sim, imagética [*nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur*]. Somente imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, não são imagens arcaicas. A imagem lida, o que significa a imagem no agora da cognoscibilidade, leva ao máximo grau o selo do perigoso momento crítico que está na base de toda leitura.[146]

Esta noção de um *perigo* (*Gefahr*) que estaria na base de toda leitura fica mais clara na sexta tese «Sobre o conceito de história», na qual Benjamin propõe: «Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‹tal como ele propriamente foi›. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo».[147] Este perigo consiste, basicamente, no risco permanente de o conformismo controlar a transmissão da tradição cultural, transformando-a em «instrumento da classe dominante». Para Benjamin, tanto o conteúdo da tradição quanto os seus destinatários estariam sempre sob ameaça. Daí a tarefa de resgate que cabe ao historiador: «O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente *àquele* historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer».[148] Em relação a Dante, é duvidoso que o leitor – sobretudo o leitor-crítico, que faz, aqui, as vezes do historiador – sequer possa sentir como tal a sensação do perigo: não se trata mais, afinal, de impedir que a obra dantesca caia nas mãos do inimigo, porque ela já caiu, de fato, há muito tempo (ela é, sem dúvida, uma das principais jóias do tesouro do conformismo); trata-se, isto sim, de resgatá-la, de arrancá-la do domínio pelas hostes antagonistas. Se houve, nos anos mais sombrios

---

[146] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., pp. 577-578 (N3,1).
[147] Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» cit., p. 695; «Sobre o conceito de história» cit., p. 65.
[148] *Idem, ibidem*.

do século XX, mesmo um Dante «fascista», que outros Dantes as perigosas maquinações da história não hão de ainda nos fazer confrontar?

4. Redemoinho

Uma figura paralela à do relâmpago, aquela do *redemoinho*, na qual Benjamin encontra uma analogia expressiva para a *Ursprung*, conota à perfeição esta situação de *perigo* que é a condição mesma da *legibilidade* e da *cognoscibilidade*: «A origem se situa no fluxo do vir-a-ser como um redemoinho e arrebata para dentro de si, em sua rítmica, o material da gênese». Esta figura, tal como apresentada por Benjamin, é preciosa por sua implacável ambigüidade: o redemoinho da origem interrompe o «fluxo do vir-a-ser», revolvendo o rio da história, permitindo que o que está encoberto (esquecido, reprimido) venha à tona, mas ao mesmo tempo levando para o fundo o que, até então, flutuava sobre as águas (assim, arrebatando mesmo o pesquisador, e não só o desavisado ou 'superficial'). Daí a «dupla visão» exigida pela observação da origem: uma visão atenta à «rítmica» própria da origem-redemoinho, alerta a seu aflorar simultaneamente do «vir-a-ser» e do «passamento», vigilante quanto à indistinção radical entre existência e extinção. O redemoinho é, pois, a figura suprema do *perigo* (recordemos o «turbo» que colhe Ulisses e seus companheiros quase às praias da montanha do Purgatório[149]), mas também da possibilidade de escapar do perigo pelo ato do conhecimento (da «canoscenza»).

O que aqui se propõe fica mais claro se rastreamos esta figura até sua ocorrência precursora numa das fontes secretas da filosofia da história de Benjamin, um texto que ele parece ter sempre em mente, às vezes aproximando-se dele, muitas distanciando-se: a *Segunda consideração intempestiva* de Nietzsche, cujo subtítulo é «da utilidade e desvantagem da história para a vida». O léxico figurativo de

[149] É o próprio Ulisses quem conta a Dante: «Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto; / ché de la nova terra un turbo nacque / e percosse del legno il primo canto. // Tre volte il fé girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giù, com' altrui piacque, // infin che 'l mar fu sovra noi richiuso» (*Inf.* XXVI 136-142).

Nietzsche, neste ensaio, antecipa, em muitos pontos, o de Benjamin. Nietzsche fala em *salto* (*Sprung*) e *constelação* (*Constellation*)[150], e também em *redemoinho*. É interessante, contudo, que, enquanto Nietzsche usa a palavra *Wirbel* para referir-se ao redemoinho, Benjamin vale-se do sinônimo *Strudel*. Vale notar que, com esta pequena diferença vocabular, Benjamin marca uma relevante diferença teórica. Para Nietzsche, o compromisso com o presente, que ele descreve como uma atitude a-histórica (afinal, para ele, todos os grandes acontecimentos históricos se deram numa «atmosfera a-histórica»[151]), acarreta a impossibilidade de um «salto» em direção ao passado: a memória (*Gedächtnis*), que seria o veículo deste acesso, roda, aqui, em círculos e está cansada para permitir-se mesmo «um único salto [*Sprung*]» para fora de tal circuito.[152] Em Benjamin, ao contrário, este compromisso – a ênfase no «agora de uma determinada cognoscibilidade» – é de fato a condição *sine qua non* do salto. Não obstante tal divergência, o redemoinho nietzschiano – mais precisamente, «um pequeno e vivo redemoinho num mar morto de noite e esquecimento»[153] – assemelha-se muito ao lugar da origem tal como delineado por Benjamin: este redemoinho é dito por Nietzsche «o estado mais injusto do mundo, estreito, ingrato frente ao que passou, cego para os *perigos* [a palavra de Nietzsche é a mesma de Benjamin, *Gefahr*], surdo em relação às advertências». Este estado – «a-histórico, contra-histórico de ponta a ponta» – «é o ventre não apenas de um feito injusto, mas muito mais de todo e qualquer feito reto».[154] Para observar este redemoinho, o sujeito do conhecimento – que é, pois, a um só tempo conhecimento histórico e não-histórico – deveria antes «elevar-se a um ponto de vista *supra-histórico*» (*auf einen über-historischen*

---

[150] Friedrich NIETZSCHE, *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida, tradução de Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 21 (constelação e história monumental) e p. 32 (a «constelação entre vida e história», «a constelação realmente se alterando – *através da ciência, através da exigência de que a história deve ser ciência*»). – Benjamin usa a forma moderna do substantivo, *Konstellation*.

[151] *Idem*, p. 13. Mais adiante se lê: «A história, uma vez que se encontra a serviço da vida, se encontra a serviço de um poder a-histórico, e por isto jamais, nesta hierarquia, poderá e deverá se tornar ciência pura, mais ou menos como o é a matemática» (p. 17).

[152] *Idem*, p. 13.

[153] *Idem*, *ibidem*.

[154] *Idem, ibidem*.

Standpunkt zu erheben).[155] Como não ver aí uma magnífica antecipação da «dupla visão» proposta por Benjamin, aquela mesma que está na base de seu conceito de *imagem dialética*? Para o «homem supra-histórico» (*überhistorisch Mensch*), «o mundo em cada instante singular está pronto e acabado»[156]: desnecessário, creio, frisar mais detidamente a proximidade com a concepção benjaminiana da origem como determinação da *Gestalt* com que uma idéia se confronta continuamente com o «mundo histórico», até restar «completa na totalidade da sua história» (totalidade que, como já vimos, se deixa metaforizar pela eternidade, que por sua vez, sem contradição, é a outra face do efêmero da história). É precisamente porque cada época é em si mesma uma unidade singular que as diferentes épocas podem ser dispostas numa constelação, numa imagem dialética: sem diferença e distância entre uma época e outra, teríamos um ponto único, indistinto e insignificante. Bem o disse Benjamin: «Para que uma parte do passado seja tocada pela atualidade, não deve haver nenhuma continuidade entre elas».[157] A afirmação do domínio da história – da cultura – perante o domínio da natureza pode ser colocada precisamente em termos de uma oposição entre descontinuidade e continuidade. Foi o que percebeu com muita clareza J. H. van den Berg, que eleva a paradigmas do modelo por combater uma frase de Leibniz – «Tout va par degrés dans la nature et rien par saut» – e outra de Descartes – «En matière de progressions mathématiques, lorsqu'on a les deux ou trois premières termes, il n'est pas malaisé de trouver les autres». Contra as posições resumidas pelos dois filósofos, van den Berg empreende uma genuína defesa da descontinuidade (a qual, bem conhecida na Antigüidade – lembre-se outra vez o *kairós* –, teria sido sistematicamente reprimida ao longo da história). Estes são os seus termos:

> A descontinuidade, que significa uma transição não-gradual, um salto, uma desconexão, e que implica ocorrência acidental ou livre, era aceita em todos os campos como possível e real. Agora a descontinuidade parece quase inconcebível. [...] Que uma coisa possa ter estrutura sem conexão (sem a conexão da transição gradual) é inimaginável para nós. E ainda assim só é possível falar da estrutura das coisas e incidentes se não há conexão contínua. Porque a continuidade iguala; em última

[155] *Idem, ibidem*.
[156] *Idem*, p. 15.
[157] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 587 (N7,7).

> análise, abole toda estrutura. Produz homogeneidade; e não há nada tão destituído de estrutura como a matéria homogênea.[158]

Termos esclarecedores em relação às razões da crítica da continuidade histórica que está na base do conceito de *origem*. Mas vale frisar, neste ponto, que Benjamin parece solucionar melhor do que Nietzsche a questão do sujeito cognoscente e de sua temporalidade. A vantagem de Benjamin está em ter notado que a ênfase no presente é ela mesma a operação histórica por excelência, e não uma operação a-histórica: ela é, antes, a forma suprema da coincidência entre *conhecimento da história* e *ação na história*.[159] Esta compreensão fica bem marcada na inversão que Benjamin faz de uma proposição de Nietzsche: «Somente a partir da *suprema força* [*höchsten Kraft*] do presente tendes o direito de interpretar o passado», escreveu Nietzsche[160]; Benjamin, por sua vez, preferiu depositar sua confiança de «homem» também, a seu modo, «supra-histórico» numa «*fraca* força messiânica» (schwache *messianische Kraft*).[161]

Georges Didi-Huberman, detendo-se sobre a figuração do redemoinho no prólogo da *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, observa que a *origem* não é, para Benjamin, nem «uma idéia da razão abstrata», nem «uma ‹fonte› [*‹source›*] da razão arquetipal».[162] A localização mesma da origem no fluxo do tempo – como interferência, interrupção – e não antes ou fora do tempo deixa claro seu caráter histórico, e não metafísico (ela é, de fato, como ressalta Benjamin, «uma categoria totalmente histórica»). «Longe da fonte, bem mais próxima de nós do que a

---

[158] J. H. van den BERG, *The Changing Nature of Man*: Introduction to Historical Psychology, translated by H. F. Croes, New York: W. W. Norton, 1983, p. 54.

[159] Cf. Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» cit., p. 702; «Sobre o conceito de história» cit., p. 128 (tradução modificada): «O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo estancou e ficou em suspensão [*Stillstand*]. Pois esse conceito define exatamente *o* presente em que ele escreve história para si mesmo. O Historicismo arma a imagem ‹eterna› do passado, o materialista histórico, uma experiência com o passado que se firma aí única. Ele deixa que os outros se desgastem com a prostituta ‹era uma vez› no bordel do Historicismo. Ele permanece senhor de suas forças: viril o bastante para fazer explodir o contínuo da história».

[160] Friedrich NIETZSCHE, *Segunda consideração intempestiva* cit., p. 56. (No original, toda a frase é grifada. Aqui, grifo meu.)

[161] Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» cit., p. 694; «Sobre o conceito de história» cit., p. 48.

[162] Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit, 1992, p. 127.

imaginamos»: este o lugar da origem.[163] Didi-Huberman se prende à metáfora benjaminiana do «redemoinho» para esclarecer sua proposta de que a origem deve ser compreendida como um *sintoma*: «uma espécie de formação crítica que, por um lado, transtorna [*bouleverse*] o curso normal do rio (está aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico da palavra), e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela ‹restitui›, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: está aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de ‹novidade› sempre inacabada, sempre *aberta*».[164]

Formação crítica, que já vale como tal para o próprio Dante: a origem, afinal, não concerne à determinação de um momento (único) propriamente inaugural, mas antes é o redemoinho, ou a imagem dialética, em que um início toma consciência de sê-lo. É, pois, o *incipit*, aquela fórmula de abertura do texto em que o início se diz início, a figura textual da origem assim concebida. É neste sentido que nenhuma obra é tão consciente e resolutamente originária ou irruptiva (*ursprünglich*) quanto a de Dante (especialmente, a *Vita Nova*, que tematiza o *incipit* mesmo, e pois a própria *incepção*, e não menos a própria *incipiência*). Dante está consciente – como nenhum outro autor que tenha produzido nos princípios da modernidade – dos perigos do redemoinho da origem, e de seus próprios poderes, como poeta, para manter-se a salvo:

> O voi che siete in piccioletta barca,
> desiderosi d'ascoltar, seguiti
> dietro al mio legno che cantando varca,
> tornate a riveder li vostri liti:
> non vi mettete in pelago, ché forse,
> perdendo me, rimarreste smarriti.
> L'aqua ch'io prendo già mai non si corse;
> Minerva spira, e conducemi Appollo,
> e nove Muse mi dimonstram l'Orse. (*Par.* II 1-9)[165]

---

[163] *Idem*, *ibidem*.
[164] *Idem*, *ibidem*.
[165] Cf. Maria CORTI, «Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse (*Inferno*, XXVI)», em *Scritti su Cavalcanti e Dante*: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi, Torino: Einaudi, 2003, pp. 348-364 (especificamente sobre as metáforas da navegação, pp. 351-356).

A dificuldade inicial de qualquer investigação da *origem*, no sentido benjaminiano da palavra, está na esquivança desta frente a qualquer tentativa de apreendê-la numa ponta ou em outra da linha que vai do mito à história, da idealidade à contingência; a origem, como frisa Agamben, «não se deixa apanhar de modo algum no plano dos fatos como um determinado evento verificável, sem, por isso, apresentar-se como um arquétipo mítico».[166] Situa-se, precisamente, no fluxo do vir-a-ser, como um redemoinho, simultaneamente restauração e incompletude. Esta restauração é, em alguma medida, falhada ou, digamos (com um adjetivo que deve ser compreendido com muita precisão), *imprópria*. Fica-se na nostalgia, na saudade. O passado como tal, para Benjamin (e Agamben), é *insalvável*: salva-se «o que nunca foi, algo de novo».[167] Como diz Benjamin no *Prólogo*, o fenômeno salvo na idéia «se torna o que não era – totalidade».[168] «Ler o que nunca foi escrito» (*Was nie geschrieben wurde, lesen*): com esta máxima encontrada em Hofmannsthal, Benjamin, num fragmento intitulado *A imagem dialética*, resume seu método historiográfico-filológico.[169]

O uso da palavra *Ursprung* por Benjamin, se examinado com atenção à séria e produtiva ironia com que é mobilizado, não entra em conflito com a crítica nietzschiana da busca romântica da *Ursprung*; pelo contrário, parece assimilá-la. A síntese desta crítica por Foucault continua válida:

---

[166] Giorgio AGAMBEN, «Walter Benjamin e il demonico: felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin» cit., p. 231.

[167] *Idem*, p. 232. «Essencial, a esta teoria, é a intenção pela qual exposição das idéias e salvação dos fenômenos andam *pari passu* e se compenetram num único gesto. Neste gesto tem lugar uma *Auseinandersetzung*, uma recíproca colocação de idéia e de totalidade histórica dos fenômenos» (p. 231).

[168] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., p. 227; *Origem do drama barroco alemão* cit., p. 69. Esta totalidade, frise-se, não tem a forma de uma origem mítica, imaculada concepção, mas é o germe daquilo que encontra sua consumação numa *crise*, porque *crítico* fora desde o princípio. Uma idéia não pode ser reenviada à sua primeira sugestão a não ser ao custo de esta primeira sugestão soar já como uma profecia – um vaticínio – de sua crise final.

[169] Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, I/3, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, p. 1238. Cf. Márcio SELIGMANN-SILVA, *Ler o livro do mundo*: Walter Benjamin: Romantismo e crítica poética, São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 1999, p. 220: «Esta leitura do que nunca foi escrito é a realização da crítica como atualização, como medium-de-reflexão, na qual o texto *nasce* da leitura».

> Por que Nietzsche genealogista recusa, pelo menos em certas ocasiões, a pesquisa da origem (*Ursprung*)? Porque, primeiramente, a pesquisa, nesse sentido, se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar «o que era imediatamente», o «aquilo mesmo» de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira.[170]

Por sua vez, o segredo que o genealogista encontra por trás das coisas não é aquele «segredo essencial e sem data» com que se contenta o metafísico, mas sim aquele segredo segundo o qual as coisas «são sem essência» – ou, melhor dito, «sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas»: «O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate».[171] Mais adiante, levando em conta a *Segunda consideração intempestiva* e, sobretudo, a noção nietzschiana de uma «wirkliche Historie» em oposição à historiografia tradicional, Foucault conclui: «A história será ‹efetiva› na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser».[172] Pode-se ainda lembrar, dentro da mesma esfera de reflexão, que este acolhimento do disparate como verdadeira feição da origem e a conseqüente re-introdução do descontínuo «em nosso próprio ser» encontra em Jacques Derrida uma

---

[170] Michel FOUCAULT, «Nietzsche, a genealogia e a história», em *Microfísica do poder*, organização e tradução de Roberto Machado, Rio de Janeiro: Graal, 2001, p. 17. O ensaio todo, que abrange as pp. 15-37, é uma ótima síntese das propostas de Nietzsche (e também, é certo, de Foucault) para a investigação histórica. – Marc BLOCH discorre explicitamente contra o prefixo alemão *ur-*, de tanto sucesso entre os românticos (e que está presente em *ur-Sprung*). Bloch alerta para que busquemos nos manter a salvo do «ídolo», da «obsessão», do «demônio» das «origens», da «obsessão embriogênica» que domina tantos historiadores, seja como remissão a um começo (afinal, «para a maioria das realidades históricas, a própria noção desse ponto inicial permanece singularmente fugaz»), seja como mística da causa única, ou ainda a combinação entre ambos: «Para o vocabulário corrente, as origens são um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar» (*Apologia da história*, ou O oficio de historiador, tradução de André Telles, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, pp. 56-58).

[171] Michel FOUCAULT, «Nietzsche, a genealogia e a história» cit., p. 18.

[172] *Idem*, p. 27. Para Foucault, é característico desta «história efetiva» o destemor diante de seu próprio saber perspectivístico: «Os historiadores procuram, na medida do possível, apagar o que pode revelar, em seu saber, o lugar de onde eles olham, o momento em que eles estão, o partido que eles tomam – o incontrolável de sua paixão. O sentido histórico, tal como Nietzsche o entende, sabe que é perspectivo, e não recusa o sistema de sua própria injustiça. Ele olha de um determinado ângulo, com o propósito deliberado de apreciar, de dizer sim ou não, de seguir todos os traços do veneno, de encontrar o melhor antídoto. Em vez de fingir um discreto aniquilamento diante do que ele olha, em vez de aí procurar sua lei e a isto submeter cada um de seus movimentos, é um olhar que sabe tanto de onde olha quanto o que olha» (*idem*, p. 30).

formulação brilhante, quando este localiza no «rastro» (isto é, na descontinuidade do ser) uma imprevista – e dialética – «origem da origem»: «O rastro [*trace*] não é somente a desaparição da origem, ele quer dizer aqui [...] que a origem não desapareceu de fato, que ela jamais foi constituída senão em contrapartida por uma não-origem, o rastro, que se torna assim a origem da origem».[173] Este paradoxal «rastro originário» ou «arqui-rastro», podemos dizer num cruzamento da metafísica irônica de Benjamin com a antimetafísica de Nietzsche e Derrida, é a forma mesma com que a pré- e a pós-história se apresentam na contemplação da *origem*: afinal, com *origem*, como já se disse, «não se designa nenhum vir-a-ser do que aflorou», mas «o que aflora do vir-a-ser e do passamento». (É neste sentido, pela atenção devida ao *rastro* como «origem da origem», que uma pesquisa, como a presente, sobre a *Vita Nova* e a *irrupção da lírica moderna*, tome a forma, antes de tudo, de um mapeamento dos *percursos da origem* na fábrica dantesca.)

De fato, também a investigação benjaminiana assume o disparate – a atenção à «origem da origem», ao «rastro» – como sua mais própria lei heurística e mesmo formal. É assim que, na passagem do livro sobre o drama barroco para aquele sobre a modernidade parisiense, acirra-se a convergência entre a pesquisa da *origem* e a desmontagem de uma concepção banal de *origem*, frisando-se a historicidade da *origem* em oposição não só à *gênese* (*Entstehung*) e ao *desenvolvimento* (*Entwicklung*), mas também ao *eterno retorno*. No entanto, já no *Trauerspielbuch* esta convergência se mostrava atuante: seja quando Benjamin punha a *origem* em conexão com a pré- e a pós-história dos «resultados efetivos», seja quando destacava a heterogeneidade dos elementos de que o *Trauerspiel* se compõe. A mesma convergência verificava-se também, antes, em «Die Aufgabe des Übersetzers», na noção de uma «língua pura» (*reine Sprache*) que não existe senão no espaço diferencial entre as línguas contingentes, isto é, na utopia de uma concordância pré-babélica (origem da linguagem) à qual, porém, só temos acesso na forma da

[173] Jacques DERRIDA, *Gramatologia*, tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro, São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 75 (tradução modificada).

restauração inconclusiva (desistente) da tradução, que não anula, mas, pelo contrário, exalta a pluralidade «depois de Babel».[174]

No presente estudo, esta impureza constitutiva da origem é avocada já desde a eleição de um texto que não é só em verso para servir-nos de *caleidoscópio* no qual observar a irrupção da lírica moderna como imagem sumamente disparatada, descontínua.[175]

5. Distância

No ensaio sobre a tradução como tarefa e desistência, Benjamin propõe que se pense nas obras de arte como algo dotado de vida, e que, portanto, se atente para a «continuação» desta «vida» (*Fortleben*). Não se trata, porém, de recair numa estética organicista, como se poderia supor a partir de seus termos, mas sim de notar que o conceito de vida só pode se legitimar pela história: «é a partir da história (e não da natureza [...]) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida».[176] Para os filósofos, impõe-se o desafio de compreender a vida natural «a partir dessa vida mais vasta que é a história»; e, ao crítico, em troca, resta o consolo de que é muito mais fácil reconhecer a «continuação da vida» das obras do que a das criaturas. «A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes,

---

[174] Cf. Walter BENJAMIN, «A tarefa – renúncia do tradutor», tradução de Susana Kampff Lages, em Werner HEIDERMANN (org.), *Clássicos da teoria da tradução*, v. 1: *Alemão-Português*, Florianópolis: Núcleo de Tradução/UFSC, 2001, pp. 187-215. A última expressão entre aspas refere-se ao conhecido título de George STEINER, *After Babel*: Aspects of Language and Translation, Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.

[175] DIDI-HUBERMAN resumiu muito bem a lição que Benjamin aprendeu do *modelo ótico* do *caleidoscópio* (espécie, digamos, de *redemoinho em miniatura*, de *redemoinho portátil*): «dans les configurations visuelles toujours ‹saccadées› du kaléidoscope, se retrouvent une fois de plus le double régime de l'image, la polyrythmie du temps, la fécondité dialectique. Le *matériau visuel* du kaléidoscope – à savoir ce que l'on dispose dans le tube, entre le verre dépoli et le verre intérieur – est de l'ordre du rebut et de la dissémination: bouts d'étoffes effilochées, coquillages minuscules, verroterie concassée, mais aussi lambeaux de plumes ou poussières en tous genres... Le matériau de cette image dialectique, c'est donc la matière comme dispersion, un *démontage erratique* de la structure des choses» (*Devant le temps* cit., p. 134; mas veja-se, a respeito do caleidoscópio em Benjamin, todo o subcapítulo «Kaléidoscope et casse-tête: ‹Le temps s'élance comme un bretzel...›», pp. 128-155).

[176] Walter BENJAMIN, «A tarefa – renúncia do tradutor» cit., p. 193.

sua configuração, na época do artista, e o período da continuação de sua vida, fundamentalmente eterna [*die Periode ihres grundsätzlich ewigen Fortlebens*], nas gerações posteriores.»[177] É como parte decisiva dessa *Fortleben* que a atividade crítica se dá. Consciente de que tudo está sempre ainda por decidir, a crítica não trabalha com um texto fechado de uma vez por todas, mas é ela mesma essencial para a recuperação, preservação e revivescência do texto, em bases não conservadoras; afinal, «na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica».[178] Tradução, pois, como modelo para a crítica; ou, antes, postulação de um intercâmbio entre tradução e crítica: não é outra coisa o que Benjamin está propondo.[179] A crítica literária é também «um momento, ainda que menor, na continuação da vida das obras».[180] Na sua atualização pela tradução, mas também pela interpretação, o texto encaminha-se para aquele lugar messiânico ou utópico que é o de sua «pervivência» (*Fortleben*) – lugar provisório, a ser garantido ou perdido a cada novo ato de tradução ou interpretação.[181] Em sua cerrada e antitética exegese do ensaio de Benjamin, Paul de Man apreendeu bem o potencial renovador, indistinguível de seu poder destruidor, destas atividades – da tradução e da crítica literária, mas também da filosofia crítica e da história – tal como concebidas por Benjamin:

> Elas desarticulam, elas desfazem o original, elas revelam que o original foi sempre já desarticulado. Elas revelam que o fracasso [*failure*] delas, o qual parece dever-se ao

---

[177] *Idem, ibidem*.
[178] *Idem*, p. 197. Benjamin acentua, na seqüência, o sentido mais elementar dessa modificação do original em sua *Fortleben*, ao registrar a «maturação póstuma das palavras que já se fixaram»: «elementos que à época do autor podem ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética poderão mais tarde ter-se esgotado; tendências implícitas podem destacar-se *ex novo* daquilo que já possui forma. Aquilo que antes era novidade, mais tarde poderá soar gasto; o que antes era de uso corrente pode vir a soar arcaico».
[179] Cf. Theodor W. ADORNO, «Introducción a los *Escritos* de Benjamin», em *Sobre Walter Benjamin* cit., p. 42: «Interpretação, tradução, crítica, são os esquemas do seu pensamento».
[180] Walter BENJAMIN, «A tarefa – renúncia do tradutor» cit., p. 203.
[181] «Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, naturalmente, não poderá viver eternamente, como está longe de alcançá-la em todas as partes de sua figura, mas à qual no mínimo alude de modo maravilhosamente penetrante, como o âmbito predestinado e interdito da reconciliação e da plenitude das línguas» (*idem*, p. 201).

> fato de que são secundárias em relação ao original, revela um fracasso essencial [*essencial failure*], uma desarticulação essencial que estava já no original. Elas matam o original, ao descobrirem que o original já estava morto. Elas lêem o original da perspectiva de uma pura língua (*reine Sprache*), uma língua que seria inteiramente livre da ilusão do significado – pura forma, se vocês querem; e ao fazê-lo assim elas trazem à luz um desmembramento [*dismembrance*], uma des-canonização que estava já no original desde o princípio.[182]

A partir do uso freqüente, em Benjamin, do verbo *überleben* – «sobreviver», em tradução corrente, mas, na tradução mais atenta de De Man, «viver além de sua própria vida» – poderíamos concluir: «A tradução pertence não à vida do original, o original já está morto, mas a tradução pertence ao pós-vida [*afterlife*] do original, assim assumindo e confirmando a morte do original».[183] É ilustrativo do destacamento, exigido pela epistemo-historiologia benjaminiana, em relação às interpretações tradicionais que De Man traduza como «morte» o que em Benjamin aparece indiscutivelmente, ao menos em «Die Aufgabe des Übersetzers», como «vida e sobrevida» (*Leben und Fortleben*).

O texto, ao ser reproposto como objeto histórico (objeto, pois, inobjetual, imagético, fantasmático – diria mesmo *agalmático*[184]), faz as vezes de um caleidoscópio no qual os pontos da longa duração em que a obra se insere – a «modernidade», no caso da *Vita Nova* – formam uma figura inteligível somente ao crítico aparelhado para assim apreendê-la e interpretá-la: afinal, como advertiu Marc Bloch, mesmo os textos «mais claros e mais complacentes» do passado só falam

---

[182] Paul DE MAN, «Conclusions: Walter Benjamin's ‹The Task of the Translator›», em *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 84. Todo o ensaio (pp. 73-105), originalmente uma conferência, é de extremo interesse para uma leitura renovada da obra de Benjamin – mesmo que, muitas vezes, seja difícil seguir de Man em suas conclusões mais antitéticas em relação à letra do texto benjaminiano.

[183] *Idem*, p. 85.

[184] Penso aqui no conceito grego de Tãáëìá, como denominação da imagem em contraste com as formas åkêþí e åkäùëïí. Como observa Karl KERÉNYI no estudo definitivo a respeito da *ágalma*, este termo «não está a indicar entre os gregos uma coisa sólida e determinada, mas [...] é a fonte perpétua de um evento no qual se supõe que a divindade tome parte não menos que o homem. A *ágalma* tem, sim, uma superfície, e é sempre uma bela superfície, mas disto deriva sempre uma outra dimensão, a dimensão do evento» («Agalma, Eikon, Eidolon», traduzione di O. M. Nobile Ventura, em *Scritti italiani*: 1955-1971, a cura di Giampiero Moretti, Napoli: Guida, 1993, p. 95). Giorgio AGAMBEN já apontou o rendimento epistemológico da noção de *ágalma* (*Stanze*: la parola e il fantasma nella cultura occidentale, Torino: Einaudi, 1993, pp. 69-70).

«quando sabemos interrogá-los».[185] Mas esta interrogação, podemos nos indagar, é realmente elaborada por nós – ou proposta, de antemão, pelo texto? Vamos ao texto em busca de respostas, ou, antes, de perguntas?

Em *Verdade e método*, Gadamer retoma e apura a «lógica da pergunta e da resposta» de Collingwood, segundo a qual só se pode compreender um texto quando se compreende a pergunta para a qual ele é a resposta – ou, na versão aprimorada de Gadamer, *uma* resposta entre «outras possíveis» que se encontram no «horizonte do perguntar».[186] Porém, a pergunta reconstituída não pode ser simplesmente reinserida em seu horizonte original, pois aquele já está subsumido pelo horizonte presente da investigação. Num parágrafo bastante intrincado, Gadamer descreve a inversão da relação entre pergunta e resposta que aí se dá:

> O transmitido, que nos fala – o texto, a obra, o indício –, coloca, ele próprio, uma pergunta e situa portanto nossa opinião no aberto. Para poder dar resposta a esta pergunta que se nos coloca, nós, os interrogados, temos que começar, por nossa vez, a interrogar. Procuramos reconstruir a pergunta a que o transmitido poderia dar resposta. Todavia, não podemos fazê-lo se não superamos, com nossas perguntas, o horizonte histórico que com isso ganha um perfil. A reconstrução da pergunta, a que o texto deve responder, está, ela mesma, dentro de um perguntar, com o qual nós mesmos procuramos buscar a resposta à pergunta que a tradição nos coloca. Pois uma pergunta reconstruída não pode nunca se encontrar em seu próprio horizonte originário, já que o horizonte histórico, descrito na reconstrução, não é um horizonte verdadeiramente abrangente. Encontra-se, antes, ele próprio, abrangido pelo horizonte que nos abrange a nós que perguntamos, e que somos atingidos pela palavra da tradição.[187]

É por isso que o primeiro passo da hermenêutica histórica deve ser «a resolução da oposição abstrata entre tradição e investigação histórica, entre história e conhecimento dela mesma».[188] Produz-se assim uma «unidade de efeito», uma «trama de efeitos recíprocos», entre a tradição sobrevivente (e, pois, superveniente) e a investigação histórica. Até aqui, é fácil concordar com Gadamer; no entanto, não é possível segui-lo sem precauções quando diz que não se deve entender a consciência histórica «como algo radicalmente novo, mas, antes, como um momento novo dentro

---

[185] Marc BLOCH, *Apologia da história*, ou O ofício de historiador, tradução de André Telles, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 79.
[186] Hans-Georg GADAMER, *Verdade e método*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica, tradução de Flávio Paulo Meurer, Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 544-545.
[187] *Idem*, p. 550.
[188] *Idem*, p. 424.

do que sempre tem sido a relação humana com o passado»[189] – e não é possível segui-lo porque, na história crítica que interessa ao presente (conforme os preceitos nietzschiano e benjaminiano), a meta da investigação é de fato alterar a própria natureza dessa relação com o passado, rompendo, na raiz, com o conformismo da tradição. A tradição, afinal, tem, no mais das vezes, a forma de uma seqüência de avaliações e interpretações equivocadas: se a tradição transporta até nós um texto do passado, ela o faz quase invariavelmente por motivações perniciosas; a tradição conserva e transmite, muitas vezes, aquilo que, bem lido, a subverteria, aquilo que arruinaria as bases mesmas da conservação e da transmissibilidade (e são precisamente estes textos que contam para uma história crítica). Mais uma vez, encontramos apoio em Benjamin: «A apreciação [*Würdigung*] ou apologia está ansiosa para recobrir os momentos revolucionários do decurso da história. Ela traz no coração a produção de uma continuidade. Só dá valor àqueles elementos da obra que já foram aceitos como parte de sua efetivação [*Nachwirkung*]. Quer passar por cima dos lugares onde a tradição [*Überlieferung*] se interrompe [*abbricht*], e, com ela, seus abismos e picos, que lhe oferecem repouso».[190]

Entre os filósofos modernos, Merleau-Ponty foi um dos mais sensíveis à dinâmica própria da arte, e por isso, a despeito das flagrantes diferenças entre sua teoria da arte e aquela de Benjamin, algumas de suas reflexões podem ajudar-nos a compreender, em toda sua complexidade, as relações não-lineares entre origem e modernidade, assim como entre ruptura e continuidade. Para Merleau-Ponty, o aparecimento das artes numa determinada cultura traz consigo, sempre, «uma nova relação com o passado»; os artistas não se satisfazem ao dar continuidade ao passado, seja «pela veneração ou pela revolta», mas só ao «recomeçar» o trabalho do passado: «o artista não pode, como uma criança, imaginar que sua vida é feita para prolongar outras vidas; se ele pega o pincel, é que num certo sentido a pintura *ainda está por fazer*»[191] (e não menos, acrescente-se, a poesia, a literatura). Daí Merleau-Ponty

---

[189] *Idem, ibidem*, p. 424.
[190] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 592 (N9a,5).
[191] Maurice MERLEAU-PONTY, *A prosa do mundo*, tradução de Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 128 (grifo meu). E note-se que, para Merleau-Ponty, esta noção se desdobra no

constatar com muita segurança, sem margem a entusiasmos fáceis com formas mais simples e explícitas de ruptura (e tampouco de continuidade): «A tradição de uma cultura é, na superfície, monotonia e ordem, em profundidade, tumulto e caos, e a ruptura mesma não é mais uma libertação do que a docilidade».[192] Enfatizar os momentos de «tumulto e caos» na história da cultura não é, podemos afirmar, senão trazer à superfície uma espécie de tradição subterrânea – saltada, descontínua, espaçada – que o encadeamento tradicional tratou de esconder, deixar emergir aquele «verdadeiramente Novo» que pode nos dar a «genuína definição» de um «progresso» que «não está na continuidade do decurso do tempo», mas que, conforme já vimos, irrompe como uma cadeia ou rede de «interferências». Um encadeamento, pois, de *origens*; Corrado Bologna, com base em Benjamin, já extraiu as conseqüências de uma concepção como esta para a história da literatura: «À história da tradição como *história de uma Origem* que se desenvolve [*evolve*] ininterruptamente modulando a continuidade em ritmos históricos, substituímos [...] a imagem de uma *história de muitas origens*, variadamente dispostas [*variamente dislocate*] como *pontos de desequilíbrio*, ousadas ‹tentativas› [*arditi ‹tentativi›*] da ‹memória iniciadora› dos Clássicos que levam à virada [*svolta*], à *katastrophè*, amplas fases de estabilidade dos sistemas formais».[193] É neste sentido que Franco Moretti propõe uma historiografia literária orientada pela teoria dos «equilíbrios pontuados» (elaborada pelos paleontólogos Stephen Jay Gould e Niles Eldredge como correção à noção darwinista de uma evolução gradual e contínua):

> Se a estabilidade é um dado histórico-evolutivo real (e antes: o dado dominante), então se transforma mesmo a concepção da mutação *[cambiamento]*. Não mais fluxo incessante, a mutação torna-se «pontual»: rápida transição entre estados estáveis. E isto quer dizer duas coisas. Antes de tudo, obviamente, que a mutação deve ser rápida:

---

apercebimento de uma forma de *insuficiência* a caracterizar o «próprio» da arte e da linguagem, uma vez que «o preço» da «novidade» de uma determinada obra «é fazer que o que veio antes dela seja visto como uma tentativa malograda, é que uma outra pintura fará que ela seja vista amanhã como uma outra tentativa malograda», com a pintura toda, enfim, se apresentando «como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer».

[192] *Idem, ibidem*. Cf. Theodor W. ADORNO, *Teoria estética* cit., p. 237: «A continuidade pode apenas construir-se a partir de uma grande distância. A história da arte apresenta antes pontos nodais».

[193] Corrado BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino: Einaudi, 1993, v. 1, p. XVIII.

> e este [...] é um dado que a história literária tende a confirmar. Além de definir um intervalo temporal assaz breve, porém, «pontual» indica também uma peculiaridade morfológica da evolução: a extrema raridade das formas intermédias entre espécie e espécie. E aqui a confirmação que nos oferece a literatura é ainda mais significativa: todos os principais gêneros alcançaram a sua forma definitiva com pouquíssimas «tentativas» audazes – não, decerto, com o paciente e gradual acumular-se de modificações microscópicas.[194]

Bologna, tendo citado o ensaio de Moretti, prefere falar de um «cenário antropológico e historiográfico» constituído pela alternância entre «estados de *esquematização* e *auto-controle*» e outros «de *entropia* e de *desconstrução*»: «Entre estes estados não se dá ‹evolução›, nem, pois, ‹continuidade›. Não se trata de metamorfoses

---

[194] Franco MORETTI, «L'evoluzione letteraria», *Nuova Corrente*, XXXV (1988), p. 224. – Habituamo-nos a pensar a concatenação dos textos e de seus autores, ao longo do tempo – em suma, a «história da literatura» –, em termos de *tradição*. A palavra provém do léxico religioso, com o sentido de «transmissão», enfatizando, inevitavelmente, as correntes e os momentos de continuidade. Os formalistas russos encontraram seu caminho próprio de retorno à história, a qual haviam posto entre parênteses nos primeiros anos da nova abordagem, por meio da substituição do conceito de *tradição* pelo de *evolução literária*. Assim Juri TYNIANOV, em 1927, resume seu ponto de vista: «Se admitimos que a evolução é uma mudança da relação entre os termos do sistema, quer dizer, uma transformação das funções e elementos formais, a evolução parece ser uma ‹substituição› de sistemas. Essas substituições têm, segundo as épocas, um ritmo lento ou sofreado e supõem não uma renovação e uma substituição súbita e total dos elementos formais, mas a criação de uma *nova função destes elementos formais*. Por isso, a confrontação de tal fenômeno literário com tal outro deve ser feita não somente segundo as formas, mas também segundo as funções. Os fenômenos que parecem totalmente diferentes e que pertencem a sistemas funcionais diferentes podem ser análogos em sua função e vice-versa. O problema tornou-se mais obscuro, porque cada corrente literária busca durante certo tempo pontos de apoio nos sistemas precedentes; é o que se pode chamar de ‹tradicionalismo›. [...] Em resumo: o estudo da evolução literária não é possível a não ser que a consideremos como uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionado por eles. O exame deve ir da função construtiva à função literária, da função literária à função verbal. Deve esclarecer a interação evolutiva das funções e das formas. O estudo evolutivo deve ir da série literária às séries correlativas vizinhas e não às séries mais distantes, mesmo que elas sejam principais. O estudo da evolução literária não rejeita a significação dominante dos principais fatores sociais; pelo contrário, é somente neste quadro que a significação pode ser esclarecida em sua totalidade; o estabelecimento direto de uma influência dos principais fatores sociais substitui o estudo da *modificação* das obras literárias e de sua deformação pelo estudo da *evolução* literária» («Da evolução literária», em Dionísio de Oliveira TOLEDO (org.), *Teoria da literatura*: formalistas russos, tradução de Ana Mariza Ribeiro Flilipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt, Porto Alegre: Globo, 1971, pp. 117-118). Como bem percebeu JAUSS, esta concepção de Tynianov «volta o princípio da evolução literária contra o sentido orgânico-teleológico do conceito clássico de evolução» (*A história da literatura como provocação à teoria literária*, tradução de Sérgio Tellaroli, São Paulo: Ática, 1994, p. 20). Não se tem mais a ilusão de lidar-se com um processo contínuo, linear, gradual; desta perspectiva, vislumbramos em Dante um momento de grande agitação a que se segue uma relativa calmaria, em que o que foi agitado aos poucos vai-se assentando. Mas, frise-se, calmaria *relativa*: afinal, o tempo que aí se abre é o da *modernidade*, o da *tradição da ruptura*, tempo no qual calmaria e tormenta quase se confundem.

quantitativas, mas qualitativas».[195] «Na literatura como na natureza [...] os elos perdidos abundam», anota Moretti, que se diverte em observar que o mais famoso elo perdido depois daquele entre o chimpanzé e o homem é o *Ur-Hamlet*, o mítico texto precursor da tragédia shakesperiana.[196] Ora, a *Vita Nova* talvez cumpra justamente esta função de elo perdido. Mas «perdido», aqui, tem um sentido próximo ao de «roubada» no título do conto de Poe: o elo esteve sempre lá, apenas não o víamos. Mas por que não o víamos? Voltemos a Gadamer.

Contrariamente à reivindicação benjaminiana de uma «dupla visão» que acaba por ser uma dupla distância (em relação, por um lado, ao que se restaura e, por outro, ao que «ainda está por fazer»), Gadamer afirma que o clássico (e todo texto originário, pode-se dizer, é um clássico) prescinde da distância histórica: afinal, seu modo de ser histórico seria a intemporalidade, na qual leitor e texto se descobririam não menos que contíguos. Recorrendo ao Hegel da *Estética*, Gadamer observa:

> No «clássico» culmina um caráter geral do ser histórico: o de ser conservação na ruína do tempo. [...] Clássico [...], como diz Hegel, é «o que significa a si mesmo e, por conseqüência, se interpreta a si mesmo». – Mas, em última análise, isso quer dizer que o clássico é o que se conserva, *porque* se significa [*bedeutet*] e interpreta [*deutet*] a si mesmo; isto é, aquilo que é tão eloqüente que não constitui uma proposição sobre algo desaparecido, um mero testemunho de algo, testemunho que requer todavia interpretação, mas que diz algo a cada presente como se o dissesse a ele particularmente. O que se qualifica de «clássico» não é algo que requeira a superação da distância histórica; pois ele mesmo realiza essa superação em constante mediação. Nesse sentido, o que é clássico é, sem dúvida, «intemporal», mas essa intemporalidade é um modo de ser histórico.[197]

A expressão *clássico* afirmaria precisamente isto: «que a sobrevivência da força de expressão imediata de uma obra é fundamentalmente ilimitada».[198]

Que o clássico de fato «diz algo a cada presente como se o dissesse a ele particularmente» me parece ponto pacífico. Mas podemos nos perguntar se essa imediatez absoluta que Gadamer descreve não é precisamente a outra face – ou a inversão metafórica – de uma distância não menos absoluta. Porque a verdade é que o clássico – e a *Vita Nova* é quanto a isto exemplar – já se revela distante, inatual,

---

[195] Corrado BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani* cit., v. 1, p. XVII.
[196] Franco MORETTI, «L'evoluzione letteraria» cit., p. 224.
[197] Hans-Georg GADAMER, *Verdade e método* cit., p. 434.
[198] *Idem*, p. 435.

extemporâneo, para sua própria época; aquilo que, desde sempre, se revela e se impõe como *intempestivo*, como *estranho* (e penso aqui na dialética entre familiaridade e estranheza desvelada por Freud na noção de *unheimlich*[199]). Não me parece ser sem consciência dessa estranheza que Gadamer cita, em nota de pé de página referente a este parágrafo, um fragmento de Schlegel que parece justamente postular esta distância radical que percebemos no clássico: «Um escrito clássico jamais tem de poder ser totalmente entendido. Aqueles que são cultos e se cultivam têm, no entanto, de querer aprender sempre mais com ele».[200]

Lembremos ainda que Jauss, no delineamento de sua estética da recepção, já se contrapôs frontalmente a esta noção de Gadamer de que o clássico não necessita de superação da distância histórica.[201] Jauss insiste na historicidade de toda leitura, historicidade que o clássico não anula (antes, até acirra):

> A concepção positivista da história como descrição «objetiva» de uma seqüência de acontecimentos num passado já morto falha tanto no que se refere ao caráter artístico da literatura, quanto no que respeita à sua historicidade específica. A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual [...]. É esse caráter dialógico da obra literária que explica por que razão o saber filológico pode apenas consistir na continuada confrontação com o texto, não devendo congelar-se num saber acerca dos fatos. O saber filológico permanece sempre vinculado à interpretação, e esta precisa ter por meta, paralelamente ao conhecimento de seu objeto, refletir e descrever a consumação desse conhecimento como momento de uma nova compreensão.[202]

Esta «nova compreensão» é realmente nova, e não, como supõe Gadamer, «um momento novo dentro do que sempre tem sido a relação humana com o passado».

Entretanto, o próprio Gadamer, quando livre da fascinação do «clássico», já chamara a atenção, com muita segurança, para a necessidade da «distância histórica» – dito mais drasticamente, para a necessidade da «diferença insuperável entre o

---

[199] Cf. Sigmund FREUD, «Lo siniestro», em *Obras completas*, traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, t. 3, p. 2483-2505.
[200] Hans-Georg GADAMER, *Verdade e método* cit., p. 435n. Cito, porém, a partir de Friedrich SCHLEGEL, *O dialeto dos fragmentos*, tradução de Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 23.
[201] Cf. Hans Robert JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária* cit., p. 38.
[202] *Idem*, pp. 24-25 (tradução modificada).

intérprete e o autor» – na compreensão de um texto do passado.[203] A hermenêutica, Gadamer bem o sabe, só pode instalar-se no intervalo entre familiaridade e estranheza. Todo texto do passado é compreendido de uma maneira peculiar por cada época porque é parte de uma tradição dentro da qual cada época também procura situar a si mesma – procura compreender a si mesma. «O sentido de um texto supera seu autor não ocasionalmente, mas sempre»: daí concluir que a compreensão jamais é um comportamento «reprodutivo», mas «sempre produtivo».[204] Daí também poder dizer que, «*quando se logra compreender*, compreende-se de um modo *diferente*».[205] Foi com Heidegger que Gadamer aprendeu esta função crucial do tempo para a tarefa hermenêutica, podendo assim contrapor-se ao historicismo:

> O tempo já não é mais, primariamente, um abismo a ser transposto porque divide e distancia, mas é, na verdade, o fundamento que sustenta o acontecer, onde a atualidade finca suas raízes. A distância de tempo não é, por conseguinte, algo que tenha de ser superado. Esta era, antes, a pressuposição ingênua do historicismo, ou seja, que era preciso deslocar-se ao espírito da época, pensar segundo seus conceitos e representações em vez de pensar segundo os próprios, e somente assim se poderia alcançar a objetividade histórica. Na verdade, trata-se antes de reconhecer a distância de tempo como uma possibilidade positiva e produtiva do compreender. Não é um abismo devorador, mas está preenchido pela continuidade da herança histórica e da tradição, a cuja luz nos é mostrado todo o transmitido.[206]

Aqui, porém, mais uma vez é preciso ter cuidado com os conceitos de «herança histórica» e de «tradição»: pois também em relação a isso é preciso cavar distância, deixando de ver a tradição como natural ou naturalizada. O extremo paradoxal desta mobilização da «distância histórica», como observa o próprio Gadamer, está em que «o significado objetivo e permanente de algo somente se torna reconhecível quando pertence a um nexo mais ou menos concluído», isto é, «quando está suficientemente morto».[207] O conflito entre esta clareza fundamental quanto à função hermenêutica da distância e sua própria definição de clássico jamais se resolve nos termos de Gadamer:

---

[203] Hans-Georg GADAMER, *Verdade e método* cit., p. 443.
[204] *Idem*, p. 444.
[205] *Idem, ibidem*.
[206] *Idem*, p. 445.
[207] *Idem*, p. 446.

> No fundo, o clássico é bem outra coisa do que um conceito descritivo em poder de uma consciência histórica objetivadora; é uma realidade histórica, à qual a própria consciência histórica continua pertencendo e submetida. O que é clássico é aquilo que se diferenciou destacando-se dos tempos mutáveis e dos gostos efêmeros; é acessível de modo imediato, mas não ao modo desse contato, digamos elétrico, que de vez em quando caracteriza uma produção contemporânea, na qual se experimenta momentaneamente a satisfação de uma intuição de sentido que supera toda expectativa consciente. Antes, é uma consciência do ser permanente, uma consciência do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, o que nos induz a denominar algo de ‹clássico›; uma espécie de presente intemporal que significa simultaneidade para com qualquer presente.[208]

6. Ruína

Um modo de resolver esse paradoxo – pelo qual o clássico acaba, aos olhos de Gadamer, se subtraindo à distância que, no entanto, seria imprescindível à sua apreensão e compreensão – é aquele ensaiado por Benjamin: pensar o *clássico* (que para Benjamin não é somente o canônico, como parece suposto em Gadamer, mas muitas vezes aquele texto deixado às margens da recepção consagradora) sobretudo como *ruína*, como testemunho fragmentário, como, diga-se em linguagem psicanalítica, «traço mnêmico».[209] Isto porque a legibilidade, para Benjamin, é antes de tudo uma operação de *memória* (a memória dos textos, os textos como memória). A origem só se dá a ver por meio da *Eingedenken*, da «rememoração». Esta posição benjaminiana se deixa assim resumir: «Não existem [...] reencontros imediatos com o passado, como se este pudesse voltar no seu frescor primeiro, como se a lembrança pudesse agarrar uma substância, mas há um processo meditativo e reflexivo, um cuidado de fidelidade teológica e/ou política a uma promessa de realização sempre ameaçada, pois passada no duplo sentido de *vergangen* (passado/desaparecido)».[210]

---

[208] *Idem*, pp. 431-432.
[209] Cf. Jean LAPLANCHE e Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulário da psicanálise*, tradução de Pedro Tamen, São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 512-514.
[210] Jeanne Marie GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin* cit., p. 17 (antes, com mínimas diferenças, em «Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin» cit., p. 289).

«A verdadeira legibilidade» – já o afirmou Ricardo Piglia, provável leitor de Benjamin – «sempre é póstuma.»[211]

Já lembramos a observação de Benjamin de que a crítica é «um momento, ainda que menor, na continuação da vida das obras». Esta noção de «continuação da vida» só será de fato compreendida à luz daquela proposição da *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, em alguma medida antitética a esta, e dialeticamente complementar, segundo a qual a crítica é *mortificação das obras*: «Crítica é mortificação das obras. [...] Mortificação das obras: não, portanto – romanticamente – , despertar da consciência [*Erweckung des Bewußtseins*] nas que estão vivas, mas, sim, fixação do saber [*Ansiedlung des Wissens*] nelas, nas que estão mortas. A beleza que dura é um objeto do saber. E é questionável se a beleza que dura ainda pode ser assim denominada – o que é certo é que não há nada de belo que não mereça, em seu interior, ser sabido».[212] Charles Rosen esclarece esta noção afirmando que o «segredo esotérico» do livro sobre o *Trauerspiel* – «em parte alguma enunciado diretamente embora subentendido em muitos pontos e ineludível a uma leitura minudente» – é que obra de arte deve se tornar ruína para ser trabalhada criticamente: «Benjamin acreditava que, para conservar sua natureza essencial, toda obra de arte precisava tornar-se uma ruína».[213] Só quando é minguante a sedução original do texto ou do objeto artístico que a verdade filosófica oculta dentro dele pode vir à luz. A inexpressividade póstuma da obra é condição de emergência de sua verdade (era estranha a Benjamin, nutrido de Platão e Cabala, a desconfiança obsessiva em relação ao conceito de «verdade», tão corrente em nossos dias). María Zambrano bem o disse: «Las ruinas son lo más viviente de la historia, pues sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que ha quedado en ruinas».[214]

---

[211] Ricardo PIGLIA, *Formas breves*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 20.
[212] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., p. 357; *Origem do drama barroco alemão* cit., pp. 203-204.
[213] Charles ROSEN, «As ruínas de Walter Benjamin: o drama barroco alemão e inglês, a estética romântica e a teoria simbolista da linguagem», em *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, tradução de José Laurenio de Melo, Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 175.
[214] María ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 250-251.

Num fragmento sobre crítica e história literária escrito em 1930 ou 1931 e não publicado em vida, Benjamin designava *Abmontieren* («desconstrução» ou, mais precisamente, «desmontagem») a «tarefa do crítico», considerando-a complementar ao processo pelo qual o tempo transforma as obras em «ruínas».[215] É a filologia – pelo menos aquela filologia consciente de ser uma «ciência moderna do texto moderno, aplicada a objetos antigos»[216] – que emerge como método apto a lidar com o texto como ruína (e a replicar à ruína do texto com mais ruína). Haverá quem negue, ainda hoje, o «estatuto» realmente «paradoxal» da filologia? Como diz Giulio Ferroni, «esta não poderá jamais restituir-nos a imagem direta do passado, aproximar-nos verdadeiramente à sua estrutura originária (como crêem filólogos e eruditos de vista curta), mas só propor um contínuo confronto com o que está perdido, uma travessia inexausta das ‹ruínas› e uma sua sempre precária e ‹póstuma› reatualização».[217] Não por acaso a forma elementar da filologia é a *restitutio textus*: a reconstituição de um texto encontrado em estado fragmentário, lacunar. E aquele tipo de *emendatio* que se chama *divinatio* – aquela *emendatio* que se realiza intuitivamente, conjeturalmente, na ausência de testemunhos paralelos esclarecedores – aparece como uma forma originária da crítica histórico-filosófica praticada segundo os moldes benjaminianos, na sua necessária flutuação entre a materialidade duvidosa do texto e a *adivinhação* distanciada do crítico. O crítico aspira a ser este adivinho do texto, mas a restituição (ou reconstrução, ou restauração) não visa à repristinação de um absoluto estado primeiro do texto. «Do mesmo modo que uma indagação etimológica não deve obliterar as fases de uma palavra, assim a mira de uma pesquisa ecdótica não é sempre, necessariamente, a reconstrução do texto primitivo, mas

---

[215] Walter BENJAMIN, «Kritik als Grundwissenschaft der Literaturgeschichte», em *Gesammelte Schriften*, VI, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 174.

[216] A definição é de Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*: histoire critique de la philologie, Paris: Seuil, 1989, p. 29.

[217] Giulio FERRONI, *Dopo la fine*: sulla condizione postuma della letteratura, Torino: Einaudi, 1996, p. 27. Dá notícia do recente debate epistemológico sobre a filologia – influenciado sobretudo pelo pensamento francês das últimas décadas (de Lacan a Derrida) – o número especial *The New Philology* da revista *Speculum*, LXV, 1 (January 1990). Cf. também Corrado BOLOGNA, «Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture», em Paolo MANINCHEDDA (a cura di), *Testi e tradizioni*: le prospettive delle filologie, Cagliari: Centro di Studi Filologici Sardi, 2003, pp. 49-79.

aquela de momentos da ‹fortuna› textual» (assim escreve Contini).[218] Na *restitutio* crítica (metafórica), estas «sincronias intermédias» que se opõem a – e, digamos, *atualizam*, *atuam* – uma «sincronia originária» são representadas pelas leituras que se fizeram de um texto ao longo da história de sua recepção.

Poderíamos lembrar, tendo em vista a legibilidade ruinosa da *Vita Nova*, os parágrafos iniciais da primeira das «Dez teses a-históricas sobre a Cabala», de Gershom Scholem:

> O estudo filológico de uma disciplina mística como a Cabala tem em si um aspecto irônico. O seu objeto é um manto de névoa – a história da tradição mística – que envolve o *corpus*, o espaço da coisa mesma: mas aquela névoa promana da coisa mesma.
>
> Ora, sob tal manto permanece ainda algum resíduo da lei da coisa mesma, que o filólogo possa apanhar, ou nesta perspectiva histórica desaparece exatamente o essencial? Responder a esta pergunta é difícil pela natureza mesma da pesquisa filológica: e assim a esperança de que a filologia se nutre conserva um quê de irônico de que não pode se livrar. Ou porventura a ironia reside já no objeto mesmo da Cabala, antes ainda que na sua história?
>
> O cabalista estima que a verdade tenha uma tradição, que a verdade possa ser transmitida. Afirmação irônica, dado que a verdade de que se fala aqui é tudo menos transmissível. A verdade pode ser conhecida mas não transmitida, e justo o que desta é transmissível não a contém mais. A tradição autêntica permanece oculta: só decaindo a tradição decai o objeto, só na ruína ela aparece em toda a sua grandeza.[219]

A sabedoria segundo a qual só uma tradição em ruínas interessa à filologia baseia-se no fato de que «a tradição autêntica permanece oculta». O que equivale a admitir que não temos acesso à verdade do texto, ao texto exatamente tal como o autor o ideou ou como ele deveria aparecer aos seus primeiros leitores. Em outros termos, digamos que o texto só nos chega como *imagem*. Lembre-se, a respeito, o modo como Didi-Huberman esclarece o uso da palavra *imagem* por Benjamin: «na imagem o ser se desagrega: ele explode e, ao fazê-lo, mostra – mas por muito pouco tempo – de que é feito. A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas. [...] a imagem não tem um lugar assinalável de uma vez por todas: seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser de uma só vez material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira

---

[218] Gianfranco CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino: Einaudi, 1990, pp. 45-46.
[219] Gershom SCHOLEM, «Dieci tesi astoriche sulla *Qabbalah*», em *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*. Traduzione di Adriano Fabris. Milano: Adelphi, 1998. p. 93.

[*langagière*], morfológica e informe, plástica e descontínua...».[220] Refletindo a partir do discernimento, por Joyce, de uma «inelutável modalidade do visível», Didi-Huberman frisa a diferença que se estabelece, com esta modalidade, em relação à habitual impressão de que pelo menos algo do que se põe diante de nossos olhos se torna nossa propriedade, à sensação de que *ver*, em alguma medida, é *ter*. O visível torna-se «inelutável», pelo contrário, «quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, dito de outro modo: quando ver é perder».[221] Trata-se de um único movimento paradoxal da compreensão, pois, o objeto se apreende e se desprende, se aprende e se desaprende, se atualiza (atua em nós), no «agora da cognoscibilidade», e se perde, na distância intransponível, incancelável, de um tempo definitivamente perdido. Benjamin percebeu-o muito bem; é o que o faz dizer que as imagens dialéticas são «símbolos de desejo» (*Wunschsymbole*): «Nelas, se apresentam, ao mesmo tempo que a própria coisa, a origem [*Ursprung*] e o declínio [*Untergang*] daquela».[222] (Daí que a investigação da origem da lírica moderna só possa ser também a investigação da sua insuficiência.)

A memória como ruína: esta posição, observe-se, consona perfeitamente com a estrutura da transmissão e recepção da obra dantesca ao longo dos séculos – estrutura que, em alguma medida, não faz mais que responder condizentemente à singular configuração desta obra (a «névoa», que é a tradição, «promana da coisa mesma»). Lembremos que Contini, ao avaliar o influxo da transmissão oral sobre a tradição manuscrita da *Commedia*, com a conseqüente proliferação das variantes, já sugeriu consistentemente que o legítimo lugar cultural da obra de Dante é a memória.[223] «La *Commedia*», frisa Contini, «punta sulla memoria, cioè vuole

---

[220] DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps* cit., p. 114. Didi-Huberman evoca, nesta passagem, Aby Warburg, quando este afirmava que a única iconologia interessante seria uma «iconologia do intervalo» (*Ikonologie des Zwischenraumes*).
[221] Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* cit., p. 14.
[222] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit. (N° 1).
[223] «Che la vera sede della *Commedia* stia nella memoria e non nel libro, potrà risultare una tesi di lesa filologia. Debbo confessare che l'idolatria del libro mi parrebbe un istituto assai primitivo del ‹patriottismo› della mia professione (come si dice patriottismo di partito), buona filologia sembrandomi il riconoscimento della situazione particolare dei singoli testi. Se la memoria consente una ricostruzione ben tassellata del testo dantesco, in cui tutto i passi rientrano nell'ordine assegnato, ma al tempo stesso con clamante novità, essa è un oggetto necessario della filologia. [...] Nessuno

percuotere e dilacerare la memoria del lettore.»[224] Esta ênfase na memória não anula, porém, a proeminência da escrita na empresa dantesca, uma vez que também a configuração escritural está submetida às complexidades dos processos mnemônicos (esquecimento, *mémoire involontaire*, recalque, *déjà-vu*...). Corrado Bologna demarcou bem a posição crucial de Dante: «Agora a atividade do poeta é *escritura*, não mais canto».[225] Ao que acrescenta: «É antes, no mais profundo sentido do termo, com uma valência radicalmente ontológica e cosmogônica, *re-escritura* das palavras já escritas e das coisas já conhecidas, re-determinação da realidade através daquela que vai delineando-se como a energia irrenunciável do escritor enquanto re-visor e re-criador do real: imaginar-para-escrever, escrever-para-imaginar (e ensinar os homens a fazê-lo)».[226] A radicalidade do projeto escritural do poeta moderno, tal como já se anuncia em Dante, é bem apreendida por Bologna: «Escrever, a este nível» – ele está pensando, aqui, especificamente no *Paradiso* (no qual Dante, «alcançada a extrema e utópica *Forma-Luz*, anula sem reserva qualquer experiência precedente da ‹Literatura›») – «não é mais unicamente ato de ‹construção› mas também de ‹des-construção›: não tanto protensão à exuberância festiva do jogo das formas quanto celebração do evento que faz coincidir por cristalização da Forma a complexidade sublime do ‹significado› e a transparência da estrutura mais límpida e linear. Escrever

---

potrà sospetare che la trasmissione della *Commedia* sia di natura orale piuttosto che scritta. Sta però di fatto che, ancor piú di qualsiasi altra opera di larga e fulminea diffusione, il poema dantesco gronda di varianti irriducibili alla razionalità ‹verticale› della tradizione soltanto scritta. [...] gli scribi copiavano ma, come faremmo noi stessi, con la memoria oberata di ricordi. [...] Il passaggio nella memoria è un riflesso storico dell'oggettiva memorabilità» (Gianfranco CONTINI, «Un'interpretazione di Dante», em *Un'idea di Dante*: saggi danteschi, Torino: Einaudi, 2001, pp. 73-74).

[224] Gianfranco CONTINI, «Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*», em *Un'idea di Dante* cit., p. 279. A imagem de Dante como autor de passagens citáveis, «produtor de *auctoritates*», é mais detalhadamente esquadrinhada em outro ensaio de Contini, «Un'interpretazione di Dante» (*idem*, pp. 76-77): «Il Dante piú sublime, e precisamente classico, suppone un mondo aperto e una facoltà di registrazione verbale di qualsiasi esperienza la quale resista, anzi si rinfocoli, a qualunque rallentamento di ritmo fino alla fissità: sia, dunque, eminentemente citabile. [...] Culturalmente egli è un uomo del medio evo per il quale (anche prescindendosi dalla verità rivelata) la sentenza, il detto in cui si deposita la sapienza umana, è fonte di conoscenza non meno (e comunque prima) che il ragionamento e l'esperienza diretta; salvo che, invece di limitarsi a incastonare e glossare detti memorabili, come era l'uso delle scuole, egli ne produce di suoi, e conferisce lo stesso piglio legislativo, la stessa sillabazione lapidaria, a tutti i suoi enunciati».

[225] Corrado BOLOGNA, «Figure dell'autore nel Medioevo romanzo», em Piero BOITANI, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 1: *La produzione del testo*, t. 1, Roma: Salerno, 1999, p. 343.

[226] *Idem, ibidem*.

é agora uma difícil, paradoxal *ars oblivionis*, técnica metafísica do mais radical *cancelamento* [*cancellazione*]».[227] É claro que Bologna tem aqui em mente aquele verso fundamental do canto XVIII do *Paradiso*: «Ma tu che sol per cancellare scrivi» (130). O que se traz aqui à tona é consciência, já em Dante, da escrita como operação de *memória* e de *esquecimento*. Exercitar a escrita crítica nesta dupla chave, também ela arte da memória e arte do esquecimento, não será, pois, mais do que fazer justiça, assim também, à novidade do empreendimento dantesco.

Observe-se, em acréscimo, que a teoria platônica do conhecimento como *anamnese* – que ressoa fortemente em Freud e em Benjamin – tem ainda interesse sobretudo pela ênfase que dá ao momento intermediário de esquecimento: só se pode relembrar e re-conhecer (*anamnese* decompõe-se, etimologicamente, numa negação da negação da memória: *an-a-mnese*) o que foi em algum momento esquecido, isto é, reprimido ou recalcado (o que, em Dante, como vimos com Bologna, coincide com a própria operação da *escritura*). Se o Medievo constitui de fato uma cultura da memória, ele é também pioneiro em perceber as fissuras da memória, que passam a ser fissuras daquela cultura. O texto medieval, no que tende ao moderno, já tem em si essa disponibilidade: «o texto prevê [...] e até espera a sua des-textualização e a sua re-textualização, o seu reúso e o seu abuso».[228]

Vale a pena reiterar, à luz do que se acaba de dizer, as palavras já citadas de Benjamin: «O índice histórico das imagens não apenas diz [...] que elas pertencem a um determinado tempo, ele diz, antes de tudo, que elas alcançam a legibilidade num determinado tempo» – tempo este que, na seqüência do argumento de Benjamin, será designado como o «agora da cognoscibilidade».[229] Proposição que, como já vimos, assim se desdobra: «Não é que o que é passado lance sua luz sobre o que é presente, ou o que é presente sua luz sobre o que é passado, mas, sim, imagem é aquilo em que o-que-foi encontra-se num relâmpago com o agora para formar uma constelação».

---

[227] *Idem*, t. 1, p. 344.
[228] Ettore FINAZZI-AGRÒ, «*Sylvae*: os (des)caminhos da memória e os lugares da invenção na Idade Média», *Critica del Testo*, I, 1 (1998), p. 281.
[229] Cf. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 608 (N18,4): «O agora da cognoscibilidade é o instante do despertar».

Stéphane Mosès se atreveu a extrair as conseqüências da noção de *origem* como indicadora de uma radical distância histórica, e o fez a partir da exploração do inexplícito vínculo entre as noções de *origem* e de *aura* (aura como modalidade de re-aparição do originário). Com Mosès, constatamos que, quando Benjamin fala em «aura» ou em «constelação», tem em mente uma analogia com o brilho das estrelas mortas: «A aura mostra-se a nós como radiância primordial do mesmo modo como a luz emanada por uma estrela revela o esplendor de um corpo celestial que há muito desapareceu».[230] Como conclui Didi-Huberman (o mais notável reproponente contemporâneo das questões benjaminianas da *aura* e da *imagem*), não existe *imagem dialética* sem uma operação crítica da memória, pela qual ela é confrontada, ao mesmo tempo, com aquilo que resta e com o indício do que se perdeu.[231]

7. Imagem dialética

A *imagem dialética* é sobretudo um artifício pelo qual o investigador historicamente orientado escapa à ilusão de um transporte empático para o passado. Semelhante ilusão estava na base, por exemplo, do programa de leitura que se impôs Rudolf Borchardt em seus *Epilegomena zu Dante* (os quais, em momento de maior felicidade crítica, foram citados por Benjamin na *Passagen-Werk*[232]): «Ler a *Comédia* como a leriam – se a tivessem conhecido – Arnaut Daniel, Burkhart von Hohenfels e Konrad von Megenberg, e não como a leram Boccaccio, o Anônimo Florentino, Foscolo e Troya: esta seria a mais digna ventura, apanhar a obra do seu avesso, do fronte contrário, partindo do seu primeiro efundir-se e irromper, aguardar-lhe o

[230] Stéphane MOSÈS, «Ideas, Names, Stars. On Walter Benjamin's Metaphors of Origin» cit., p. 184. Na constelação da lírica moderna, as estrelas mais brilhantes, as obras de Dante e de Mallarmé, são ambas, para nosso tempo, estrelas, em alguma medida, já extintas.
[231] Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* cit., p. 130. Em nota complementar a esta constatação, Didi-Huberman escreve: «E é por isso que, a meu ver, a noção de *aura* não se opõe tão nitidamente quanto parece àquela de *rastro* [*trace*]». Lembre-se aqui da proposição de Derrida acerca do *rastro* como «origem da origem». Podemos pensar na *aura* como fulguração do *arqui-rastro*, no além das coisas?
[232] Cf. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 571 (N1,8).

advento, estar ali presente, vir à luz com ela, poetar enquanto se lê, consubstanciar-se em história e em poesia».[233] Numa das teses «Sobre o conceito de história», Benjamin coloca-se frontalmente contra o método resumido por Fustel de Coulanges na recomendação de que o historiador interessado em ressuscitar uma época deve esquecer tudo que sabe sobre as épocas posteriores.[234] Benjamin é preciso ao desvelar com quem o pesquisador historicista estabelece empatia: «A resposta é, inegavelmente, com o vencedor».[235] Os limites da história e da filologia empáticas já haviam sido percebidos por Friedrich Schlegel, como demonstra um fragmento do *Athenaeum* datado de 1798: «Viver classicamente, realizar praticamente a Antigüidade em si mesmo, é o ápice e o objetivo da filologia. Será que isso é possível sem algum cinismo?».[236] (Ou: sem alguma *ironia*?)

Na imagem dialética, em vez de nos transportarmos para o momento de gênese do texto, é este que é chamado a vir ao nosso encontro: é nesta vinda – e ele nos confronta em toda sua estranheza, *Unheimlichkeit*, de objeto tornado «histórico», 'datado', «tradicional» – que a *origem*, a *irrupção*, se dá ver. O salto do presente em direção ao passado supõe a contrapartida de um salto do passado em direção ao nosso presente. Neste momento, como esclareceu Benjamin, nem o passado ilumina o presente, nem o presente ilumina o passado, pelo menos não com luz contínua e foco ajustado: se luz há, é – já se disse – a de um «relâmpago», em cujo clarão atimal «o-que-foi» encontra-se com o «agora», formando uma «constelação», que assim se dá a ver ao observador (seja historiador ou crítico). É assim que a imagem se faz «dialética em suspensão», segundo a fórmula de Benjamin. Mas podemos nos perguntar em que sentido esta relação é dita «dialética». A resposta passa por compreendermos (segundo termos já anteriormente citados) que a dialética, para Benjamin, está justamente no estabelecimento de uma «relação do-que-foi com o agora» que «não é

---

[233] Rudolf BORCHARDT, «Epilegomena a Dante II: ‹Divina Comedia›», em *Scritti italiani e italici* cit., p. 243.
[234] BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» cit., p. 696; BENJAMIN, «Sobre o conceito de história» cit., p. 70.
[235] *Idem, ibidem*; *idem, ibidem* (tradução modificada).
[236] Friedrich SCHLEGEL, *Conversa sobre a poesia*: e outros fragmentos, tradução de Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 103 (outra tradução do mesmo fragmento, esta por Márcio Suzuki, encontra-se em *O dialeto dos fragmentos*, São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 71).

decurso mas, sim, imagem, abrupta», em contraposição a uma «relação do presente com o passado» que se apresenta como «puramente temporal, contínua». Basicamente, trata-se de opor a ab-rupção da imagem à continuidade temporal, como já ocorria na figura do redemoinho como interrupção no rio do tempo (daí podermos evocar, como modelo visual-cognoscitivo, não só o fulgor do relâmpago, mas também a intermitência do *estroboscópio* – de *stróbos*, «redemoinho»). Quanto à *dialética em suspensão*, trata-se mesmo de algo como um salto para fora do tempo, ainda que sem sair do âmbito da história.[237] Veja-se como Benjamin descreve a ação deste princípio no teatro épico de Brecht: «Assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se desdobra, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a seqüência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto. O mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra para ser fuzilado».[238] Benjamin cita um trecho de Brecht em que este repropõe a noção de «assombro», agora não mais naturalizado como na sua formulação por Aristóteles (*thaumazein*), mas aprendido, culturalmente absorvido: «Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo».[239] Tal assombro é comparado com «o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas» e contra o qual esta torrente se quebra.[240] Ao quebrar-se, revela que «não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra»: «No teatro épico, ambas são apenas a crista das ondas. Ele faz a existência abandonar o

[237] Podemos ainda perguntar por que esta dialética é dita «em suspensão»? ADORNO ajuda-nos a compreender o que aqui está em jogo ao frisar nos escritos de Benjamin a «obrigação de pensar ao mesmo tempo dialética e não-dialeticamente» (*Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada, tradução de Luiz Eduardo Bicca, São Paulo: Ática, 1993, p. 134). Na medida em que o pensamento não-dialético é incorporado como um momento do pensamento dialético, a dialética torna-se «dialética em suspensão».
[238] Walter BENJAMIN, «Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht», em *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 89.
[239] *Idem, ibidem*.
[240] *Idem*, p. 90.

leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito».[241]

É neste sentido que Benjamin dirá:

> Ao pensar pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos [*das Stillstellen der Gedanken*]. Onde o pensar alcança uma suspensão [*Stillstand*] numa constelação saturada de tensões, aí aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensar. Sua posição [*Stelle*] é naturalmente não arbitrária. Ela deve ser buscada, numa palavra, onde a tensão entre os contrários dialéticos é maior. Portanto, o objeto construído na exposição materialista da história é ele mesmo a imagem dialética. Esta é idêntica ao objeto histórico; ela justifica que ele seja arrancado violentamente do contínuo do decurso da história.[242]

Para Benjamin, uma das maneiras de se romper com aquela «tradição que é catástrofe» é explodir o *continuum* da história:

> O momento destrutivo ou crítico na historiografia materialista aparece com mais evidência na explosão [*Aufsprengung*] da continuidade histórica, com a qual o objeto histórico se constitui pela primeira vez. De fato, um objeto da história não pode ser visado de modo algum no decurso contínuo da história. A historiografia, pois, simplesmente pinçou um objeto deste decurso contínuo. Mas isto se deu sem um princípio, como um expediente; e sua primeira idéia foi então inserir outra vez o objeto no contínuo, o qual criaria de novo por meio da empatia. A historiografia materialista não escolhe facilmente seus objetos. Ela não se apodera dele, mas, sim, o faz saltar para fora daquele curso. Suas providências são mais abrangentes, suas ocorrências [*Ereignisse*] mais essenciais.[243]

Do ponto de vista da prática historiográfica, renunciar à continuidade histórica é «renunciar ao elemento épico da história»[244]: o «materialismo histórico» (que para

---

[241] *Idem, ibidem*.
[242] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 595 (N 10a,3).
[243] *Idem*, p. 594 (N 10a, 1).
[244] Esta renúncia do historiador ao «elemento épico» foi desenvolvida por JAUSS no âmbito específico da história da literatura. Jauss parte da constatação de que a «meta suprema» dos «patriarcas» da história da literatura oitocentista – Gervinus na Alemanha, Lanson na França, De Sanctis na Itália – era «apresentar, por intermédio da história das obras literárias, a idéia da individualidade nacional a caminho de si mesma» (*A história da literatura como provocação à teoria literária* cit., p. 5). Propõe, então, a substituição deste modelo «épico» por um modelo inspirado no romance moderno, atento ao que há de contingente na história, assim contrapondo-se à «ilusão [...] da série fechada, comportando um começo e um fim» (mais precisamente, uma *arkhé* e um *télos*, uma *origem* e um *termo* absolutos): afinal, o romance, «desde Flaubert, aboliu sistematicamente a teleologia da fábula épica e desenvolveu técnicas narrativas destinadas a reintroduzir no relato do passado a perspectiva de um porvir ainda aberto, a substituir a visão de um narrador onisciente por uma pluralidade de visadas relativas, e a destruir a ilusão da totalidade fechada por meio de detalhes incidentais, surpreendentes, e que, permanecendo inexplicados, deixam claramente manifesto que a história não pode ser totalizada»

Benjamin será algo muito diferente do materialismo histórico convencional, algo como uma filologia envenenada, uma filologia das ruínas) «explode [*sprengt*] a época para fora da reificada ‹continuidade da história›. Mas também explode a homogeneidade da época. Ele o consegue com *Ekrasit* [tipo de explosivo], i.e. com o presente».[245] Esta noção torna-se mais clara em outro fragmento da *Obra das passagens*: «Para o historiador materialista, é importante distinguir com rigor a construção de um estado de coisas histórico daquilo que comumente se chama sua ‹reconstrução›. A ‹reconstrução› na empatia é unidimensional. A ‹construção› pressupõe a ‹destruição›».[246]

A imagem-constelação foge, pois, à fixidez e à linearidade da imagem-mito.[247] É uma genuína *confusão* dos tempos que aí se estabelece. Esta confusão está

(«Histoire et histoire de l'art», em *Pour une esthétique de la réception*, traduction de Claude Maillard, Paris: Gallimard, 1978, p. 102).

[245] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., pp. 592-593 (N9a,6). A expressão «materialismo histórico», nos últimos textos de Benjamin, na *Passagen-Werk* mas sobretudo nas teses, escritas à sombra do pacto germânico-soviético, não é mais do que uma metáfora trágico-irônica, sombria e desconcertante (vejam-se, a acusar este desconcerto, os reparos de Adorno à falta da categoria da mediação nas obras de Benjamin). O «materialismo» de Benjamin é antes o do trapeiro (cuja figura emblemática ele examinou no primeiro ensaio sobre Baudelaire), o do juntador de entulhos, como fica evidente na imagem do Anjo a pairar sobre os escombros; não por acaso, a *Obra das passagens* já foi aproximada à *Merzbau* de Kurt Schwitters, esta grande catedral profana erguida com os dejetos da vida acossada pela catástrofe histórica (cf. Dorothea DIETRICH, *The Collages of Kurt Schwitters*: Tradition and Innovation, Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1995, pp. 190-192). JAUSS, de resto, já observou, tendo em vista o ensaio sobre Eduard Fuchs, que permanece inexplicado o porquê de a tarefa de elaborar para cada presente uma nova e singular experiência da história – uma consciência do presente apta a romper com a continuidade da história – ser considerada, por Benjamin, peculiar do «materialismo histórico» («Histoire et histoire de l'art» cit., p. 107). Afinal, retruca Jauss, um materialista histórico de fato, se nos ativermos ao Engels citado por Benjamin em seu ensaio, deveria necessariamente acreditar na realidade objetiva da continuidade histórica: «Não se pode, seguindo o dogma materialista, desenvolver uma consciência presente que não seja determinada *a priori* pela mudança das realidades econômicas, e portanto pela continuidade histórica objetivamente real que ela deve paradoxalmente romper» (*idem*, p. 108).

[246] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 587 (N7,6).

[247] DERRIDA já denunciou o fato de que o «pensamento linear» pode ser visto como «uma redução da história»; talvez se tenha mesmo de empregar, daqui por diante, uma outra palavra no lugar desta, pois «história» sempre foi associada a um «esquema linear do desenrolamento da presença» (*Gramatologia* cit., p. 106). Numa das entrevistas recolhidas em *Posições* (tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2001), Derrida comenta esta proposição: «Do que se deve desconfiar, repito, é do conceito *metafísico* de história. É do conceito de história como história do sentido [...]: história do sentido se produzindo, se desenvolvendo, se realizando. Linearmente, como você lembrou: em linha reta ou circular. [...] O caráter metafísico do conceito de história não está ligado apenas à linearidade mas a todo um *sistema* de implicações (teleologia, escatologia, acumulação relevante e interiorizante do sentido, um certo tipo de tradicionalidade, um certo conceito de continuidade, de verdade etc.). Não se trata, pois, de um predicado acidental do qual nos pudéssemos desfazer por uma ablação local, de

resumida naquela frase lapidar de Karl Kraus que Benjamin antepõe como epígrafe à tese XIV «Sobre o conceito de história»: «Ursprung ist das Ziel» («Origem é o fim»)[248]. Adorno, na *Dialética negativa*, observa que esta frase pode soar «conservadora», embora ela termine por expressar, tal como reproposta por Benjamin, algo que talvez mal estivesse na intenção original de Kraus, a necessidade de libertar o conceito de *Ursprung* de sua tendência ao estático (ao genético, ao mítico). «Entendida desta maneira, a frase não quer dizer que o melhor que o fim tinha a fazer era voltar à origem, ao fantasma de uma ‹boa› natureza; quer dizer que nada é originário exceto o fim, que é somente a partir do fim que a origem se constitui. Não há origem», conclui Adorno, «salvo na vida efêmera».[249] É por isso que o mesmo Habermas que vê com muita clareza que «o conceito profano de tempos modernos expressa a convicção de que o futuro já começou» é aquele que nota, a respeito das mencionadas teses, que «Benjamin inverte a orientação radical para o futuro, que em geral caracteriza a época moderna, sobre o eixo do ‹tempo-do-agora›, a tal ponto que ela é transferida para uma orientação, ainda mais radical, para o passado. A expectativa do novo no futuro só se cumpre por meio da reminiscência de um passado oprimido».[250] Em termos gramaticais, pode-se dizer que o tempo da origem, o tempo da imagem, é, portanto, o *futuro do pretérito*. É neste sentido que, para Benjamin (a quem a tarefa da historiografia assim se enuncia: «Telescopagem do

---

qualquer maneira, sem um deslocamento geral da organização, sem pôr a trabalhar o próprio sistema» (p. 64). Para uma crítica mais ampla da *linearidade*, ver, ainda na *Gramatologia*, toda a extensão das pp. 106-109, mas especialmente o que se diz às pp. 108-109: «Desde há mais de um século, pode-se perceber esta inquietude da filosofia, da ciência, da literatura, cujas revoluções devem todas ser interpretadas como abalos destruindo pouco a pouco o modelo linear. [...] O acesso à pluridimensionalidade e a uma temporalidade des-linearizada não é uma simples regressão ao ‹mitograma›: ao contrário, faz toda a racionalidade sujeita ao modelo linear aparecer como uma outra forma e uma outra época da mitografia».

[248] Karl KRAUS, *Worte in Versen I*, *apud* Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» cit., p. 701; «Sobre o conceito de história» cit., p. 119.

[249] Theodor W. ADORNO, *Negative Dialectics*, translated by E. B. Ashton, New York: Continuum, 1999, pp. 155-156.

[250] Jürgen HABERMAS, «A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação», em *O discurso filosófico da modernidade*, tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento, São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 9 e 18-19 (com uma pequena modificação: retraduzo *Jetztzeit* por «tempo-do-agora», e não «tempo-presente»).

passado através do presente»[251]), o historiador, como já para Friedrich Schlegel, «é um profeta voltado para o passado».[252] Frase que deve ser lida à luz de outra semelhante de Nietzsche: «A sentença do passado é sempre oracular: apenas como construtores do futuro, como conhecedores do presente, vós a compreendereis».[253] Este aspecto oracular se acentua quando tomamos em consideração um texto artístico, cujo significado, como bem diz Jauss, «não é algo de atemporal e dado de uma vez por todas, mas o resultado de um processo, gradual e jamais concluso, de interpretação contínua e produtiva que, sempre em modo novo e diverso, concretiza o potencial semântico imanente ao texto na mutação do horizonte das formas de vida historicamente determinadas».[254] T. S. Eliot, no conhecidíssimo ensaio «Tradition and the Individual Talent», de 1917, já escrevia: «the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence».[255] Notável ainda sua observação de que «the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show».[256] Benjamin afirma como ninguém o alcance, e a dúplice visada, desta «consciência presente»: «É o presente que polariza o acontecimento [*das Geschehen*] em pré- e pós-história».[257]

No âmbito da teoria historiográfica, Marc Bloch é enfático ao negar a concepção, que parece se impor como natural, de que a história é uma «ciência do

---

[251] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 588 (N7a,3).
[252] Friedrich SCHLEGEL, *O dialeto dos fragmentos* cit., p. 58.
[253] Friedrich NIETZSCHE, *Segunda consideração intempestiva* cit., p. 57. – Cf. J. H. van den BERG, *The Changing Nature of Man* cit., p. 58: «Predizer, realmente profetizar, é ainda um dom daqueles que possuem o futuro no pleno sentido irrestrito da palavra, o sentido do que está vindo em nossa direção, e não daquilo que é o resultado do passado». (Harold BLOOM, para quem «A descontinuidade é a liberdade», cita esta passagem de van den Berg em *A angústia da influência*: uma teoria da poesia, tradução de Arthur Nestrovksi, Rio de Janeiro: Imago, 1991, pp. 72-73.)
[254] Hans Robert JAUSS, «Alterità e modernità nella letteratura medievale», em *Alterità e modernità della letteratura medievale*, traduzione di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti, Torino: Bollati Boringhieri, 1989, p. 5.
[255] T. S. ELIOT, «Tradition and the Individual Talent», em *Selected Essays 1917-1932*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1932, p. 4.
[256] *Idem*, p. 6.
[257] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 588 (N7a,8). Cf. *idem*, pp. 587-588 (N 7a, 1): «A pré- e a pós-história de um fato [*Tatbestand*] histórico aparece em virtude de sua exposição dialética a si mesmo. Mais: cada estado de coisas [*Sachverhalt*] histórico dialeticamente exposto polariza-se e torna-se um campo de forças no qual se dá o confronto entre sua pré-história e sua pós-história. Ele se torna tal quando a atualidade trabalha em seu interior [*in ihn hineinwirkt*]. E assim o fato histórico se polariza em pré- e pós-história sempre de novo, jamais do mesmo modo. E o faz fora de si, na própria atualidade».

passado»: «a própria idéia de que o passado, enquanto tal, possa ser objeto de ciência é absurda», ele ressalta.[258] A contraprova dessa insensata pretensão seria tentar imaginar uma «ciência total do Universo» tal como ele se apresenta a nós aqui e agora. A história é, sim, uma ciência da «duração» («‹Ciência dos homens›, dissemos. É ainda vago demais. É preciso acrescentar: ‹dos homens, no tempo›»[259]) e – talvez sobretudo – ciência do «vestígio» («a marca, perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar»[260]). Vestígio, ressalte-se, é, de fato, o texto compreendido como índice histórico (dimensão a que, no entanto, quando se trata de um texto poético, obviamente ele não pode ser restringido, embora tampouco possa dela ser completamente desconectado). Dizer que a história é uma ciência da duração, e duração precisamente determinada (afinal, não bastaria consentir que entre a *Vita Nova* e o *Un coup de dés* se interpõem seis séculos, sem saber que séculos foram estes), é notar, de uma só vez, e sem rendição ao paradoxo à espreita, que o tempo histórico pode ser um «*continuum*», mas ao custo de ser também «perpétua mudança».[261] Como frisa Jacques Le Goff, no prefácio redigido para uma recente reedição francesa da *Apologie pour l'histoire*, o tempo histórico oscila entre a «longa duração», na acepção de Braudel, e aquilo que Bloch chamou «momento».[262] Nas palavras do próprio Bloch: «O historiador nunca sai do tempo. Mas, por uma oscilação necessária, [...] ele considera ora as grandes ondas de fenômenos aparentados que atravessam, longitudinalmente, a duração, ora o momento humano em que essas correntes se apertam no nó poderoso das consciências».[263] O caráter abrupto dessa oscilação, que se deve sobretudo ao enraizamento da pesquisa no presente (polarizador da história não só em pré- e pós história, mas também em duração e momento), é percebido com clareza por Benjamin: «Os acontecimentos

---

[258] Marc BLOCH, *Apologia da história* cit., p. 52.
[259] *Idem*, p. 55; e Bloch assim continua: «O historiador não apenas pensa ‹humano›. A atmosfera em que seu pensamento respira normalmente é a categoria da duração. [...] Realidade concreta e viva, submetida à irreversibilidade de seu impulso, o tempo da história [...] é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como o lugar de sua inteligibilidade».
[260] *Idem*, p. 73.
[261] *Idem*, p. 55.
[262] Jacques LE GOFF, «Prefácio», em Marc BLOCH, *Apologia da história* cit., p. 24.
[263] Marc BLOCH, *Apologia da história* cit., p. 135.

[*Das Geschehen*] à volta do historiador, e dos quais ele toma parte, permanecerão subjacentes à sua exposição [*Darstellung*] como um texto escrito com tinta invisível. [...] Escrever história significa, pois, *citar* a história. Pertence ao conceito de citação, porém, que o objeto histórico em cada caso seja arrancado de seu contexto».[264] Trata-se propriamente, a citação da história, de um um momento destrutivo e crítico, e isto com uma intensidade que permanece despercebida para concepções tradicionais de historiografia. (O momento, ou acontecimento, de que a origem é a forma suprema, criticamente identificada e reconstruída, não consiste realmente numa ruptura com a «longa duração», mas ocorre dentro da própria duração, funciona como uma espécie de *motor* desta temporalidade extensa: isto fica nítido, por exemplo, no nexo – não linear-causal, mas de recíproca determinação – entre *origem* e *modernidade*, tal como se formula Benjamin.)

O que significa esta ênfase no presente, quando se trata do estudo de Dante? Significa, antes de tudo, destacar, ainda que por ora num plano muito geral, a *atualidade* (e, sem contradição, a *virtualidade*) de sua obra. E esta atualidade se deixa apanhar mais facilmente na possibilidade, latente desde sempre nesta obra, de a lermos como *literatura* (um conceito que, é preciso dizer, na época de Dante sequer existia com o sentido que tem para nós), e não como uma espécie de discurso paralelo ao da doutrina religiosa dominante (como por muito tempo foi lida). Essa capacidade de comunicar-se com o futuro é mais rara do que usualmente se pensa. Grande parte das narrativas medievais são, hoje, objeto de estudo apenas do especialista. Não é, porém, o que ocorre com Dante, que continua sendo um dos poetas que definem a cultura e a sensibilidade ocidentais. A *Commedia* não é menos que o «Carro Chefe da Metáfora Italiana e Européia»[265], isto é, a *origem* turbilhonante, ainda que por muito tempo secreta, não só de toda a literatura posterior do Ocidente, como, em alguma medida, de todas as modalidades modernas de representação, para além mesmo da

[264] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 595 (N11,3).
[265] Glauber ROCHA, «Glauber Fellini», em *O século do cinema*, Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1983, p. 204.

literatura.[266] Nossa imaginação da transcendência continua sendo, em larga proporção, dantesca, assim como, não menos, nossa figuração do amor. E a atualidade das imagens dantescas vai muito além disto. George Steiner, com algum exagero retórico, chega a considerar a literatura sobre os campos de concentração, quando se trata de sugerir a enormidade da barbárie neles perpetrada, deficitária se comparada com as imagens que encontramos no *Inferno* dantesco.[267] Entender o «pleno significado» do verso «Lo pianto stesso lì pianger non lascia», diz Steiner, é apreender «a forma ontológica do mundo dos campos». E não menos atual faz-se hoje, por bem outras razões, o cântico-antípoda: para Umberto Eco, o *Paradiso* deve ser lido como «a apoteose do virtual, dos imateriais, do puro software, sem o peso do hardware terrestre e infernal, cuja borra permanece no *Purgatorio*».[268] Para um hipotético «leitor que tiver esquecido a história» (mas, podemos nos perguntar, tal esquecimento não comportará antes perceber uma outra história?), o *Paradiso* pode revelar-se «mais que moderno», «tremendamente futurível»: afinal, ele nos oferece «o triunfo de uma energia pura» tal como a *web*, embora o prometa, «nunca saberá nos dar» – «uma exaltação de fluxos, de corpos sem órgãos», e isto ao passo que pode ser apreendido também como «um Big Bang ininterrupto» e «uma triunfal odisséia no espaço».[269] Aqui é útil recorrer a Benjamin mais uma vez: «Para o historiador materialista, cada época com a qual ele se ocupa é somente a pré-história daquela que de fato lhe toca. E é justo por isso que, para ele, não pode existir nenhuma aparência de repetição [*Schein der Wiederholung*] na história, porque, dado seu índice como

---

[266] Cf. Erich AUERBACH, *Dante, poeta do mundo secular*, tradução de Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 215-216: «Dante descobriu a representação [*Gestalt*] européia do homem, e essa mesma representação fez sua aparição na arte e na historiografia. Dante foi o primeiro a configurar o que a Antigüidade havia configurado de maneira muito diferente e a Idade Média não havia configurado de modo algum: o homem, não como um herói remoto, lendário; não como um representante abstrato ou anedótico de um tipo ético, mas o homem tal como nós o conhecemos na sua realidade histórica viva, o indivíduo concreto na sua unidade e inteireza».

[267] George STEINER, *No castelo do Barba Azul*: algumas notas para a redefinição da cultura, tradução de Tomás Rosa Bueno, São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 65: «Por ter imaginado mais plenamente que qualquer outro texto, por ter revelado o caráter central que o Inferno tem na ordem ocidental, a *Commedia* continua a ser nosso guia mais exato – para as chamas, para as banquisas, para os ganchos de carne».

[268] Umberto ECO, «Leitura do *Paraíso*», em *Sobre a literatura*, tradução de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 28.

[269] *Idem, ibidem*.

‹pré-história›, justo aqueles momentos do decurso da história que mais lhe interessam se tornam momentos do presente e mudam seu caráter específico segundo a disposição catastrófica ou triunfante deste presente».[270] Foi neste sentido que Georg Lukács observou, com argúcia, que as considerações de Benjamin, na *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, têm em vista, «em última instância», não o barroco, mas a arte moderna, «visam [...] diretamente à vanguarda»[271] (assim se elucida a evocação do expressionismo para iluminar o barroco, explicitamente no prólogo da obra, mas implicitamente ao longo de toda ela). Peter Bürger, nesta trilha, também interpretou o livro de Benjamin como «uma teoria da arte de vanguarda (inorgânica)».[272] (Do mesmo modo, tem-se em mira, aqui, a *lírica moderna*, a partir daquilo que se propõe, primeiramente, como um estudo da *Vita Nova*.)

Na primeira redação, depois modificada, da *Apologie pour l'histoire*, Marc Bloch chega a esta proposição sintética: «O presente e o passado se interpenetram. A tal ponto que seus elos [...] são de sentido duplo. Se, para quem quer compreender mesmo o presente, a ignorância do passado deve ser funesta, a recíproca – embora não se esteja sempre tão nitidamente alertado – não é menos verdadeira».[273] É o que ele chamará «solidariedade das épocas» – mas não se deve esquecer a noção de *interpenetração*, mais dinâmica. Na redação final do mesmo trecho, lemos: «A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente».[274] Bloch relata, a propósito, um episódio ocorrido quando de uma viagem

---

[270] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 593 (N9a,8).
[271] György [Georg] LUKÁCS, *Il significato attuale del realismo critico*, traduzione di Renato Solmi, Torino: Einaudi, 1957, pp. 47-48.
[272] Peter BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, tradução de Ernesto Sampaio, Lisboa: Vega, 1993, p. 117. Bürger observa, a respeito da *Ästhetische Theorie* de Adorno, que, embora esta não seja concebida como uma teoria da vanguarda, seu ponto de partida se encontra no reconhecimento de que «a arte do passado só se pode compreender à luz da arte moderna» (p. 106). Franco RELLA, a propósito da *Obra das passagens* e de seu «prólogo epistemocrítico» representado pelas teses, escreve: «Non più protetto da una ‹volontà di forma› e da una ‹distanza ascetica›, Benjamin porta fino in fondo la trasvalutazione dell'avanguardia proprio in quanto essa – spinta a questo suo estremo – apre ad un diverso rapporto con il passato e con il tempo in generale» («Benjamin e l'avanguardia», em Lucio BELLOI e Lorenzina LOTTI (a cura di), *Walter Benjamin: tempo storia linguaggio*, Roma: Riuniti, 1983, p. 145).
[273] Marc BLOCH, *Apologia da história* cit., p. 65n.
[274] *Idem*, p. 65.

com Henri Pirenne a Estocolmo. Mal chegaram à cidade, Pirenne convidou-o: «O que vamos ver primeiro? Parece que há uma prefeitura nova em folha. Comecemos por ela». Supondo, talvez, que Bloch se espantasse, acrescentou: «Se eu fosse antiquário, só teria olhos para as coisas velhas. Mas sou um historiador. É por isso que amo a vida».[275] Sem essa «faculdade de apreensão do que é vivo» (a expressão é de Bloch[276], mas o subtexto nietzschiano é claro), não há história como ato de conhecimento.

Uma leitura futura e inevitavelmente transformadora de Dante começa já com seus primeiros, mas já distanciados, leitores-autores, Boccaccio e Petrarca: «há em ambos», anota Singleton, «uma nítida tendência para evitar um claro reconhecimento da ‹alegoria dos teólogos› em sua essencial diferença da ‹alegoria dos poetas›; e se tem a clara impressão de que a primeira noção tem em si algo [...] que é já inaceitável para suas mentes humanísticas».[277] Isto que é visto como um erro de leitura por Singleton (no fundo, ler Dante como literatura), para nós deve, porém, aparecer como uma contingência de toda leitura, que não pode falsear o seu ponto de vista historicamente situado. Para Benjamin, em seu trabalho sobre o barroco, tratava-se de salvar o *Trauerspiel* alemão do menosprezo que a história literária lhe votava. Quanto à obra dantesca, o processo crítico se mostra um pouco mais complicado. A estratégia da tradição conformista, em relação a Dante, tem sido a contrária: a monumentalização. Transformada em monumento, a obra de Dante resta inerte, como se fosse um arquivo morto em que, burocraticamente, os escritores dos séculos seguintes vão-se munir de versos ou expressões citáveis e figuras pitorescas. Benjamin já o disse, ao esclarecer sua apropriação da noção platônica de *salvação dos fenômenos* (que resume, para ele, a tarefa da crítica filosófica): «De que os fenômenos são salvos? Não somente, e não principalmente, do descrédito e do desprezo em que eles caíram, mas da catástrofe representada muito freqüentemente por uma determinada modalidade de sua tradição [*eine bestimmte Art ihrer*

---

[275] *Idem, ibidem*.
[276] *Idem*, pp. 65-66.
[277] Charles S. SINGLETON, «The Irreducible Dove», *Comparative Literature*, IX, 2 (Spring 1957), p. 134.

Überlieferung], sua ‹apreciação como herança› [*‹Würdigung als Erbe›*]. – Eles são salvos através da exibição da fissura [*Sprung*] que há neles. – Há uma tradição que é catástrofe [*Es gibt eine Überlieferung, die Katastrophe ist*]».[278] Deve-se ler em paralelo outra passagem benjaminiana: «Pode ser que a continuidade da tradição seja aparência. Mas, então, precisamente a constância desta aparência de constância confere continuidade a ela».[279] A idéia de uma *unicidade* da *Vita Nova*, assim como da *Commedia*, idéia a que se é induzido pelo desconcerto frente ao singular estatuto genérico de ambos os textos, foi cultivada por praticada por praticamente toda a crítica dantesca. Afirma-se, assim, que delas sai toda a literatura italiana, como por milagre ou partenogênese, ou que delas, monumentais becos sem saídas, nada sai. As duas avaliações parecem à primeira vista contraditórias entre si, mas são na verdade complementares. Trata-se, em ambas, de negar à obra de Dante a pregnância poético-literária que ela realmente tem (e, para que esta negação se efetue, a restrição ao âmbito nacional é importante). Frisa-se a familiaridade – estão aí, às nossas costas, os antepassados mortos e enterrados, mas que, míticos, nos geraram –, quando, na verdade, a única familiaridade que esta obra tem, como já se disse, é a familiaridade complexa do *unheimlich*, daquilo que é ao mesmo tempo familiar e não-familiar, estranho e não-estranho. Mas é precisamente porque a *Vita Nova* é um *unicum*, e a *Commedia* não menos, que podem, ambas, cada uma isoladamente não menos que em conjunto, ser compreendidas como formas originárias ou irruptivas da lírica e do romance modernos. A descendência da *Vita Nova*, como a de todo *unicum*, só se figura por extremos, e extremos que se tocam: somente ao preço de ser, num primeiro plano, absolutamente infértil, é que o *unicum* se faz, por meio das leituras re-produtivas, absolutamente fecundo, informando toda a literatura posterior, pelo menos até que se encerre o ciclo histórico que acompanhou o seu surgimento. No caso da *Vita Nova*, este processo se apresenta exemplarmente: sua grandiosa descendência – a lírica moderna – começa justamente de um ato de diferenciação formal cumprido por Petrarca em relação a Dante (diferenciação edípica, se

[278] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 591 (N9,4). Cf. *idem*, p. 592 (N9a,3): «À salvação pertence o acesso [*Zugriff*] definitivo, aparentemente brutal».
[279] *Idem*, p. 609 (N19,1).

insistirmos nas metáforas da fecundação e da familiaridade). No fim das contas, a *modernidade* da *Vita Nova* não é outra coisa que sua *legibilidade* no presente (e em todos os presentes que a ela se seguiram e que foram por ela visados), seu potencial de integração a uma *tradição* viva e, portanto, incessantemente plástica, mutante: «um texto medieval não pode simplesmente ser medieval, senão não poderia tomar parte em qualquer transição histórica, e o texto precisa também ser lido por aqueles signos de uma diferença interna que permite a translação [*translation*, ou seja, também «tradução»] do medieval para o moderno», observa Jeremy Tambling, num ensaio em se ocupa precisamente da *modernidade* de Dante.[280] Na crítica consciente da condição tardia de toda leitura, a obra quase não se reconhece: não é só o significado, mas, de algum modo, a *forma* mesma do texto que se altera ao longo do tempo, e cabe à crítica apreender e expor esta metamorfose. Benjamin depara, num trecho de André Monglond, uma incrível antecipação de sua teoria da imagem dialética, a qual talvez deixe mais claro o que acabo de propor:

> Le passé a laissé de lui-même dans les textes littéraires des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque sensible. Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés. Mainte page de Marivaux ou de Rousseau enferme un sens mystérieux, que les premiers lecteurs ne pouvaient pleinement déchiffrer.[281]

Estas imagens que preservam, oculto, um «sentido misterioso», só se revelam por meio de um processo de destruição – de ruína – implicado na própria duração, na distância temporal, mas necessariamente acionado pela leitura atual e atualizadora. Não deixa de ser curioso que se possa depreender uma noção análoga do canto XVII do *Purgatorio*, que se inicia como uma exposição da teoria dantesca da imagem e da imaginação, oferecendo-nos uma ilustração muito eficaz do princípio, se não da *imagem dialética*, de uma *dialética das imagens*. Atente-se para a maneira como Dante descreve a sucessão de três imagens – visões – que lhe acossam quando ele

---

[280] Jeremy TAMBLING, «Dante and the Modern Subject: Overcoming Anger in the *Purgatorio*», *New Literary History*, XXVIII, 2 (Spring 1997), p. 401 (o ensaio todo, pp. 401-420). Ver também, do mesmo autor, «‹Nostro Peccato Fu Ermafrodito›: Dante and the Moderns», às pp. 104-124 do volume coletivo por ele editado, *Dante*, London and New York: Longman, 1999.

[281] André MONGLOND, *Le préromantisme français*, v. 1: *Le héros préromantique*, Grenoble: B. Arthaud, 1930, p. XII, *apud* Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 603 (N15a,1).

chega àquele sítio onde são punidos os iracundos. A primeira imagem a surgir-lhe é aquela de Procne transformada em rouxinol (nas *Metamorfoses*, é sua irmã Filomela que é transformada nesta ave, e Procne numa andorinha), em castigo por ter assassinado Ítis, seu filho com Tereu, e tê-lo dado de comer ao pai; esta imagem é substituída por aquela de Aman, ministro do rei persa Assuero, crucificado, em punição pelo decreto com que condenara injustamente o judeu Mardoqueu à crucificação; e, finalmente, esta imagem é trocada por aquela de Lavínia, filha do rei Latino, dirigindo-se à sua mãe, que se suicidara devido ao casamento da filha, anteriormente prometida ao rei Turno, com Enéas. Imagens, pois, da mitologia grega, da Bíblia e da poesia latina. Mas a dialética não está nesta sucessão significante, e, sim, na maneira peculiar como as imagens, segundo a descrição de Dante, se sucedem, especialmente quando se dá a substituição da segunda imagem pela terceira. Neste ponto, Dante escreve:

> E come questa imagine rompeo
> sé per sé stessa, a guisa d'una bulla
> cui manca l'acqua sotto qual si feo (*Purg.* XVII 31-33)

A terceira imagem surge quando a segunda imagem, mal-traduzindo, *se rompe por si mesma* («questa imagine rompeo / sé per sé stessa»): a imagem como uma *bolha* que estoura quando some a água da qual ela se elevara, e como aquilo que vem se pôr no lugar deste vazio. (E diga-se, de passagem, que quem fala *ruptura* – «rompeo» – fala, como já vimos, *irrupção*.) Ossip Mandelstam – naquela sua «Conversa sobre Dante» que está entre as mais inovadoras e sugestivas leituras de Dante no século XX – sugere que o «pensamento em imagens» de Dante, «como no caso de toda genuína poesia», baseia-se naquilo que ele denomina «convertibilidade ou transmutabilidade» do material poético. Mandelstam propõe uma metáfora complexa para figurar esta operação:

> apenas imagine um avião (ignorando a impossibilidade técnica) que, em pleno vôo, constrói e lança outra máquina. Além disso, do mesmo modo, esta máquina voadora, embora totalmente absorvida em seu próprio vôo, ainda assim consegue montar e lançar uma terceira máquina. [...] a produção e o lançamento dessas novas máquinas tecnicamente impensáveis que são engendradas em meio ao vôo não são funções

> secundárias ou extrínsecas do avião que está em movimento, mas, antes, compreendem um atributo mais essencial e parte do próprio vôo, ao passo que garante sua exeqüibilidade e segurança a um grau não menor do que a apropriada operação de seu leme ou o funcionamento regular de seu motor.[282]

Trata-se de, com isso, «manter a integridade do movimento mesmo». Mandelstam ainda diria que, dos poetas europeus do século XIX (os primeiros modernos, segundo um sentido restrito de modernidade), Baudelaire estava bem mais próximo de Dante do que os parnasianos, e Rimbaud mais próximo que Baudelaire. Isto se justifica, para Mandelstam, pelo estatuto da imagem em Dante: «Dante é, por sua própria natureza, alguém que transtorna o significado e destrói a integridade da imagem».[283] Não consigo conceber uma mais perfeita descrição da dialética dantesca das imagens.

A própria *Commedia* pode ser vista como uma vasta metáfora da capacidade que o poeta tem de se comunicar com o passado, de se transladar às profundezas do passado (retoricamente invertidas em alturas conforme a viagem se desenrola) e dali retornar ao presente, movimentando-se desenvoltamente de «di qua» (para lembrarmos a fórmula de Bonagiunta no *Purg.* XXIV) para além. Os movimentos ascensionais com que se encerram as duas primeiras cânticas («E quindi uscimmo a riveder le stelle», *Inf.* XXXIV 139; «puro e disposto a salire a le stelle», *Purg.* XXXIII 145) podem ser interpretados como antecipações de um retorno ao presente que só se cumprirá, em definitivo, no desfecho da última cântica e de todo o poema (ao qual se vinculam pela recorrência terminal da palavra *stelle*).

8. Pré- e pós-história

Chegado a este ponto, uma indagação é cabível: quando se trata da origem ou irrupção da lírica moderna, que tempos são estes postos em relação na imagem dialética que a *Vita Nova* nos oferece? Certamente não só «o-que-foi» – que, aqui, seria a própria *Vita Nova* – e o «agora» – sua legibilidade presente –, mas, antes,

[282] Osip MANDELSTAM, «Conversation about Dante» cit., p. 264.
[283] *Idem*, p. 265.

como condição mesma dessa legibilidade, a «pré-história» e a «pós-história» dos «resultados efetivos» (do «material da gênese», isto é, dos poemas efetivamente produzidos): pré- e pós-história que se constelam, ou sincronizam, na *origem*.[284]

Mas qual é a pré-história da lírica moderna tal como esta nos é apresentada, explícita e implicitamente, pela *Vita Nova*? Pode-se dizer, sem receio, que esta pré-história estende-se, no intervalo de menos de cem anos, por duas configurações formais consecutivas: a canção trovadoresca provençal, primeira manifestação da lírica vernacular européia[285], e o soneto siciliano, inventado por Giacomo da Lentini, notário da corte de Frederico II[286], com o qual se assimila e, ao mesmo tempo, se

---

[284] Cf. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 594 (N10,3): «Que o objeto da história seja arrancado do contínuo do decurso da história, é o que demanda sua estrutura monadológica. Este passo vem à luz somente no objeto arrancado. E isto se dá na forma do confronto histórico que constitui o interior (e, por assim dizer, as entranhas) do objeto histórico e no qual todas as forças e interesses históricos entram em escala reduzida. Por força desta estrutura monadológica, o objeto histórico encontra representado em seu interior suas próprias pré-história e pós-história. (Assim, por exemplo, a pré-história de Baudelaire, tal como exposta pelo estudo mais recente, está na alegoria, sua pós-história, no Art Nouveau [*im Jugendstil*])».

[285] E lembre-se que o trovadorismo já foi definido como «il primo consapevole movimento letterario della nuova Europa» (Antonio VISCARDI, *Le letterature d'Oc e d'Oil*, Firenze: Sansoni; Milano: Accademia, 1967, p. 103). C. S. LEWIS, por sua vez, percebeu muito bem, para além do campo estritamente literário, o alcance da nova forma de vida propagandeada pelos trovadores provençais ao observar que «eles efetuaram uma mudança que não deixou intocado ângulo algum de nossa ética, de nossa imaginação ou de nossa vida cotidiana, e eles erigiram barreiras intransponíveis entre nós e o passado clássico ou o presente oriental. Comparada com essa revolução a Renascença é uma mera ondulação na superfície da literatura» (*The Allegory of Love*: A Study in Medieval Tradition, Oxford: Oxford University Press, 1946, p. 4).

[286] Foi Dante quem afirmou com a ênfase devida a primazia dos «sicilianos» – ele, aliás, que os nomeou assim pela primeira vez – na poesia italiana: «quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur» (*DVE* I xii 2). Petrarca insistiu na denominação (cf. *Triumphis cupidinis* IV 35-36; *Familiares* I 6-7). Os sicilianos assinalam, de fato, como bem dirá Giuseppina BRUNETTI, «a origem lírica da literatura italiana» («Attorno a Federico II», em Piero BOITANI, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 1: *La produzione del testo*, t. 2, Roma: Salerno, 2001, p. 682). A lírica siciliana, vale acrescentar, já foi um passo no rumo da superação do trovadorismo, que se cumpriria de vez no *stil novo*. A história desta superação é, de início, a história do transplante da lírica provençal para a Itália. Os trovadores e seus textos, afastados da Provença pela cruzada contra os albigenses (1208-1229), buscaram asilo nas cortes setentrionais italianas. Este ambiente foi especialmente benéfico para a tradição occitânica – não só porque os trovadores encontraram um ambiente semelhante ao feudalismo provençal, base econômico-social de sua poesia, mas também porque ali, no Vêneto, seriam feitos alguns dos registros mais significativos da tradição manuscrita em língua de *oc*; é de se lembrar especialmente a obra do trovador Uc de Saint Circ, atuante na corte de Alberico da Romano, autor de várias das *vidas* e *razos* que nos chegaram (cf. D'Arco Silvio AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino: Einaudi, 1993; Olivia HOLMES, «Uc de Saint Circ», em *Assembling the Lyric Self*: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000, pp. 25-46). Na corte siciliana, porém, esta acolhida não se reproduziu (cf. Giuseppina BRUNETTI, «Attorno a

suplanta – ao cumprir-se o crucial «divórcio entre música e poesia»[287] – a formacanção. Estes dois modelos são absorvidos, retrabalhados e, enfim, em alguma medida, superados pelos stilnovistas, e sobretudo por este supremo stilnovista que Dante – entre tantas coisas – também foi.[288] Neste movimento mesmo de superação, que tem seu momento decisivo no filtro prosaico-crítico da *Vita Nova*, definem-se alguns parâmetros que serão os da lírica dali por diante, a começar pela postulação de um nexo entre poesia e vida, entre texto e experiência, com o estabelecimento da duradoura ficção, que até hoje dá seus frutos, de uma coincidência entre o *eu* lírico e

---

Federico II» cit., pp. 649-693). Nenhum trovador provençal demorou-se junto a Frederico II. Mesmo que o imperador tenha sido saudado em mais de um texto trovadoresco, como a *Metgia* de Aimeric de Peguilhan, que o celebrava como médico (*metge*) capaz de curar os males derivados do desaparecimento de reis e barões corteses. E Walther von der Vogelweide ganhou o seu feudo de Frederico. Contudo, o estatuto dos poetas sicilianos é totalmente diferente daquele dos jograis e *histriones*. Na Sicília, não há mais o mecenato da lírica vernacular, como havia nas cortes francesas e provençais, alemãs, ibéricas e italianas setentrionais: os poetas, agora, pertencem à classe dirigente; são altos funcionários do Estado. Giacomo da Lentini jamais é chamado por seu nome por Dante; Dante reconhece-o pelo cognome, «il Notaro», que denotava seu cargo na corte da Sicília.

[287] Cf. Aurelio RONCAGLIA, «Sul ‹divorzio tra musica e poesia› nel Duecento italiano», em *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*: atti del 3° congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (19-22 luglio 1975), Certaldo: Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana, 1978, pp. 365-397.

[288] Frederico II morre em 1250; a casa dos Hohenstaufen cai em 1266. Assim se constitui um quadro em que falta o ponto de referência cultural e, talvez sobretudo, institucional, que permitiu a emergência de um movimento poético em italiano. As cidades da Toscana e do Vêneto substituem a corte siciliana como centros da poesia italiana (cf. Michelangelo PICONE, «Le città toscane», em Piero BOITANI; Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 1: *La produzione del testo*, t. 2, Roma: Salerno, 2001, pp. 695-734; especialmente pp. 695-704, sob o intertítulo «La *translatio* della poesia siciliana in Toscana»). Na Toscana, tem-se a continuação da tradição lírica em vernáculo. No Vêneto, floresce sobretudo a produção literária em latim, e temos a constituição de uma tradição filológica, o primeiro humanismo italiano. A estrutura política destas cidades, livre e descentralizada, possibilitou a afirmação cultural num nível não encontrado ainda na Magna Cúria de Frederico II. São os intelectuais que realizam esse transporte da cultura siciliana para a Toscana, desvinculados de um poder político absoluto: ligados agora a uma facção ou partido, ou ainda sobretudo a uma classe, a burguesia, aquela classe mais ativa econômica e culturalmente. Livres de vínculos com seus superiores, apresentam-se como «porta-vozes da consciência citadina» (*idem*, p. 695). Daí deriva o municipalismo ducentista, totalmente diferenciado do cosmopolitismo fredericiano: o reverso deste municipalismo, como bem notou Picone, é a difusão da temática do exílio na lírica da época (*idem*, p. 696.). A superação deste quadro, ou sua sublimação, só se dá na *Commedia*, depois de Dante perder de vez a esperança de retornar em pessoa à sua Florença: ali, Dante «affabula il viaggio metastorico verso la patria celeste, proiettando di sé l'immagine del poeta-vate che canta per l'umanità intera e non piú per il suo luogo d'origine» (*idem*, p. 696). Daí a necessidade de cuidado em relação à noção de um *eu* dantesco desde o início como sobreposição de um «Eu transcendental» e um «‹eu› (com a minúscula) existencial», segundo a caracterização de CONTINI («Dante come personaggio-poeta della *Commedia*», em *Un'idea di Dante* cit., p. 35). O exílio, se seguirmos Picone, é fator determinante do novo estatuto do sujeito poético *pós*- ou, como prefiro, *hiperlírico* que encontraremos na *Commedia*, e ele jamais cancela aquela subjetividade primeira, propriamente *lírica*.

o *eu* empírico (e é a *Vita Nova*, não esqueçamos, o primeiro texto a afirmar com todas as letras tal coincidência). Por sua vez, a pós-história (de que, por ora, não trataremos mais detidamente) da lírica moderna encontra-se nessa poesia que, de Petrarca em diante, vai nos levar até este verdadeiro ponto de chegada (provisória) – e, pois, de inflexão – da história (descontínua, intervalada) de uma lírica do Sujeito, que é a obra de Mallarmé, na qual aquela se transmuta numa lírica da Linguagem e, portanto, do Nada. (Que, com Mallarmé, ocorra não propriamente o estabelecimento de uma oposição entre Linguagem e Sujeito, mas, sim, a revelação de que, no cerne da lírica – moderna – e do Sujeito, estiveram sempre, antes, a Linguagem e o Nada, é um fato que ainda não foi suficientemente compreendido e descrito pelos teóricos da poesia. Constatá-lo não deve redundar, porém, em que se persiga, na lírica dantesca e pós-dantesca – daquela petrarquiana à baudelairiana, e mesmo pós-baudelairiana –, apenas o rastro deixado pela Linguagem, tratando como despiciendo o Sujeito que esta lírica apresenta como sua *persona*, como sua face visível.)

Que a canção trovadoresca e o soneto – inicialmente siciliano, mas logo toscano – constituam a pré-história da lírica moderna é algo que o próprio Dante nos ensina, não só na *Vita Nova* (veja-se, em toda sua extensão, o fundamental parágrafo 16 [XXV]), mas também, mais explícita e detalhadamente, no *De vulgari eloquentia*.[289] María Rosa Menocal é enfática ao situar no inconcluso tratado latino de Dante a *fundação* da «lírica amorosa européia vernacular» («vernacular European love lyric») – que será, sem resíduos, a «lírica moderna» –, associando esta fundação

[289] Joseph LUZZI argumenta que a relação entre o elemento histórico-literário e o elemento autobiográfico no *De vulgari eloquentia* «forms part of a sustained intertextual dialogue that begins in the *Vita Nuova* and culminates in the *Commedia*» («Literary History and Individuality in the *De vulgari eloquentia*», *Dante Studies*, CXVI (1998), p. 162). Mais precisamente, diz Luzzi, «in the *De vulgari eloquentia* literary history becomes for Dante a privileged mode for exploring his own individuality and its relation to what he perceives as the historical and cultural vocation of the poet». O tratado «historicizes the poets and poetry from the *Vita Nuova* in a way that combines a literary-historical narrative with an autobiographical one». O modo singular como esta historicização se dá tem reflexos duradouros na própria configuração da obra de Dante como um todo: «This dynamic and often uneasy correlation between literary-historical and autobiographical reflection [...] remains an abiding tension in Dante's work that he only resolves during the discussions of his contemporary poets and own early poetry in the latter cantos of *Purgatorio*». Luzzi tem em mente sobretudo a maneira como o encontro de Dante com Beatrice em *Purg.* XXX e XXXI «echoes and enforces the defense of vernacular literary culture that Dante advances in the *De vulgari eloquentia*».

a outra invenção que vê ocorrer no mesmo tratado, aquela da filologia moderna. Importante, nas considerações de Menocal, a noção de que a fundação da lírica moderna só se dá de fato quando se forja uma consciência – não só individual, mas também, digamos, institucional – da lírica:

> Enquanto a *Commedia* iria tornar-se um daquele punhado de textos básicos na tradição ocidental, o quase invisível e despercebido [*almost unseen and unheard*] *De vulgari* é não menos axial [*pivotal*]. É o texto fundacional que inventa a lírica amorosa vernacular européia ao criar para ela uma crucial função cultural, ao apropriar para o vernáculo, e para a própria poesia lírica, um lugar na violentamente disputada paisagem das instituições da história passada e futura. Enquanto a filologia moderna, também fundada nesta obra truncada, é uma versão ou outra do amor das origens, o *De vulgari* compreende de modo cristalino que as origens que contam não são aquelas da «lírica em si» mas aquelas da institucionalização.[290]

Menocal sumariza assim seu ponto de vista: «Dante inventa – seria mais fácil se disséssemos ‹funda›? – a lírica medieval porque seu livro faz todo o necessário para tornar esta lírica parte da cultura institucional e da própria história literária».[291] Como já notou István Frank, não obstante a superação dantesca do trovadorismo, sua obra – e aí tanto a *Vita Nova* e o *De vulgari eloquentia*, como também a *Commedia*, com sua incessante homenagem aos poetas anteriores – aparece como «pedra de toque» por meio da qual se mede a viabilidade e a vitalidade do experimento trovadoresco, que se propagou fecundando a poesia européia.[292] «Desde o tratado *De vulgari eloquentia*, se sabe que era preciso remontar aos provençais cada vez que se tratasse de escrever a história da poesia lírica ou das teorias poéticas».[293] Contudo, nessa operação mesma de institucionalização, Dante reforça o hiato entre sua própria poesia e a de seus predecessores. Menocal observa que a tradição dos trovadores era, para

---

[290] María Rosa MENOCAL, *Shards of Love*: Exile and the Origins of the Lyric, Durham and London: Duke University Press, 1994, pp. 96-97. SAPEGNO já frisara que «o *De vulgari eloquentia* é a afirmação teórica da nova poesia italiana» («Introduzione», em Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova seguita da una scelta delle altre opere minori*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze: Vallecchi, 1931, p. 27).

[291] María Rosa MENOCAL, *Shards of Love* cit., p. 100. A observação de que Dante inventa a lírica «medieval» deve ser lida tendo-se em mente que Menocal, no início do mesmo parágrafo, escrevera: «The *medieval – and thus what we call the modern and the postmodern – lyric* is invented in exile» (p. 99, grifo meu).

[292] István FRANK, «Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne», em *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Paris: Didier; Bade: Art et Science, 1950, t. 1, p. 75.

[293] *Idem*, p. 77.

Dante, tão passada e tão fundamental quanto a tradição clássica – e como esta deveria ser deixada para trás.[294] (Carpeaux constata: «a poesia provençal está em toda a parte da Europa e nos três reinos do outro mundo dantesco».[295] O contraponto disto está em que o trovadorismo, já à época de sua diáspora, podia ser definido como «um ofício agora exilado e todavia consagrado e já antigo».[296]) Em resumo, diga-se que Dante, ao longo de sua obra toda, realiza uma excepcional operação crítico-criativa: descarta o passado, mas não por sua direta negação, mas precisamente por sua institucionalização, da qual ele se faz o agente principal. Transforma este passado em história; mais exatamente, o reduz, em alguma medida, a substrato de sua própria poesia, da poesia ainda por fazer. É a idéia mesma de uma linhagem que começa nos provençais e vem até si mesmo que Dante quer nos fazer perceber, por exemplo nas seqüências de citações que pontuam o *De vulgari eloquentia*: vejam-se especialmente as enumerações de II ii 8 – Bertran de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh, Cino da Pistoia e «amicus eius» (*i.e.* o próprio Dante) –, II v 4 – Giraut de Bornelh, seguido do «Rex Navarre» (*i.e.* Thibaut, único troveiro referido por Dante em sua obra), mais Guido Guinizzelli, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Cino da Pistoia e «amicus eius» – e II vi 6 – Giraut de Bornelh, Folquet de Marselh, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, «Rex Navarre», Guido delle Colonne, Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e, novamente, «amicus eius»; ousada operação histórico-crítica pela qual Dante propõe sua própria poesia como *télos* do percurso encetado em Provença e, pois, lugar de guinada, de verdadeira re-iniciação. Para Michelangelo Picone, a progressão dos encontros de Dante na *Commedia* – de Bonagiunta a Guinizzelli, de Arnaut a Beatrice – «quer também ser o índice de uma história mínima da evolução, segundo Dante, da lírica de amor produzida no território ocupado pelo *ydioma tripharium*»[297] (ou seja, por aquela espécie de super-idioma que Dante via unificar as línguas do *oc*, do *sì* e do *oil* – isto

[294] María Rosa MENOCAL, *Writing in Dante's Cult of Truth* cit., pp. 21-22.
[295] Otto Maria CARPEAUX, *História da literatura ocidental*, Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959, v. 1, p. 292.
[296] Giuseppina BRUNETTI, «Attorno a Federico II» cit., p. 658 («un mestiere ormai esule e tuttavia consacrato e già antico»).
[297] Michelangelo PICONE, «*Vita Nuova» e tradizione romanza*, Padova: Liviana, 1979, p. 33.

é, o provençal, o italiano e o francês, *DVE* I ix 2). Já se observou, também, a inseparabilidade entre a história da formação da lírica moderna a partir dos trovadores e a história da formação de Dante como poeta: «a auto-dramatização do narrador [da *Vita Nova*] como poeta é sempre também implicitamente uma dramatização do itinerário histórico da tradição poética vernacular».[298]

Nunca é demais insistir sobre a novidade representada pela lírica vernacular, seja provençal (poesia resolutamente laica pela primeira vez em séculos[299]), seja siciliana e, por difusão, italiana. Não se trata apenas da substituição de uma língua – o latim – por outras, mas, sim, da afirmação, também na poesia, de uma bem mais ampla revolução pela qual o arco histórico da Antigüidade e da Idade Média chegava ao fim – ou antes, chegava *a um de seus múltiplos e provisórios fins* (pois que as épocas, enquanto configurações culturais como tal reconhecíveis, jamais terminam definitivamente: antes, se tornam outras e outras camadas do «*mil-folhas* cronológico / de história freqüentável»[300]). Dante, na *Vita Nova*, mostra-se perfeitamente cônscio de que a lírica de seu tempo deixa para trás a Antigüidade: «*anticamente*», escreve, «non erano dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina» (*VN* 16.3 [XXV 3]). Isto é, naquele tempo, «non volgari, ma litterati poete queste cose tractavano». O momento da gênese da lírica vernacular é assim narrado por Dante:

> E non è molto numero d'anni passati che apparirono prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proportione. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per .cl. anni. E la cagione per che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di sì. E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. (*VN* 16.4-6 [XXV 4-6])

---

[298] Olivia HOLMES, *Assembling the Lyric Self* cit., p. 126.
[299] Cf. Costanzo DI GIROLAMO, «‹Cor› e ‹cors›: itinerari meridionali», em Francesco BRUNI (a cura di), *Capitoli per una storia del cuore*: saggi sulla lirica romanza, Palermo: Sellerio, 1988, pp. 21-48.
[300] Nelson ASCHER, «Fellini», em *Algo de sol*, São Paulo: 34, 1996, p. 39.

Observe-se que a noção mesma de *poeta vulgar* (ou *vernacular*) precisa ser afirmada por Dante (com a ressalva «secondo alcuna proportione», sintomática da novidade da noção naquele quadro cultural), uma vez que *poeta*, até então, era aquele que escrevia em latim, enquanto ao *vulgar* era reservada a denominação de *trovador*. E observe-se também que a superação desse passado imediato (Dante situa a gênese da primeira lírica vernacular a cento e cinqüenta anos da escrita da *Vita Nova*) já está aqui anunciada no desprezo dirigido a alguns dos poetas anteriores: «E la cagione per che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di sì» (supõe-se aqui, em mira, «'l Notaro [Giacomo da Lentini] e Guittone [d'Arezzo]», assim como Bonagiunta da Lucca, todos eles retidos «di qua dal dolce stil novo», como Dante dirá, pela boca do próprio Bonagiunta, em *Purg.* XXIV 57).

A adoção do vernáculo – «luce nuova, sole nuovo» (*Conv.* I xiii 12) – veio de par com toda uma nova concepção do amor, que será o tema central, e quase único desta lírica: o que passava também por uma revisão do papel tradicionalmente assinalado à mulher na sociedade.[301] O próprio Dante registra esta mutação cultural a partir de seu efeito sobre a comunicação poética: «E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore» (*VN* 16.6 [XXV 6]). A ignorância do latim pelas mulheres não lhes vedava o «intellecto d'amore» (*VN* 10.15 [XIX 4]). A cultura literária começa a romper aí com a misoginia que lhe fora conatural desde a Antigüidade hebraica (e depois cristã) assim como greco-latina, trocando, agora, a

[301] Para compreender-se em sua complexidade esta revisão do papel da mulher, cf. R. Howard BLOCH, *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*, tradução de Claudia Moraes, São Paulo: 34, 1995; Georges DUBY, *Idade Média, idade dos homens*: Do amor e outros ensaios, tradução de Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (especialmente a primeira seção, intitulada «Do amor e do casamento», pp. 9-100); Danielle RÉGNIER-BOHLER, «Amor cortesão», tradução de Lênia Márcia Mongelli, em Jacques LE GOFF e Jean-Claude SCHMITT (org.), *Dicionário temático do Ocidente medieval*, São Paulo: Imprensa Oficial; Bauru: EDUSC, 2002, v. 1, pp. 47-55.

depreciação da mulher por sua celebração.[302] Desde o Antigo Testamento (especialmente nos Provérbios e no Eclesiastes), a mulher era representada como descendente direta de Eva, corruptora, pois, do homem. Esta posição se acirra em alguns padres da Igreja. Para São Jerônimo, todo o mal vem da mulher: «omnia mala ex mulieribus» (em *Adversus Jovinianum*). A misoginia pagã, porém, não era menor: nos escritos dos romanos, vilipendiava-se a mulher por sua suposta inconstância («varium et mutabile semper femina», diz Virgílio, na *Eneida*), pelas seduções contra as quais o homem deve opor resistência (a *Ars amatoria* insiste neste ponto), pelas dissimulações em que é mestra (falsas lágrimas, por exemplo, tal como repudiadas nos *Remedia* e nos *Amores*), por sua inata infidelidade (tema de Juvenal na sua sexta de suas *Sátiras*). Tais idéias atravessaram praticamente intocadas o fim da Antigüidade e os séculos quase todos do Medievo. Por volta de 1100, Marbod de Rennes recolheu no terceiro de seus *Decem Capituli* alguns motivos tradicionais de misoginia: a mulher é instrumento do diabo, ela provoca a cizânia entre amigos, arruína os impérios. Embora nos trovadores por vezes se encontrem acusações similares, trata-se antes, conforme observa Hugo Friedrich, de exercícios burlescos sobre motivos tradicionais. Para Friedrich, a celebração trovadoresca da dama comporta uma completa inversão das palavras de Jerônimo; diríamos então: «omnia bona ex mulieribus».[303] Essa nova postura frente à mulher encontra uma correspondência religiosa no culto de Maria, que ganha grande força no declínio da Idade Média. Tem-se aí um franco contraste em relação à divinização da mulher na poesia antiga, sua aproximação retórica às deusas da mitologia: «A antiga divinização é sempre somente momentânea».[304] Agora, a divinização é continuada, tem como meta, em suas formas extremas (a Beatrice da *Commedia* é o exemplo máximo), a eternidade.

---

[302] Valho-me, neste parágrafo, de exemplos elencados por Hugo FRIEDRICH, em *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1964, p. 7 (*Epoche della lirica italiana*, v. 1: *Dalle Origini al Quattrocento*, traduzione di Luigi Banfi e Gabriella Cacchi Bruscaglioni, Milano: Mursia, 1974, p. 6).
[303] *Idem, ibidem* (*idem*, p. 7).
[304] *Idem*, p. 5n (*idem*, p. 5n).

Conforme constatou Sergio Cristaldi em seu estudo sobre a *Vita Nova*, a idealização da mulher – que começa com os provençais mas tem no *stil novo* sua versão mais eminente[305] – prepara a transição para uma poesia da interioridade (a lírica propriamente moderna): «A supressão progressiva e irreversível do cenário mundano em favor do ídolo muliebre prepara a hipostatização de uma idealidade desembaraçada dos vínculos da contingência; seja como for, a maturação deste limiar coincidirá com o abandono da *laudatio* como tal, em razão da indizibilidade do objeto e da retirada para dentro da moldura da interioridade».[306] Mover-se liricamente no rumo da interioridade é, antes de tudo, desfazer-se dos antigos vínculos da poesia, exalçando a forma em perfeito receptáculo imaterial para a interioridade visada, ou antes para uma sua imagem. É por aí também que os trovadores podem, com razão, ser considerados os iniciadores da literatura moderna européia:

> São, na nova Europa, os trovadores os ‹primeiros› que fizeram poesia só para fazer poesia; os primeiros que tiveram o sentido da arte pura, da arte pela arte; os primeiros, em suma, que são ‹literatos› no sentido moderno da palavra: e têm consciência de sê-lo; os primeiros que conscientemente excluíram da atividade artística toda intenção ou fim prático ou utilitário. Justamente deste sentido rigoroso e severo da arte pura nasce, nos trovadores, o tormento, a angustiosa preocupação da forma: e a satisfação [*compiacenza*] e o orgulho da perfeição formal alcançada.[307]

A supremacia da forma funciona como um manifesto de insubordinação: «Os trovadores e os seus sequazes saem absolutamente do esquema teórico medieval da noção moralista, pedagógica, didática da arte».[308] Em duas expressões – *mon obrador* («minha oficina» ou «meu laboratório») e *mestier* («prática», «ofício») – encontradas no primeiro trovador, Guilhem de Peitieu, Antonio Viscardi descobre as senhas desta nova concepção de arte: «E são termos que, dois séculos mais tarde, evoca ainda Dante – plenamente partícipe da tradição derivada do trovadorismo – quando, no

---

[305] Sobre as relações entre *stil novo* e trovadorismo provençal, cf. Aurelio RONCAGLIA, «Precedenti e significato dello ‹Stil Novo› dantesco», em *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Bologna: Comissione per i Testi di Lingua, 1967, pp. 13-34.

[306] Sergio CRISTALDI, *La «Vita Nuova» e la restituzione del narrare*, Messina: Rubbettino, 1994, p. 81. Desenvolvo este ponto no capítulo III do presente trabalho.

[307] Antonio VISCARDI, *Le letterature d'Oc e d'Oil* cit., p. 6.

[308] Antonio VISCARDI, «Il ‹Canzoniere› e i Canzonieri», em *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano e Varese: Cisalpino, 1970, pp. 627-628.

Purgatório, figura Arnaut Daniel como ‹miglior *fabbro* del parlar materno...› *Fabbro*, o poeta: que laboriosamente molda, martela, lima os seus versos no *obrador*».[309] Mas Dante está longe de ser sempre fiel à noção trovadoresca de «arte pura» (expressão 'anacrônica', recorrente em Viscardi para definir o trabalho dos trovadores); de qualquer modo, talvez seja precisamente à ambigüidade que devemos prestar atenção:

> Da posição trovadoresca da arte pura, não implicada em esquemas doutrinais e alegóricos, Dante sai quando [...] transpõe as suas líricas juvenis no sistema de interpretação místico-psicológica da *Vita Nova*; ou quando submete as líricas da sua idade ‹temperada e viril› à sutil análise exegética do *Convivio*; mas no *De vulgari eloquentia* decididamente retorna à posição própria da tradição trovadoresca, quando resolutamente reafirma os valores puramente artísticos da lírica ilustre, independentemente dos significados doutrinais pedagógicos que nelas se possam descobrir.[310]

Será o caso, talvez, de frisar que a lírica subjetiva é antes um fato da Forma que um fato do Sujeito (o sujeito mesmo se torna, para a lírica, como que um dado formal, uma fabricação, um constructo, um ser de linguagem e imaginação). Já atestava Cassirer que, se a maioria das grandes conquistas do Renascimento se enraíza numa «nova atitude diante do problema da forma», a lírica mostra-se a grande pioneira, à frente das demais manifestações da «vida do espírito» (diríamos hoje, da *cultura*), como «primeiro e mais poderoso veículo da nova vontade formal».[311] Cassirer observa que, nos sonetos de Petrarca – mas já, antes, na *Vita Nova* –, «o sentimento formal antecipa-se, por assim dizer, ao sentimento de vida: enquanto este ainda parece atrelado à esfera do sentimento e à visão medieval, aquele se transforma em força efetivamente libertadora e redentora».[312] Esta dissonância – interna à própria lírica (nascente antes que renascente) – entre forma e vida, ou forma e pensamento (na medida em que este não é – ainda – pensamento da forma), abre

---

[309] *Idem*, p. 628. Mas antes, com poucas diferenças, em *Le letterature d'Oc e d'Oil* cit., p. 109.
[310] Antonio VISCARDI, «Il ‹Canzoniere› e i Canzonieri» cit., p. 628. Viscardi observa que, em *DVE* II vi, «compone anche Dante il suo *canzoniere*, estremamente rigoroso e esclusivo; ma rispondente esattamente agli stessi criteri di valutazione e di scelta che han presieduto alla formazione dei grandi *canzonieri* della tradizione illustre» (p. 629), ou seja, não a partir de um critério moral ou pedagógico, mas de um critério artístico.
[311] Ernst CASSIRER, *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*, tradução de João Azenha Jr., São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 260-261.
[312] *Idem*, p. 261.

espaço para a emergência do novo, para o estabelecimento de uma «nova vida».[313] Em Dante (como, depois, em Petrarca), «a expressão lírica não se contenta em apenas descrever uma realidade interior pronta, já configurada em si mesma: ela descobre e cria essa mesma realidade».[314] Se a escolástica e o averroísmo, do ponto de vista filosófico, e a doutrina cortês do amor, do ponto de vista do pensamento próprio à lírica, fornecem um conteúdo do qual partir, a «nova forma dentro da qual se derrama esse conteúdo tradicional estava destinada a alterá-lo progressivamente».[315] É importante notar que, com esta «primazia peculiar»[316] conferida à forma já nestes primeiros ensaios do que será o Renascimento, com este novo «sentir artístico» no qual se fincam «as raízes mais profundas do Humanismo», a lírica de Dante se faz, em alguma medida, precursora, nas palavras de Cassirer, de toda «uma nova noção da relação entre ‹liberdade› e ‹necessidade›, entre ‹sujeito› e ‹objeto›, entre ‹gênio› e ‹natureza›» (noção que, como supõe Cassirer, encontrará na combinação inextricável de arte e ciência que particulariza a obra de Leonardo sua mais consistente e poderosa realização).[317]

9. Da voz à letra

O soneto, como *forma* que marca a superação do forçoso nexo música-poesia – e, portanto, do trovadorismo –, desempenha aí uma função fundamental.[318] Que o

[313] *Idem*, *ibidem*.
[314] *Idem, ibidem*.
[315] *Idem*, p. 262.
[316] *Idem*, p. 261.
[317] *Idem*, pp. 262-263.
[318] Sobre a origem do soneto e o soneto como forma, cf. Leandro BIADENE, Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV, *Studj di Filologia Romanza*, IV, 10 (1888), pp. 1-234; Pio RAJNA, «Come nacque il sonetto», em *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di Guido Lucchini, Roma: Salerno, 1998, t. 2, pp. 772-777; Mario PRAZ, «Sonetto», em *Enciclopedia Italiana*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1950, pp. 141-143; Leo SPITZER, «Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)», *Cultura Neolatina*, XVIII, 1 (1958), pp. 61-70; Elias L. RIVERS, «Certain Formal Characteristics of the Primitive Love Sonnet», *Speculum*, XXXIII (January 1958), pp. 42-55; Ernest Hatch WILKINS, «The Invention of the Sonnet», *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*,

soneto conserve a reminiscência da música já na sua designação (*sonetto* não é outra coisa que «pequeno som», «sonzinho») é um toque irônico de grande valor heurístico: a música, afinal, persistirá como arte secreta a pulsar por baixo – ou mesmo no cerne – de toda a lírica moderna (nesta revolução poética que o soneto pontua, a poesia, como bem disse Segismundo Spina, «deixa de ser *cantada* para se tornar *cantável*»[319]). Mas vale assinalar que o paradoxo implícito na denominação do soneto não faz senão ecoar um paradoxo anterior e mais profundo, impresso na denominação do gênero: nascida do canto – acompanhado, presume-se, pela *lira* –, e por muito tempo ao canto subordinada, a *lírica*, à medida que se vai especializando no exame e na expressão da subjetividade, reluta cada vez mais em extinguir-se na música (de fato, o gênero, na modernidade, parece atingir sua maior eficácia exatamente na ausência de toda música exterior ao poema; aliás, muitas vezes, por uma deliberada anulação de qualquer idéia de música, de qualquer musicalidade, como ocorre em João Cabral). É, pois, como uma cicatriz de sua mais remota pré-história que a lírica continua a trazer a música em si ao menos como virtualidade; por mais obstinada que seja sua emancipação da música e da voz, por mais que se dirija a um estado de pura escrita, conserva sempre uma nostalgia da música e da voz, e em certa medida até do gesto que a vinculava à dança. Em seu tempo, Nietzsche ainda lamentará a separação entre poesia e música na lírica moderna: «a nossa lírica moderna parece a estátua de

---

Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959, pp. 11-39; Aldo MENICHETTI, «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto», *Strumenti Critici*, XXVI (febbraio 1975), pp. 1-30; Christopher KLEINHENZ, *The Early Italian Sonnet*: the First Century (1220-1321), Lecce: Milella, 1986; Cristina MONTAGNANI, «Appunti sull'origine del sonetto», *Rivista di Letteratura Italiana*, IV (1986), pp. 9-64; Pierre BLANC, «Sonnet des origines, origine du sonnet: Giacomo da Lentini», em Yvonne BELLENGER (ed.), *Le sonnet à la Renaissance des origines au XVII^e siècle*: actes des troisièmes journées rémoises (17-19 janvier 1986), Paris: Aux Amateurs de Livres, 1988, pp. 9-18; Paul OPPENHEIMER, *The Birth of the Modern Mind*: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet, New York and Oxford: Oxford University Press, 1989; Roberto ANTONELLI, «L'‹invenzione› del sonetto», em *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena: Mucchi, 1989, v. 1, pp. 35-75; Aurelio RONCAGLIA, «Note d'aggiornamento critico su testi del Notaro e invenzione del sonetto», em Giovanni RUFINO (a cura di), *In ricordo di Giuseppe Cusimano*: Giornata di Studio sul Siciliano Antico (17 dicembre 1991), Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1992, pp. 9-25.

[319] Segismundo SPINA, *Iniciação na cultura literária medieval*, Rio de Janeiro: Grifo, 1973, p. 24.

um deus sem cabeça».[320] Esta nostalgia não é estranha aos próprios poetas, e a lírica moderna pode bem ser definida como palavra saudosa de ser música, justo por não poder mais sê-la. Com razão, Paul Zumthor pôs em dúvida a adequação da palavra *literatura* – em que o étimo *littera* se faz perceber com tanta nitidez – para denominar as manifestações poéticas medievais.[321] Não se trata de uma redução irrefletida e irresponsável da letra à voz, do manuscrito à *performance*, só para restituir valor, compensatoriamente, ao corpo por longo tempo reprimido ou ignorado, mas, sim, de afirmar a constatação de um «trânsito» comum a toda a «literatura» medieval: «todo texto poético ou ficcional, dos séculos IX e X até pelo menos o XIV, transitou pela voz, e este trânsito não foi aleatório. Mesmo composto por escrito e na paz de alguma cela, o texto comporta, inscrita nas suas profundezas, uma intervenção determinante, que age sobre ele como um poderoso fator de formalização: a intenção de *se* dizer [*l'intention de* se *dire*], quero dizer, de desabrochar [*s'épanouir*] num ato vocal».[322] Pode-se mesmo sugerir que o típico poema lírico moderno é sempre uma espécie de alegoria formal da passagem da poesia musical-vocal para a poesia escrita, e, sendo assim, carrega sempre em si a tensão entre um código musical e um código gráfico (tensão que se declara de vez no prefácio do *Un coup de dés*, que, mal-comparando – e todo comparar é um mal-comparar –, está para a lírica de Mallarmé como a *Vita Nova* estava para aquela de Dante: salto para fora das formas estritamente líricas; operação a um só tempo poética e metapoética pela qual a lírica até então produzida é chamada à consciência de si mesma; retomada, perspectivação e superação da experiência lírica[323]). Dante, no *De vulgari eloquentia*, ao mesmo tempo que

---

[320] Friedrich NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo, tradução de Jacó Guinsburg, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 44.

[321] Cf. Paul ZUMTHOR, «Y a-t-il une ‹littérature› médiévale?», *Poétique*, LXVI (avril 1986), pp. 131-139; *A letra e a voz*: a «literatura» medieval, tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[322] Paul ZUMTHOR, «Y a-t-il une ‹littérature› médiévale?» cit., p. 131. No magnífico sintagma «l'intention de *se* dire», não será demasiado ver algo como uma tradução de expressões características da *Vita Nova*, como «disiderio» ou «volontà di dire». Mas não esqueçamos que a obra dantesca, sobretudo depois de sua estação estritamente lírica, se estrutura, já com a organização da *Vita Nova*, em torno de um conceito forte de *livro*.

[323] Stéphane MALLARMÉ, «Préface» (a *Un coup de dés*), em *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris: Gallimard, 1996, pp. 405-407: «Les ‹blancs›, en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou

postulava a superioridade das palavras da canção em relação à música que porventura as acompanhasse (do que depreendia ser essa música prescindível), frisava a necessidade de ainda dispor as palavras com vista à sua *harmonização musical*:

> Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis[324] absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus. (*DVE* II viii 5-6)[325]

No mesmo tratado, Dante define a poesia como «fictio rethorica musicaque poita» (II iv 2). É uma expressão bastante difícil de traduzir: algo como «ficção retórica composta em música» – mas a rara palavra latina «poita» significa algo mais

---

de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. [...] Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'emission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. [...] Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaisons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends».

[324] Desde pelo menos a época dos trovadores, os poemas eram, em sua maioria, compostos já por escrito, e não improvisados oralmente, e sua primeira difusão se dava na forma de folhas volantes – *rotuli* –, que eram carregados em sacos pelos jograis (cf. D'Arco Silvio AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc* cit., p. 61). A persistência dessa difusão avulsa e precária é a base material da prática stilnovista de enviar poemas aos amigos, à espera de respostas que esclareçam o significado, ou, melhor, que o façam ampliar-se.

[325] «Ademais, é preciso discutir se se chama canção a fabricação de palavras harmonicamente dispostas, ou a modulação em si. Ao que dizemos que a modulação nunca é dita canção, mas som, ou tom, ou nota, ou melodia. Por certo, nenhum flautista, ou organista, ou citaredo chama canção à sua melodia, a não ser na medida em que está casada a uma canção, enquanto os harmonizadores de palavras chamam canções à sua obra, e, assim, às palavras em folhetos, mesmo na ausência de alguém que as recite, chamamos canções. E por aí se vê que a canção não é nada senão uma ação em si completa de quem diz palavras harmonizadas por modulações: por isso, tanto às canções, de que agora tratamos, quanto às baladas e aos sonetos e a todas as seqüências de palavras que são harmonizadas seja em vernáculo ou em língua regular, chamamos canções.» – Cf. Robert M. DURLING e Ronald L. MARTINEZ, *Time and the Crystal*: Studies in Dante's *Rime Petrose*, Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1990, p. 21: «In fact in Italy there had almost certainly never been a direct connection between the writing of a canzone and the composition of its musical setting, such as there had been – in theory, at any rate – in Provence.» As referências de Dante à estrutura musical da canção, como notam Durling e Martinez, «retain the *literary* awareness of a connection between lyric poetry and song» (p. 22).

do que o que exprime o termo português «composta». No *Convivio*, tratado em vernáculo cuja primeira fase de redação é mais ou menos contemporânea à preparação do *De vulgari eloquentia*, a poesia é conceituada perifrasticamente como «cosa per legame musaico armonizzata» (I vii 14). Nesta definição, o adjetivo italiano «musaico» também não pode ser vertido meramente como «musical». «Poita» vem de *poire*, forma latina medieval do verbo grego *poiein* («fazer»), ou seja, o mesmo étimo de *poesia*. É muito provável que Dante o tenha encontrado no seu léxico de predileção, as *Magnae derivationes* de Uguccione da Pisa, onde se lê: «Poio, pois, poivi, poitum, idest fingo, is, unde hic poeta, tae, idest fictor, et proprie carminis alta verba loquens [...]. Item a poeta, poetor, aris carmina et poemata facere vel componere. Item a poio hic poetes, tis quaedam forma vel figura, et haec poesis illud idem, et poesis ipsa ars poetandi vel figmentum. Vel poesis est materia totius carminis, in qua poeta versatur. Vel poesis est opus multorum librorum sed poema, tis quod similiter derivatur a poio est proprie opus unius, licet generaliter pro opere accipiatur poete».[326] Seria mais exato, portanto, apesar de soar bem mais estranho, traduzir o sintagma como «ficção retórica poetizada conforme à música», em que a conformidade prescinde da musicalização efetiva. O mesmo se dá com o «legame musaico» no *Convivio*: identifica uma concatenação musical que é inerente ao próprio poema, dispensando qualquer acompanhamento musical.

A lírica moderna se enamora, inutilmente, pela música ou, fazendo-se investigação e reflexão, pelo silêncio. Forma eminentemente reflexiva, o soneto só nos fala, desde sua primeira floração siciliana, de uma emoção que passa pelo pensamento, em contraste com o convencionalismo emocional das canções provençais. Se é possível supor que o paralelismo, processo fundamental de toda a

---

[326] Cito a partir do verbete *poesia*, redigido por Alfredo SCHIAFFINI para a *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, v. 4, p. 565; ver também, do mesmo autor, «‹Poesis› e ‹poeta› in Dante e nel medioevo», em *Mercanti, poeti, un maestro*, Milano e Napoli: Ricciardi, 1969, pp. 46-48. Cf. Michelangelo PICONE, «*Vita Nuova» e tradizione romanza* cit., p. 12: «*poita*, adattamento medievale del greco ðϊέåέί, in cui è da additare l'etimologia stessa di ‹poeta›: rappresenta la realizzazione concreta della *fictio*, l'inserimento di questa in un organismo letterario, e quindi l'atto stesso, fondamentalissimo, di poetare». O mesmo verbo é utilizado por Dante no último verso de sua segunda égloga latina: «ille quidem nobis, et nos tibi, Mopse, poymus» (que se pode traduzir por «ele isto a nós, e nós a ti, Mopso, cantamos»).

poesia «primitiva», deriva, em alguma medida, do ritmo do trabalho corporal[327] (e o que são as danças – com as quais o fenômeno poético, enquanto fenômeno rítmico, está originariamente ligado – senão metáforas do trabalho?), podemos também sugerir que, na lírica moderna, o ritmo do trabalho intelectual, muito mais fluido, é que se torna definidor da forma. Por isso, em substituição ao paralelismo como princípio da poesia, surge uma forma complexa como a do *soneto*, que se desenvolve ao modo de um silogismo, como imitação de um processo lógico (e isto mesmo quando, por exemplo com Mallarmé, a lógica mesma é posta em xeque).[328] Hugo Friedrich define o soneto precisamente como «silogismo lírico» (*lyrischer Syllogismus*) – «se não sempre, ao menos na maioria dos casos».[329] Mas a reflexividade inerente à forma do soneto vai além da estruturação silogística. Considere-se, por exemplo, a descrição da forma por Leandro Biadene; aos seus olhos, o soneto aparece, desde sua gênese, como uma trama de *pausas*, uma edificação com espaços reservados para que ali se instalem a reflexão e a auto-consciência:

> Fin da principio il Sonetto consta di 14 endecasillabi, ed apparisce diviso in due parti principali, la prima di otto versi, la seconda di sei. Qualche rarissima volta per altro questa divisione o non esiste o si avverte appena. Nella prima parte ha luogo una pausa logica alla fine di ogni coppia, e la pausa dopo la seconda coppia è ordinariamente, ma non sempre, un poco più forte delle altre due. Nella seconda parte la pausa principale cade dopo il terzo verso, cosicché questa seconda parte resta divisa in due terzetti. Devesi per altro notare che in alcuni dei sonetti più antichi quest'ultima pausa è molto leggera, e in altri gli ultimi sei versi sembrerebbero quasi dividersi in tre coppie.[330]

E, mais especificamente, levemos em conta a intuição fundamental de Amalia Cecere de que, em alguns sonetos da *Vita Nova*, os tercetos constituem uma reflexão em relação ao que é apresentado nos quartetos[331]: o que nos permite sugerir que, em

---

[327] Cf. Segismundo SPINA, *Na madrugada das formas poéticas*, São Paulo: Ática, 1982, pp. 43-44.
[328] Cf. Paul OPPENHEIMER, *The Birth of the Modern Mind* cit.; Octavio PAZ, «Stéphane Mallarmé: o soneto em *ix*», em *Signos em rotação*, tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 185-200.
[329] Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik* cit., p. 33 (*Epoche della lirica italiana* cit., v. 1, p. 31).
[330] Leandro BIADENE, «Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV» cit., p. 4.
[331] Amalia CECERE, «La struttura del sonetto nella *Vita Nuova*», em Maria Picchio SIMONELLI (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990), Firenze: Cadmo, 1994, p. 100.

alguma medida, a forma mesma da *Vita Nova*, em sua eficaz combinação de poesia e comentário, pode ser não mais do que uma expansão metapoética – metaformal – da forma do soneto.

O soneto é, pois, muito importante para que se conquiste para a poesia aquela dimensão de seriedade intelectual que o trovadorismo não conhecia. «O soneto», já o disse André Jolles, «não nasceu e não podia nascer com os Provençais, tampouco com os *Minnesänger* alemães. Na poesia dos trovadores como naquela dos *Minnesänger* permanece ainda um eco do canto e da roda como formas da repetição».[332] Embora, na Itália, a música e a dança não estivessem menos presentes do que nos demais territórios europeus, é ali que, pela primeira vez em âmbito vernacular, se produz «uma forma fechada e exclusivamente literária que se liberta de uma vez por todas da música e do movimento do corpo».[333] Isto tem a ver, certamente, com todo um contexto que propicia a emergência das primeiras noções fortes de *indivíduo* e de *interioridade*. E a dissolução do nexo entre palavra e música faz-se de fato acompanhar da subjetivização e individualização da palavra. Porque antes se acentuava um nexo pré-subjetivo, que era sobretudo corporal (o corpo, por definição, é o lugar onde a alma não está; a circunscrição da alma é a circunscrição de um «locus [...] qui non est locus»[334] – «Locus [...] animae non in spatio aliquo est»[335] –, e será mesmo, acrescente-se, no limite do Moderno, a de um lugar onde *não se está*: «estou sofrendo lá dentro, onde não estou»[336]), a subjetividade impõe-se de início pela negação do corpo. No entanto, este processo não é linear: e a lírica ducentista bem pode consistir, em algumas de suas maiores realizações, num mapeamento do corporal, num levantamento dos vínculos espirituais entre corpo e alma. Não é por acaso que a passagem de uma poesia da voz a uma poesia da letra, em fins da Idade Média, se faça acompanhar, como se vê de modo exemplar na *Vita*

---

[332] André JOLLES, «La visione d'amore nella *Vita nuova*», em *I travestimenti della letteratura*: saggi critici e teorici (1897-1932), traduzione di Silvia Contarini e Roberta Zuppet, Milano: Bruno Mondadori, 2003, p. 28.
[333] *Idem, ibidem*.
[334] *Confessiones* XIII 9, 2, em Jacques Paul MIGNE (ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, Paris: Ateliers Catholiques, 1844-1864 (de agora em diante, referida apenas como *PL*), 32.
[335] *Enarrationes in Psalmos* IX 15, em *PL* 36, 124.
[336] António Franco ALEXANDRE, *Visitação*, Porto: Gota de Água, 1982, p. 59.

Nova, de uma crescente reivindicação de coincidência entre poesia e vida, texto e experiência. Essa reivindicação, que independe da possibilidade ou não de se verificar os vínculos entre versos e fatos, surge justamente como contrapartida de um novo quadro de recepção dos poemas em que não se tem mais, diante do público, a presença corporal do poeta ou de um intérprete a validar o poema. Já as *vidas* e *razos* occitânicas – que, não esqueçamos, foram os modelos textuais prosaicos cronologicamente mais próximos da *Vita Nova* – provavelmente tiveram a função de encaminhar o sentido dos poemas quando estes eram apresentados fora de seu local e momento de produção, uma espécie de compensação pela ausência do autor. É esse laço entre transição da voz à letra e reivindicação da coincidência poesia-vida que explica o porquê dessa reivindicação ser paralela a um movimento textual que pode lhe parecer contraditório, movimento rumo a uma crescente autonomia do texto poético.

A própria leitura, nesta época, era concebida e praticada de modo muito diferente de como hoje o fazemos. A leitura era, como observa Zumthor, «a ruminação de uma sabedoria».[337] A identificação de cada palavra como uma entidade separada, sua decifração, era um ato de razoável lentidão, devido às condições materiais da grafia. *Ruminatio*, segundo a orientação monástica para a leitura: no mínimo um murmúrio (os movimentos faciais deixavam clara a semelhança com o ato de nutrição), mas muitas vezes a vocalização em voz alta acompanhava a leitura, pelo menos até o século XVI. Vivia-se, afinal, numa cultura em que a presença da escrita era rara; só com a proliferação dos escritos impôs-se a leitura silenciosa. Já a partir do século XIII, entre os homens cultos, lia-se em silêncio. No século XIV, mas com mais força a partir do XV, as universidades estabeleceram regulamentos para as bibliotecas abertas aos estudantes, exigindo o silêncio na leitura. As conseqüências dessa nova situação da escrita e da leitura para a hermenêutica são bem descritas por Zumthor:

---

[337] Paul ZUMTHOR, «La cultura della voce», traduzione di Alberto Vàrvaro, em Piero BOITANI, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 1: *La produzione del testo*, t. 1, Roma: Salerno, 1999, p. 139.

> Le texte littéraire est clos: à la fois en vertu de l'acte qui, matériallement ou idéalement, le referme, et dans l'intervention d'un sujet qui effectue cette clôture. Mais celle-ci provoque le commentaire, suscite la glose, de sorte qu'à ce niveau le texte s'ouvre, et que l'un des traits propres de la «littérature» est son interprétabilité. Le texte traditionnel, en revanche, du seul fait qu'il transite par la voix et le geste, ne peut qu'être ouvert, d'une ouverture primaire, radicale, au point d'échapper parfois, par éclairs, au langage articulé: c'est pourquoi il esquive l'interprétation, du moins toute interprétation globale.[338]

A nova literatura – a *literatura* propriamente dita – exige uma hermenêutica que não só lhe é paralela, mas muitas vezes, como se pode ver exemplarmente na *Vita Nova*, é incorporada ao texto primário (borrando a própria distinção entre textos primários e secundários); por sua vez, a poesia anterior, de base vocal, reclamava, em sentido etimológico, uma *estética*, ou mesmo uma *erótica*[339], apta a captar os valores sensíveis (sensuais) da voz e do gesto que lhe são definidores. Dois editores e tradutores recentes da *Vita Nova*, Dino S. Cervigni e Edward Vasta chamaram a atenção para a necessidade de se levar em consideração a sobrevivência da oralidade no primeiro livro de Dante: «Por um lado, [...] a obra está repleta de evidência de consciência oral [*oral consciousness*]».[340] Mas logo acrescentam:

> Por outro lado, a *Vita nuova* está simultaneamente e auto-conscientemente dirigida para a expansiva cultura letrada do século treze. Letramento [*Literacy*] e literatura, fundadas na palavra escrita, governam o projeto autoral definitivo da obra, que é elevar um dialeto do italiano vernacular, já amplamente escrito, a padrões de arte e expressão comparáveis àqueles da poesia latina escrita [...]. A obra oferece não memórias inalteradas, mas memórias auto-conscientemente transcritas; ela encaminha [*addresses*] o tema todo da escrita, da narrativa à glosa a várias formas poéticas; e ela introduz inovações (tanto em forma como em conteúdo) em tradições prévias e tendências correntes de produção literária. A obra encaminha um mundo literário; ela está repleta de referências literárias, alusões e empréstimos; e ela registra a produção e

---

[338] Paul ZUMTHOR, «Y a-t-il une ‹littérature› médiévale?» cit., pp. 137-138.

[339] Quando falo em *erótica*, estou pensando em conhecidas propostas teóricas de Roland BARTHES (*Le plaisir du texte*) e de Susan SONTAG (*Against interpretation*) – mas, deliberadamente, extrapolo o quadro histórico a que ambos pretendiam aplicá-las. Se, para Barthes e Sontag, uma *erótica* da arte, em substituição a uma hermenêutica, parecia adequar-se sobretudo ao texto moderno e pós-moderno, a meu ver ela parece mais adequada no que toca a 'textos' pré-modernos, em que a parte do corpo é essencial. Note-se que Sontag refere-se explicitamente a Dante no ensaio que dá o título ao seu livro: «Outrora (digamos, para Dante), era quem sabe revolucionário e criativo executar obras de arte de modo que pudessem ser experimentadas em vários níveis. Agora não é mais» («Contra a interpretação», em *Contra a interpretação*, tradução de Ana Maria Capovilla, Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 22).

[340] Dino S. CERVIGNI e Edward VASTA, «From Manuscript to Print: The Case of Dante's *Vita Nuova*», em Theodore J. CACHEY Jr. (ed.), *Dante Now*: Current Trends in Dante Studies, Notre Dame and London: University of Notre Dame Press, 1995, p. 84.

> circulação de determinados poemas escritos. Diferentemente da externalidade dos materiais em produções orais, os materiais da *Vita nuova* são aqueles de uma cultura letrada: interiores, interpretativos, centrados na auto-consciência individual.[341]

A obra de Dante, situando-se na confluência da tradição oral e da escritura emergente – mas, sobretudo, promovendo ativamente a passagem de uma a outra, sem jamais silenciar de vez essas vozes que ganham sobrevida espectral, porém não menos efetiva, neste *corpus* absoluto –, propõe, portanto, uma exigência dupla e, em certa medida, paradoxal: que a hermenêutica não prescinda da percepção sensível – física, corporal – proporcionada por uma *erótica* do texto; e que esta *erótica* não desdenhe a penetração intelectual – consciente, mental – oferecida pela hermenêutica. Ignorar essa dupla exigência – que, frise-se, é historicamente determinada e, assim sendo, não pode ser estendida, sem cautela, a qualquer outra produção artística – tem sido a receita mais segura para o fracasso da crítica perante a obra dantesca. A volatilização do *eros*, sempre salientada na poesia stilnovista ou depois em Petrarca, explica-se, ao menos em parte, pela superação dessa fase físico-corporal da poesia, mais do que por qualquer pudidícia religiosa. Mas algo daquela corporeidade sempre permanece, nem que seja pelas metáforas corporais para designar a linguagem e o poema: um erotismo, pois, do próprio texto. Valéry já observou, pensando em Mallarmé, que «la Poésie est toute païenne: elle exige impérieusement qu'il n'y ait point d'âme sans corps – point de *sens*, point de *idée* qui ne soit l'*acte* de quelque figure *remarquable*, construite de timbres, de durées et d'intensités».[342] Seja como for, é de fato a poesia como *escrita*, e não mais como *canto*, que se impõe com o soneto, a despeito de possíveis sobrevivências. A originalidade da obra dantesca se justifica em larga medida por essa prevalência da escrita: «a originalidade de Dante, como ele e outros a viram, consistiu em parte em reconhecer a poesia como um ato de comunicação escrita antes que puramente falada e em explorar as possibilidades que a escrita lhe proporcionou».[343] Compreensível, pois, que, agente de uma tal mutação

---

[341] *Idem*, p. 85.
[342] Paul VALÉRY, «Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...», em *Varieté III, IV et V*. Paris: Gallimard, 2002. p. 29.
[343] John AHERN, «The Reader on the Piazza: Verbal Duels in Dante's *Vita Nuova*», *Texas Studies in Literature and Language*, XXXII, 1 (Spring 1990), p. 19.

cultural e não só poética, Dante faça a imagem da produção de poesia, em sua própria obra, oscilar entre a oralidade e a escritura. Se bem que a *Vita Nova* encene exatamente esta passagem de uma tecnologia da palavra para outra: em pelo menos dois momentos do *libello*, a superação da poesia medieval – oral, performática – se representa na forma da substituição do habitual verbo *dire*, usado para referir-se à composição do poema, por *scrivere*: «scrivere parole rimate» (*VN* 6.7 [XIII 7]) e «scrivere per rima» (*VN* 15.6 [XXIV 6]).[344]

É o *stil novo* todo, já com Guinizzelli, que, ao apropriar-se do legado trovadoresco, o supera com uma intensidade bem maior do que aquela da reação siciliana aos modelos provençais: precisamente porque o *stil novo* invoca o trovadorismo num ambiente em que as motivações sócio-políticas daquela poesia já não existem mais, sequer como resquício. Precisa, pois, o *stil novo*, criar toda uma ética fantasmagórica, sem substância concreta, para preencher este vazio sob a forma. A lírica provençal operava por metáforas extraídas do mundo da religião e do cavaleirismo feudal: «natural» e mesmo «lógico», pois, que os «poetas burgueses», que sucederam aos trovadores, obliterem os aspectos da «metáfora feudal» que já «não respondiam a uma experiência viva» e, em compensação, confiram relevo à «metáfora religiosa».[345] (Será, por isso, errôneo ver neste procedimento os sinais de alguma guinada mística no tratamento da matéria amorosa – somente na obra de Dante, em especial na *Commedia*, algo semelhante a isto ocorrerá.)

Contudo, a metáfora religiosa supõe uma base prévia, o sujeito e sua vida. Com Dante, como bem viu Auerbach, a «retórica» guinizzelliana, pela qual se expressavam sobretudo estados de espírito, é substituída pelo «evento concreto».[346] Aí estaria, para Auerbach, uma das fontes da potência da voz lírica de Dante em

---

[344] DE ROBERTIS (*Il libro della «Vita Nuova»*, 2ª ed. accresciuta, Firenze: Sansoni, 1970, p. 186n) observa que o verbo *scrivere* raramente é específico para designar composição poética, sendo mais usualmente empregado para referir-se a correspondência com amigos, e mesmo sendo diferenciado explicitamente de *dire parole* (a «autêntica operação poética», segundo De Robertis): «mi venne uno pensero di *dire parole*, quasi per annovale, e *scrivere a* costoro li quali erano venuti a me» ([XXXIV 3]). É utilizado ainda para designar o ato de transcrição dos poemas no *libello*.

[345] Os termos são de Aurelio RONCAGLIA, no ensaio «Precedenti e significato dello ‹Stil Novo› dantesco» cit., pp. 22-23.

[346] Erich AUERBACH, *Dante, poeta do mundo secular* cit., p. 55.

relação às demais vozes da época. E há ainda, a reforçar esta potência, a estrutura da frase: na sua poesia, «o pensamento é tão articulado que se faz melodia».[347] Contini, nesta linha, enfatizou como ninguém a *experiência* (mas experiência que logo se faz supraindividual) como elemento distintivo entre o *stil novo* e a poesia anterior, a experiência que se imporá, pois, como componente *crítica* da narrativa da *Vita Nova*, assinalando o nascimento intelectual da forma:

> La radicale differenza tra lo Stil Novo e la poesia precedente (in largo senso, «siciliana») è che questa, in quanto poesia d'amore, è puramente rituale, legata a una convenzione tematica e non a un'occasione storica, mentre lo Stil Novo deriva le sue situazioni dall'esperienza: salvo che l'esperienza dall'individuo umano è sùbito trasportata all'uomo in generale. S'instaura per tal modo un doppio registro, in virtù del quale l'io è insieme il soggetto delimitato d'un'azione e l'uomo universalmente considerato (per esempio, e in particolare, l'amante di sempre); inoltre i fatti interni, spirituali, sono rappresentati come movimenti in un processo di personificazione. Tale simbolismo rende ardua al lettore moderno la comprensione delle poesie stilnovistiche e in genere delle scritture in cui la figurazione surroga quella che secondo il nostro costume sarebbe analisi psicologica: il simbolismo, ovvio alla mentalità medievale per la componente platonica della cultura cristiana, è uno schermo perenne, che è stato recuperato all'intelligenza diretta e all'esegesi riflessa solo da una corrente del Romanticismo e specialmente delle scuole postromantiche. Se gli oggetti sono se stessi e altra cosa, anche i fatti sono se stessi e altra cosa: in quest'ultimo caso subentra però l'esempio dell'esegesi biblica, la quale per secoli si era industriata a distinguere dal senso letterale, sempre consistente (la Bibbia è in primo luogo un libro storico), altri sensi «allegorici» o «mistici» (la tradizione seguita da Dante, oltre a quello propriamente allegorico, ne riconosce, almeno a intermittenza, uno «morale» e uno «anagogico» o relativo ai Novissimi, al destino ultimo dell'uomo). Siamo sulla strada che conduce alla polissemia della *Commedia*; ma per il momento il passaggio dal simbolismo degli oggetti a quello degli eventi è il passaggio dalle poesie della *Vita Nuova*, con i loro enunciati relativamente contratti, alla prosa della *Vita Nuova*, in cui la verità si allinea narrativamente, storicamente. La *Vita Nuova* collega le sue due componenti non semplicemente impiantandosi come *prosimetrum* al modo, soprattutto, di Boezio, ma offrendosi, cosa che va assai più in là ed è tanto più peregrina, come un romanzo accompagnato da un commento. Per tal modo, quello che è, se non proprio la prima narrazione, certo il primo romanzo in volgare di sì, sulla falsariga, com'è stato giustamente osservato, delle vite dei santi, anzi delle sante, ha però una nascita altamente intellettuale, cui preside eminentemente l'attività critica.[348]

A transição do século XIII ao XIV, sobretudo na França e na Itália (isto é, no espaço central da România), assiste à crise do modelo social e literário elaborado no sul da França – nesta já lendária Provença – e que ficou conhecido como a cultura do amor cortês. Este modelo persistira por dois séculos, mas agora sucumbia ao desgaste

---

[347] *Idem, ibidem*.
[348] Gianfranco CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze: Sansoni, 1970, p. 298.

de sua própria fixidez, ao empobrecimento pela repetição do modelo, à dispersão depois da perseguição aos cátaros, que resultara na transferência de tantos trovadores para a Itália setentrional. Este é o cenário no qual se dá aquele processo dúplice que Corrado Bologna designou como «o eclipse do Trovador, a aurora do Poeta».[349] Com a discrepância entre o modelo cortês, que persiste ainda fantasticamente na poesia, e a nova realidade política e cultural da civilização burguês-comunal, ambicionam-se «formas de literariedade orgânicas ao projeto democrático-citadino»[350] e que possam superar as relações feudais de mecenato. Sinal da crise: o último grande trovador occitânico, Guiraut Riquier, em 1274 ou 1275 (ou seja, nos anos da infância e dos estudos de Dante, anos do primeiro encontro com Beatrice), envia documento a Alfonso X de Castela pedindo ao rei que diferencie entre «joglars» e «trobadors».[351] (Mas não se esqueça que o primeiro trovador conhecido, Guilherme IX de Aquitânia, brincava fazendo-se investir da *persona* do jogral.) É precisamente Dante que, neste quadro de desvalorização da figura do trovador, depois da falência da tentativa de restabelecer em outras bases o modelo cortês no círculo em torno a Frederico II, promove a figura do poeta. Esta já surge como figura mítico-heróica. Sua descrição por Bologna é certeira: «Saturnino, solitário, consoante às problemáticas do próprio tempo mas não necessariamente ligado a ‹escolas› ou ‹grupos›, capaz de uma idealidade literária de fôlego larguíssimo expressa em linguagem sublime e original, porém comunicável em dimensões socialmente amplas, o Poeta foge agora a qualquer dependência de mecenas ou senhores que signifique outrossim o desnaturamento e a sujeição da própria inspiração ‹universal›».[352] Como nota Bologna, é a própria forma do *serventes*, do poema «servil», «à serviço de», que o poeta tal como assumido por Dante contesta radicalmente.[353] No entanto, alguns elementos do passado

[349] Corrado BOLOGNA, «Figure dell'autore nel Medioevo romanzo» cit., p. 339.
[350] *Idem*, p. 340.
[351] Cf. Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO, «La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi mediolatini e volgari*, XIV (1966), pp. 11-135; Corrado BOLOGNA, «Figure dell'autore nel Medioevo romanzo» cit., p. 340.
[352] Corrado BOLOGNA, «Figure dell'autore nel Medioevo romanzo» cit., p. 341.
[353] A lírica moderna, eminentemente desinteressada, começa de fato quando o poeta não sabe mais como responder de imediato à questão «para que serve a poesia?». A identidade entre Canto e Amor, que se anuncia nos trovadores para atravessar toda a lírica italiana e moderna, desdobrando-se naquela

inevitavelmente persistem, porém submetidos a novas exigências. Se a prática da *cortesia* definia o universo trovadoresco provençal[354], o *ideal* da cortesia – sua simulação num quadro social em que ela não se estriba mais em relações concretas – definirá o universo *stilnovista* e, portanto, dantesco.[355] Este ideal é essencial para a definição de novas concepções de subjetividade e individualidade, a começar pelo fato de que, agora, a nobreza independe do sangue: a nova 'nobreza' do burguês tem como valores supremos a ética e a destreza com as palavras.[356]

Esta nova situação histórica comportava mesmo a criação de um novo público para esta poesia, público assim descrito por Dante, no *Convivio*, ao discorrer da necessidade de um comentário em vernáculo em vez de em latim: «dico che manifestamente si può vedere come lo latino averebbe a pochi dato lo suo beneficio, ma lo volgare servirà veramente a molti. Ché la bontà dell'animo, la quale questo servigio attende, è in coloro che per malvagia disusanza del mondo hanno lasciata la litteratura [*i.e.* a escrita e a leitura em latim] a coloro che l'hanno fatta di donna

---

identidade complementar entre Canto e Morte, que em Dante encontrou sua formulação modelar, é uma espécie de tentativa de resposta – inconclusiva, por certo – a esta questão.

[354] Para uma definição de *cortesia* a partir da etimologia, cf. Georges DUBY, «O *Roman de la Rose*», em *Idade Média, idade dos homens*: Do amor e outros ensaios, tradução de Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 67: «‹Cortesia›: vamos partir desse termo românico e dos dois termos latinos dos quais ele deriva. Um, *curtis*, designa a residência nobre no centro de um grande domínio; o outro, *curia*, um ‹parlamento›, um grupo de homens reunidos em torno de seu chefe para discutir com ele, ajudá-lo, por meio de conselhos, a resolver as questões comuns. O encontro desses dois vocábulos reflete bastante bem o que foi o feudalismo, que se enraíza ao mesmo tempo no senhorio rural e na companhia militar».

[355] Cf. Roberto ANTONELLI, «Dante Alighieri», em *Storia e antologia della letteratura italiana*, v. 2: *La poesia del Duecento e Dante*, Firenze: La Nuova Italia, 1974, p. 203: «Le esperienze cortesi europee sono così filtrate, col Cavalcanti, oltre il Cavalcanti, attraverso le città mercantili dell'Italia centrale, vengono sostanziate della nuova problematica filosofico-scientifica e dei fermenti comunali (mai espliciti, ma sempre chiaramente *presupposti*, sì che per certi versi pare assurdo parlare di distacco dalla realtà anche per questa fase dell'attività dantesca) e sono quindi riespresse attraverso una figura sociale particolare tutta tesa, attraverso la generalizzazione ideologica della propria funzione, a creare un tipo umano ideale, a legittimare, attraverso la ‹naturalità› di una supremazia spirituale, la ‹naturalità› dell'ascesa sociale di una classe e quindi di un'organizzazione particolare della società». – Dante, no soneto *Savere e cortesia* (dirigido a Dante da Maiano), enumera os elementos que serão característicos do *stil novo*, e que servem ainda de resumo da *cortesia*: «Savere e cortesia, ingegno ed arte, / nobilitate, bellezza e riccore, / fortezza e umiltate e largo core, / prodezza ed eccellenza, giunte e sparte, / este grazie e vertuti in onne parte / con lo piacer di lor vincono Amore» (*Rime* 4a [XLVII]).

[356] Desenvolvendo assim, por certo, posições já avançadas pela cultura cortês, elaborada sobretudo por subalternos em contraposição aos nobres que lhes encomendavam trabalhos. Cf. ANDRÉ CAPELÃO, *Tratado do amor cortês*, tradução de Ivone Castilho Benedetti (a partir da tradução francesa de Claude Buridant), São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 26 e 44-45.

meretrice; e questi nobili sono principi, baroni, cavalieri e molt'altra nobile gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari, e non literati» (*Conv.* I ix 4-5). A conclusão de Auerbach, a partir de detalhada análise dos momentos em que Dante se dirige ao leitor na *Commedia*, é: «Dante criou um público não só apenas para si mesmo mas também para seus sucessores. Ele moldou, como leitores potenciais de seu poema, uma comunidade que provavelmente não existia na época em que ele o escreveu e que foi gradualmente estabelecida por seu poema e pelos poetas que vieram depois dele».[357] Terracini, tendo lembrado essa observação de Auerbach, nota que, na prosa da *Vita Nova* – «ora diálogo, ora relato» –, «este público Dante o evoca, na verdade, como parte de si mesmo».[358] Percepção magnífica da *futuridade* da operação dantesca: criar uma literatura que ainda não há é também criar um público para esta literatura, e este público só pode começar por si, por uma circunscrição inicial à própria subjetividade, condizente com a nova seriedade de *investigatio* conferida à poesia.

Dante, como já se viu, diz que o poeta vernacular começa a escrever em italiano e de amor porque esses poemas dirigiam-se às mulheres, que, em geral, não liam em latim: constata-se, assim, um novo modo de relacionamento entre poeta e leitor, como encontro de subjetividades – o poeta dirigindo-se inicialmente (idealmente) a um, e apenas um, leitor idealmente determinado. Antes o poeta dirigia-se a um grupo ou público em certa medida indistinto. Ou seja, agora a subjetividade em questão não é apenas a do poeta. A nova lírica também supõe a subjetividade do receptor (seja este *donna* ou *amico*). E a *Vita Nova*, como se sabe, é escrita tendo em vista, antes de qualquer outra pessoa, o *primo amico*, que é, de resto, quem orientara Dante a escrever em vernáculo e não em latim (*VN* 19.9-10 [XXX 2-3]). Os apelos de Dante ao leitor, na *Commedia*, já destacados por grandes críticos-filólogos como Auerbach e Spitzer, são também instrumentos desse ansiado encontro de

---

[357] Erich AUERBACH, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, translation by Ralph Manheim, Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 312.
[358] Benvenuto TERRACINI, «La prosa poetica della ‹Vita nuova›, em *Analisi stilistica*: teoria, storia, problemi, Milano: Feltrinelli, 1975, p. 216; ao que se acrescenta: «Nella prosa non vi sono apostrofi al lettore che lascino intravvedere che si è stabilita fra il poeta e chi ode o legge una relazione qualsiasi. Non vi è che uno spirito di partecipazione e di tacita intesa».

subjetividades.[359] Daqui, uma linha direta vai até o momento do encontro – agora, também «choque», *rencontre* – do poeta com o «hypocrite lecteur» em Baudelaire, que é quem percebe, com sua aguda sensibilidade histórica, a dissolução dessa comunicação entre poeta e leitor baseada em qualquer forma de imediatez ou simpatia. A *donna*, em Baudelaire, passa, segue adiante, não fica a escutar o poeta. Não por acaso Mallarmé vem logo em seguida, e acirra essa separação entre poeta e leitor, ao criar em torno de si um círculo de leitores que só podem lê-lo à medida que são também poetas: aqueles que participam, quase religiosamente, no mistério de sua poesia, no seu segredo.

10. Gênero

Para compreendermos em que sentido a *Vita Nova* pode dar-nos uma representação da irrupção da lírica moderna, é preciso antes verificar o estado do sistema dos gêneros tal como configurado na época de produção da obra, e sobretudo a relação que Dante estabeleceu com este sistema.

Admitamos, de início, que Dante, que teorizou sobre tantos temas, não nos oferece nenhuma discussão explícita acerca dos *gêneros* como hoje os compreendemos – o que não deve ser interpretado, porém, como sinal de desinteresse pelas questões hoje reconhecidas como *genéricas*. Pelo contrário: Dante, ao longo de toda sua obra, fez do *pensamento do gênero* – que é ainda o *pensamento da forma*, mas numa escala mais ampla – um dos fatores determinantes de sua incrível

[359] Cf. Erich AUERBACH, «Dante's Addresses to the Reader», *Romance Philology*, VII, 4 (May 1954), pp. 268-278, e Leo SPITZER, «The Addresses to the Reader in the ‹Commedia›», *Italica*, XXXII (September 1955), pp. 143-165. Spitzer, à p. 143, observa que «the ‹addresses to the reader› [...] has no true classical (only medieval) antecedents» – ou seja, é marca de *modernidade*. Digna de nota a observação de DE ROBERTIS, na sua «Introduzione» à *Vn*, de que as apóstrofes – «as chamadas ao leitor que pontuam a *Commedia* e a tornam (a querem) 'legível'» – «começam de muito longe, são mesmo pretexto e condição e a própria forma da poesia desde *O voi che per la via d'Amor passate* e *Donne ch'avete intelletto d'amore*, para não dizer desde *A ciascun'alma presa*, primeiro soneto da *Vita Nuova*, e desde *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*» (p. 3). –Vale notar ainda que essa escrita que visa à leitura como encontro de subjetividades está também na base mesma da questão do *segredo*, fundamental para a estruturação da lírica dantesca e, pois, moderna.

inventividade. Acontece, porém, que em Dante o pensamento do gênero é proposto, conforme a praxe de seu tempo, quase sempre em termos de *modus* e *stilus* (palavras que já remetem, me parece evidente, à percepção de uma *genericidade*, de uma disposição que pertence ao infratexto e que comunica diversos textos para além da singularidade de cada um).[360] Quando Dante se refere, no *De vulgari eloquentia*, aos «inlegitimos et inregulares modos» (*DVE* II iii 3) – abrangendo aí canções, baladas, sonetos –, já ensaia um reconhecimento teórico, para além do reconhecimento prático (poético) que nos dera na *Vita Nova*, do que será a *lírica moderna*. No mesmo tratado, Dante determina três temas como dignos de serem tratados no «vulgar illustre»: *salus*, *venus*, *virtus* (*DVE* II ii 6-7). Jauss argumenta que esta articulação «não corresponde a uma divisão em gêneros, mas a uma nova poética dos estilos»[361], e ele tem razão. Porque é precisamente no entrelaçamento das dimensões religiosa, amorosa e ética assinaladas para a poesia vernacular que se delineia o novo gênero.[362]

---

[360] Zygmunt G. BARAŃSKI argumentou convincentemente pela cautela no uso da noção de gênero para tratar de literatura medieval. A ênfase no gênero como ferramenta crítica pode – «filologicamente falando» (embora, como admite o próprio Barański, esta ênfase tenha surgido com a filologia tardo-oitocentista e novecentista) – gerar impressões erradas a respeito da textualidade medieval e do pensamento medieval sobre literatura, na medida em que mobiliza uma taxonomia (e, portanto, um vocabulário) anacrônico em relação ao momento da produção dos textos, e porque dá muito mais peso ao gênero do que ele tinha à época. Barański diz mesmo não ter encontrado até hoje nenhuma palavra na tratadística medieval que pudesse ser traduzida por *gênero* no sentido que tem atualmente; e conclui que «como uma regra, a Idade Média examinou e percebeu a literatura relacionada com toda sorte de categorias que não a de gênero» («‹Tres enim sunt manerie dicendi...›: Some observations on Medieval Literature, ‹Genre› and Dante», em *«Libri poetarum in quattuor species dividuntur»*: Essays on Dante and «Genre», Supplement to *The Italianist*, XV, Reading: University of Reading Press, 1995, p. 16).

[361] Hans Robert JAUSS, «Littérature médiévale et théorie des genres» cit., p. 94.

[362] Cf. Antonio GARCÍA BERRIO, «Problemática general de la teoría de los géneros», em *Los géneros literarios*: sistema e historia (una introducción), Madrid: Catedra, 1999, p. 23: «A nosso juízo, a contribuição principal de Dante à reformulação renascentista da teoria dialético-expressiva dos gêneros não deve buscar-se no acerto de algumas rígidas aplicações da teoria dos três estilos, ainda de cunho medieval, a certas modalidades – *trágica*, *cômica* e *elegíaca* – dos textos literários. Com a possibilidade associada de estender-se até variedades textuais da série que já se perfila globalmente como lírica: *canção*, *balada*, *soneto*, nesta ordem. A contribuição mais influente de Dante neste sentido se exerce antes por via indireta, e consiste em sua vigorosa assunção pragmática de um conglomerado de temas e tons poéticos novos, genuinamente próprios da nova poesia vulgar. Reúne-os em torno a uma alternativa dialética global, complementar à dramática e à épica clássica, que começava a perfilar-se como realmente legítima no alcance e volume de sua dignidade histórica moderna. Esta multiforme entidade temática e formal – que engloba a canção, o madrigal, o soneto, etc. – revela a entidade unitária de sua voz – lírica, embora ainda não alcance em Dante um nome estável – nos poemas da *Vita Nuova*, como nos do *Canzoniere* petrarquesco e nos dos livros dos provençais e dos *dolcestilnovistas*, com pujança não inferior à antiga voz épica de sua própria *Comédia*».

O próprio Jauss não deixa de perceber a emergência, aí, de um «sistema lírico», a partir dos «gêneros novos da poesia lírica criada pelos provençais em língua popular românica» (em vez de *gêneros*, seria preferível que Jauss falasse aqui de *formas*, e teremos de lembrar que a forma lírica mais freqüente em Dante, o soneto, não é invenção dos provençais) os quais «certamente não se desenvolveram isoladamente, mas numa dependência e numa repartição recíproca de funções».[363] O auge da sistematização dos gêneros, na obra de Dante, encontra-se no *De vulgari eloquentia*. À altura da composição da *Vita Nova*, como observa agudamente Sergio Cristaldi, «o confronto entre os gêneros é encenado antes que codificado», o que de qualquer modo não deixa dúvida quanto à «consciência» que Dante tinha desse «confronto».[364] Daí não se poder subscrever integralmente a idéia de Edoardo Sanguineti de que *Vita Nova* poderia ser lida como uma «teoria da lírica»[365]: é, sim, antes, encenação, dramatização, representação da irrupção da lírica moderna. Neste sentido, sua atitude é ainda a de seu tempo: «A poesia medieval», como observou Eugene Vance, «interpreta problemas de interpretação dramaticamente, e não logicamente, assim como um músico interpreta problemas de compreensão musical numa sonata interpretando-os, e não analisando-os».[366] Para a poesia medieval, como para a poesia (e prosa) de Dante, aquilo que Vance denomina «consciência hermenêutica» foi determinante, e, podemos supor, esteve na base mesma da «extraordinária atividade eidogenética» que, nas palavras de Cesare Segre, caracterizou os séculos XII e XIII.[367] Para além da rica proliferação lírica, capitaneada pelos grandes modelos formais do canção trovadoresca e, depois, do soneto, basta lembrar que é nesta época

---

[363] Hans Robert JAUSS, «Littérature médiévale et théorie des genres» cit., p. 94.
[364] Sergio CRISTALDI, *La «Vita Nuova» e la restituzione del narrare* cit., p. 68.
[365] Edoardo SANGUINETI, «Per una lettura della *Vita nuova*», em Dante ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di Domenico de Robertis, Milano: Garzanti, 1999, p. XV. DE ROBERTIS também caracteriza a *Vita Nova* como uma «teoria da poesia» («Introduzione», em *Vn*, p. 4). Comentário de Manuela COLOMBO a esta definição: «teoria da poesia, pois, e ao mesmo tempo história de palavras e, sobretudo, do modo em que estas palavras se dizem, se trocam» («Beatrice e il colloquio mistico», em Maria Picchio SIMONELLI (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990), Firenze: Cadmo, 1994, p. 63).
[366] Eugene VANCE, «A Coda: Modern Medievalism and the Understanding of Understanding», *New Literary History*, X, 2 [*Medieval Literature and Contemporary Theory*] (Winter 1979), p. 383.
[367] Cesare SEGRE, «Quello che Bachtin non ha detto», em *Teatro e romanzo*, Torino: Einaudi, 1984, p. 72.

(sigo a síntese de Segre) que o *roman* individua-se como gênero autônomo, depois de ter secundado por algum tempo formas narrativas afins como os *laïs* (de Marie de France a Jean Renart) e os *fabliaux*, e revela sua tendência hegemônica, aspirando a anexar em si os demais gêneros, «tornando-se, mais que gênero-guia, gênero ‹total›».[368] A *chanson* de geste converge com o *roman*, «assimilando-lhe o tratamento da fenomenologia amorosa e a abertura ao cômico», e assim, podemos acrescentar, se tornam modelos narrativos românicos para a *Commedia*, ao lado da epopéia virgiliana, modelo latino.

A própria denominação de *Commedia* (ou, mais precisamente, *Comedìa*) – assim como todas as observações de Dante sobre designações genéricas e formais – deixa claro que para ele o sistema dos gêneros e das formas estava longe de ser (relativamente) estável como era na Antigüidade, ou como dá a impressão de ser ainda, contra todas as evidências, para alguns teóricos modernos.[369] Há uma espantosa labilidade no tempo de Dante. Os nomes dos gêneros e formas são maleáveis, abrangem coisas muito diferentes. Não só *tragedìa* e *comedìa* perdem sua conexão obrigatória com o drama, mas também o nome de *canzone*, que designa, a princípio, a canção propriamente dita, é mobilizado por Dante como uma das palavras – a outra é *cantica* – com que se nomeiam cada uma das três grandes divisões da *Commedia*. Mas a «fluidez das relações textuais»[370] vai mais além no que se refere à *Commedia*: recordemos, com Barański, as diversas denominações que se vão sucedendo no próprio texto de Dante para nomeá-lo em todo ou em partes – *sacrato poema*, *poema sacro*, *poesì*, *canto*, além das já referidas. É uma verdade ainda não totalmente assimilada pelos estudos literários, marcados até hoje por um forte preconceito que leva a ver a Idade Média como uma época de imobilismo, o fato de que «a terminologia crítica medieval era denotativamente volátil, de modo que a

---

[368] *Idem, ibidem*.
[369] Flagrar essa produtiva instabilidade do sistema dos gêneros, frise-se, não é, de modo algum, adotar uma posição à Croce, com a recusa frontal a qualquer consideração genérica. Antes, é precisamente porque o sistema não é fechado e estabelecido de uma vez por todas que a questão dos gêneros merece ser sempre posta de novo em pauta.
[370] Zygmunt G. BARAŃSKI, «‹Tres enim sunt manerie dicendi...›: Some observations on Medieval Literature, ‹Genre› and Dante» cit., p. 18.

mesma palavra poderia freqüentemente ter sentidos completamente diferentes ou designar características textuais completamente diferentes».[371] (O trabalho do crítico ganharia muito em levar em conta precisamente essa flutuação, à medida que ela não é aleatória, antes, mostra-se historicamente muito significante. E a vantagem da Idade Média para o estudioso da questão dos gêneros, em comparação com a Antigüidade, é que aqui se pode acompanhar o surgimento dos gêneros a partir de seus inícios: a investigação não afunda no mito.) Barański flagra acertadamente, na concepção medieval da literatura, «a crença na fundamental complexidade e riqueza da escrita».[372] Esta crença depende de um esvaziamento da retórica e da poética clássicas. Como observa Curtius: «No milênio anterior a Dante, o antigo sistema dos gêneros poéticos decompôs-se até a desfiguração e a incompreensibilidade».[373] Assiste-se a um largo período de fértil anomia genérica e formal até que surjam as primeiras artes poéticas dedicadas à nova poesia vernacular. Dante apanha, na verdade, os últimos momentos desta atmosfera muito favorável à invenção de gêneros e formas; e com a vantagem de que, em sua época, o vácuo deixado pela retórica e pela poética desdenhadas foi preenchido, em alguma medida, por outras disciplinas filosóficas e não-filosóficas, o que também teve rendimento para o pensamento do gênero. Para Dante, os problemas poéticos podem ser resolvidos, e freqüentemente o são, segundo operações de praxe da filosofia ou da teologia.[374] É neste sentido que, inicialmente, devemos compreender a proposição de Boccaccio sobre a identidade entre poesia e teologia em Dante.[375] Daí também que as observações de Dante sobre

---

[371] *Idem*, p. 55n.
[372] *Idem*, p. 30.
[373] Ernst Robert CURTIUS, *Literatura européia e Idade Média latina* cit., p. 442.
[374] O exemplo mais nítido dessa resolução de problemas poéticos por meio da filosofia e da teologia encontra-se na digressão teórica de *VN* 16 [XXV], quando, para esclarecer o emprego da personificação nos poemas, recorre-se seja à doutrina dos anjos, seja a teoria aristotélica dos corpos e do movimento.
[375] Cf. Zygmunt G. BARAŃSKI, «La vocazione enciclopedica», em *Dante e i segni*: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri. Napoli: Liguori, 2000. pp. 100-101: «Como sempre com Alighieri, se termina admirando a audácia e a originalidade do poeta antes que do pensador. E isto [...] não o desagradaria, Na crise intelectual introduzida pelo aristotelismo no pensamento medieval, as formas mesmas do saber tornaram-se objeto de discussão; e é neste espaço que Dante de repente põe o próprio trabalho, reivindicando para a poesia o primado gnoseológico, porque, em confronto com as outras disciplinas e com os outros sistemas cognoscitivos, ela consegue fazer se encaixarem do modo mais efetivo a forma e o conteúdo do criado, e consegue portanto oferecer a melhor analogia da

poesia costumem passar ao largo da retórica, que é sempre normativa, obtendo um aspecto sobretudo especulativo. Observe-se, porém, que esse recurso à teologia (ou à filosofia) não pode ser interpretado – já o foi bastante – como uma redução da poesia a termos alheios à sua tessitura própria. Os problemas, assim como os resultados (ou seja: os poemas em projeto, assim como os poemas efetivamente realizados), continuam sendo os da poesia.

Quando Dante compunha a *Vita Nova* e, depois, a *Commedia*, havia espaço mesmo para um aberto combate contra o sistema dos *genera dicendi*, que era não só a categorização mais abrangente mas também a mais influente na Idade Média. O ideal normativo desse sistema era que os três estilos – *gravis* (ou *altus* ou *grandiloquus* ou *sublimis*), *mediocris* e *humilis* (ou *extenuatus*) – se mantivessem o mais possível separados. Conforme observa Barański, foi diretamente contra as constrições deste sistema que Dante voltou seu ímpeto ao projetar e realizar a *Commedia*. Mas frise-se que, como argumenta o mesmo Barański, a teoria dos *genera dicendi* jamais teve, na Idade Média, a «força definicional absoluta» que filólogos e demais estudiosos modernos costumam lhe atribuir. Seria incorreto supor que, na teoria literária da época, alguma categoria tivesse tal «autoridade totalizante»: «Pelo contrário, o texto medieval desliza entre categorias e, ao fazê-lo, molda diferentes identidades para si, enquanto ao mesmo tempo forja e rompe ligações entre si e outros textos».[376] A isto se combina a advertência de que devemos ser prudentes quanto a possíveis exageros no uso da noção de diferença na descrição da literatura medieval. É antes, diz Barański, o «jogo [*interplay*] entre diferença e similaridade» que regula a textualidade da época.[377] Não deveria espantar que uma cultura assim consciente da criatividade e da complexidade da literatura, e tão impregnada do simbolismo do livro, e marcada profundamente pelo impulso revolucionário propiciado pelo

---

divindade. Deste ponto de vista, Dante é verdadeiramente *theologus-poeta* como quiseram os seus primeiros leitores».

[376] Zygmunt G. BARAŃSKI, «‹Tres enim sunt manerie dicendi...›: Some observations on Medieval Literature, ‹Genre› and Dante» cit., p. 17. Barański reitera esta expressiva noção de *deslizamento* («slides between») logo em seguida, ao descobrir o impulso para a *novitas*, característico da prática literária medieval, implicado na «altamente flexível idéia do texto como algo em constante fluxo entre diferentes possibilidades» (p. 18).

[377] *Idem*, p. 17.

vernáculo, tenha parido, como seu coroamento, «o livro mais original» – são palavras de Barański – «que a cultura ocidental jamais produziu»[378]: a *Commedia*. Uma noção restritiva de arte literária certamente seria percebida, pelo poeta, como um bloqueio a tal ímpeto de novidade.

Para dar conta dessa fecunda proliferação genérica e formal que está na base do projeto literário dantesco, podemos recorrer à noção romântica, estudada por Benjamin em sua tese de doutorado, de um «*continuum* das formas».[379] Minha proposta crítica de que a representação da irrupção da lírica moderna pode ser melhor apreendida numa obra mista de poesia e prosa, num prosímetro, e não numa obra exclusiva e propriamente lírica, depende de tomarmos tal noção como axioma. Afinal, foi na teoria romântica que melhor se percebeu – iluminando-se, assim, toda a série histórica antecedente – que entre prosa e poesia, não há nem uma distinção absoluta, tampouco alguma forma de hibridismo, que suporia a indistinção, a anulação das diferenças, mas, sim, uma tensa geração recíproca. Benjamin resumiu muito bem esta atitude, em duas sentenças que devem ser lidas conjuntamente. A primeira diz: «A Idéia da poesia é a prosa» (*Die Idee der Poesie ist die Prosa*).[380] E a segunda: «A poesia romântica é [...] a Idéia mesma da poesia; ela é o *continuum* das formas».[381] (E vale notar que a irrupção da lírica moderna, tal como a vislumbramos na *Vita Nova*, será também, em alguma medida, a irrupção da poesia romântica, a irrupção da «Idéia mesma da poesia».)

---

[378] *Idem*, p. 18.

[379] Walter BENJAMIN, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, tradução de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras e EDUSP, 1993, p. 94: «A teoria romântica da arte atinge seu ápice no conceito de Idéia da arte [...]. Longe de constituir meramente um ponto de ligação esquemático entre os teoremas singulares sobre a crítica, a obra, a ironia etc., este conceito é configurado objetivamente do modo mais significativo. Apenas nele pode-se encontrar aquilo que guiou como inspiração íntima os românticos em seus pensamentos sobre a essência da arte. Do ponto de vista do método, o conjunto da teoria da arte romântica repousa sobre a determinação do medium-de-reflexão enquanto arte, ou, melhor dizendo, enquanto Idéia da arte. Dado que o órgão da reflexão artística é a forma, logo a Idéia da arte é definida como o medium-de-reflexão das formas. Neste relacionam-se constantemente todas as formas-de-exposição, transformando-se umas nas outras e se unindo na forma-da-arte absoluta, que é idêntica à Idéia da arte. A Idéia romântica da unidade da arte assenta-se portanto na Idéia de um *continuum* das formas. Deste modo, então, por exemplo, a tragédia se relacionaria, para o espectador, de maneira contínua com o soneto».

[380] *Idem*, p. 106.

[381] *Idem*, p. 95.

Parece-me óbvio que qualquer tentativa de compreensão do que seja a lírica moderna tem que começar por um retorno aos textos. Mas certamente surpreenderá, a quem voltar aos poemas de Dante, que a lírica não exista como algo isolado e só possa ser *definida* à medida que *confina* com outros gêneros: se bem que a noção de *fim*, inerente a ambos os verbos, *definir* e *confinar*, seja ela mesma duvidosa, pois o território de um gênero não parece ser finito, sendo antes válida a noção de *fronteira*, em que a passagem, o trânsito, são permitidos. A relação de todo texto singular com um gênero literário (ou com mais de um gênero), como bem disse Derrida, é sempre uma relação de «*participation sans appartenance*», uma relação marcada pelo «*débordement*».[382] Num texto como a *Vita Nova*, um *prosimetrum*, os contatos e contaminações entre os gêneros e as formas ficam mais evidentes. No fim das contas, um gênero só pode existir em contato com outros, e só se singulariza, por assim dizer, temporalmente (historicamente), mas sempre integrado a um sistema genérico dinâmico, mais amplo que qualquer gênero isoladamente.

A rigor, portanto, não existe gênero ou forma pura, o que torna irrelevante a pergunta sobre a essência do lírico. O lírico nunca está lá onde deveria estar; na *Vita Nova*, ele começa, afinal, precisamente onde acaba: na prosa. O discernimento do que chamamos lírica é uma operação provisória e falível: a idéia de lírica só se divisa como fulguração momentânea no céu de uma poeticidade mais indistinta, erupção momentânea que expulsa uma porção do magma móvel e polimórfico da poeticidade. Se quisermos dar conta metaforicamente deste processo de conhecimento da lírica teríamos de recorrer às imagens já algo batidas do *móbile* ou da *constelação*: configurações cuja figura decisiva – um instante de fixidez na mobilidade constante – depende sempre da posição relativa do observador. Já dissera Benjamin: «As idéias se relacionam com as coisas como as constelações [*Sternbilder*] com as estrelas».[383]

---

[382] Jacques DERRIDA, «La loi du genre», em *Parages*, Paris: Galilée, 1985, pp. 256 e 262.
[383] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., p. 214; *Origem do drama barroco alemão* cit., p. 56. Em *Sternbild*, leia-se também *dialektische Bild*.

11. Idéia, mônada

Como podemos falar de *lírica moderna*, quanto à *Vita Nova*, se não há, apreensível como tal, uma essência da lírica moderna (e tampouco da lírica *tout court*)?

Falamos de lírica moderna somente a partir da observação de que um movimento textual (no sentido em que se fala de um movimento tectônico) que teve início pouco antes da época de Dante, e que Dante representa narrativa, hermenêutica e criticamente na *Vita Nova* (sobretudo, mas também no *De vulgari eloquentia*, no *Convivio*, na *Commedia*: porque essa foi uma sua obsessão, tão avassaladora quanto a contemplação de Beatrice), impõe-se à poesia dos séculos posteriores.

Conforme já se sugeriu, não é o gênero como conjunto homogêneo de textos, mas como *imagem* ou *idéia* que propriamente *irrompe*. «As idéias», já disse Benjamin no prólogo ao *Trauerspielbuch*, «não são dadas no mundo dos fenômenos».[384] Elas devem ser buscadas antes no *nome*: idéias, já em Platão, são nomes divinizados. «A idéia é algo de lingüístico, ou melhor dito, algo que na essência da palavra coincide com aquele momento em que ela é símbolo.»[385] Mas para entender-se em que medida a *idéia* da lírica pode ser melhor apreendida numa obra cuja conformação exterior é predominantemente prosaica temos de atentar para uma fundamental proposição teórica de Benjamin: «As idéias são constelações eternas, e na medida em que os elementos são compreendidos como pontos destas constelações, os fenômenos são simultaneamente analisados e salvos. E, com efeito, estes elementos, cuja extrapolação a partir dos fenômenos é tarefa do conceito, segundo sua tarefa própria, se fazem visíveis com maior definição nos extremos. A idéia pode ser descrita como a configuração do nexo que o único-extremo [*Einmalig-Extreme*] estabelece com o que lhe é semelhante».[386] A postura do crítico diante dessa *idéia como constelação dos extremos* não pode ser outra senão aquela descrita assim

---

[384] *Idem*, p. 215; *idem*, p. 57.
[385] *Idem*, p. 216; *idem*, p. 59.
[386] *Idem*, p. 215; *idem*, p. 57 (na tradução de Rouanet, a última frase se lê – bela, mas traidoramente: «A idéia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo»).

em outro parágrafo: «A história filosófica, enquanto ciência da origem, é a forma que, dos extremos mais remotos, dos aparentes excessos do desenvolvimento, faz emergir a configuração da idéia enquanto totalidade marcada pela possibilidade de uma razoável convivência dos opostos. A representação [*Darstellung*] de uma idéia não pode de modo algum ser considerada bem-sucedida até que se percorra virtualmente o círculo dos extremos nela possíveis».[387] Conseqüência inevitável desta atenção aos extremos, do ponto de vista de uma consideração genérica: «justamente as obras significativas, a não ser que nestas o gênero apareça pela primeira vez e de vez como ideal, situam-se fora dos limites do gênero [*außerhalb von Grenzen der Gattung*]. Uma obra significativa – ou funda o gênero, ou o descarta, e nas obras perfeitas ambos os gestos se fundem».[388]

Talvez a concepção benjaminiana de *idéia* se mostre mais facilmente compreensível se a aproximarmos da noção de *configuração* de um filósofo contemporâneo, Alain Badiou. No seu *Pequeno manual de inestética*, Badiou observa que uma obra singular não pode ser considerada, por si, uma «verdade» (a «verdade» da lírica moderna, por exemplo; sua *idéia*): «Uma verdade é um procedimento artístico iniciado por um acontecimento. Esse procedimento só é *composto* por obras. Mas não se manifesta – como infinidade – em nenhuma. A obra é, portanto, a instância local, o ponto diferencial de uma verdade»[389] (assim compreendo a *Vita Nova*, quando digo que representa a irrupção da *lírica moderna*). A verdade só se manifesta na configuração:

> A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é [...], definitivamente, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento (que em geral torna uma configuração anterior

---

[387] *Idem*, p. 227; *idem*, p. 69.
[388] *Idem*, p. 225; *idem*, p. 66.
[389] Alain BADIOU, *Pequeno manual de inestética*, tradução de Marina Appenzeller, São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 24. Não posso concordar, porém, com Badiou quando diz, um pouco antes, que «como regra geral, uma obra não é um acontecimento» (p. 23), limitando a obra à esfera estritamente técnica da arte – a não ser frisando a restrição com que ele inicia a sentença, «como regra geral»: uma obra como a *Vita Nova* é, sim, um acontecimento, mesmo do ponto de vista histórico, à medida que com ela se fundam a prosa e a cultura do livro italianas (fatos positivamente verificáveis), para não falarmos da irrupção da lírica moderna que nela observo (fato apenas teoricamente passível de suposição).

> obsoleta). Essa configuração, que é um múltiplo genérico, não tem nem nome próprio, nem contorno finito, nem mesmo totalização possível sob um único predicado. Não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente. [...] Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período «objetivo» da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo «técnico». É uma seqüência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte.[390]

Note-se que, reproposta como *configuração*, a *idéia* da lírica moderna como que se descola do *gênero* da lírica moderna (pelo menos, tal como até hoje os gêneros foram pensados), passando a idéia a flutuar sobre o gênero, numa *aproximação sem identidade*.

É decisiva a afirmação de Badiou de que «*uma configuração pensa-se a si mesma nas obras que a compõem*»[391] (os textos se fazem auto-reflexivos e metapoéticos – a *Vita Nova* é exemplar quanto a isto – na medida em que sua construção confere centralidade à configuração que a preside, tornando resolutamente interno um nexo aparentemente externo, tornando imanente a «*transcendência textual*», isto é, tudo o que põe o texto «em relação, manifesta ou secreta, com outros

---

[390] *Idem*, pp. 24-25. São esclarecedores os exemplos de configuração oferecidos por Badiou, e seus comentários a respeito: «Citemos, por exemplo, a tragédia grega, muitas vezes apreendida como configuração, de Platão ou de Aristóteles a Nietzsche. O acontecimento iniciador tem o nome, ‹Ésquilo›, mas esse nome, como qualquer outro relativo a acontecimentos, é, antes, o indício de um vazio central na situação anterior da poesia cantada. Sabe-se que, com Eurípedes, a configuração está saturada. Mais do que o sistema tonal, dispositivo demasiadamente estrutural, citemos na música o estilo clássico, no sentido empregado por Charles Rosen, seqüência identificável entre Hayden e Beethoven. Dir-se-á decerto que, de Cervantes a Joyce, o romance é o nome de configuração para a prosa. Observe-se que a saturação de uma configuração (o romance narrativo próximo de Joyce, o estilo clássico próximo de Beethoven, etc.) não significa de forma alguma que a configuração é uma multiplicidade infinita. Porque nada, do interior dela própria, delimita-a ou expõe o princípio de seu fim. A raridade dos nomes próprios, a brevidade da seqüência são dados empíricos sem conseqüência. Ademais, além dos nomes próprios retidos como ilustrações significativas da configuração, ou pontos-sujeitos ‹estrepitosos› de sua trajetória genérica, sempre há, de fato, uma quantidade virtualmente infinita de pontos-sujeitos menores, ignorados, redundantes, etc., que nem por isso deixam de fazer parte da verdade imanente da qual o ser é a configuração. Acontece, decerto, que a configuração não dá mais lugar a obras nitidamente perceptíveis, ou a investigações decisivas sobre ela própria. Ocorre também que um acontecimento incalculável faça parecer retrospectivamente a configuração como obsoleta, à vista das imposições de uma nova configuração. Mas, em todos os casos, à diferença das obras que lhe constituem a matéria, uma verdade-configuração é intrinsecamente infinita. O que claramente quer dizer que ela ignora todo máximo interno, todo apogeu, toda peroração. É sempre possível, ademais, que ela torne a ser apreendida nas épocas de incerteza, ou rearticulada na denominação de um novo acontecimento» (pp. 25-26).

[391] *Idem*, p. 26.

textos»[392]). Para Badiou, «uma obra é uma investigação inventiva sobre a configuração que pensa»: ela é, pois, algo como uma projeção do que *poderia ser* ou do que *teria sido* aquela configuração em sua suposta «plenitude infinita». Proponho que se compreenda a partir desta observação de Badiou a proposição benjaminiana já lembrada aqui, segundo a qual «em cada fenômeno de origem se determina a figura sob a qual, sempre de novo, uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela reste ali completa na totalidade da sua história».

É a estrutura da *mônada*, que Benjamin tomou emprestada a Leibniz, que se apresenta como apta a transpor a distância entre a obra como «instância local» ou «ponto diferencial» de uma configuração e esta própria configuração como impulso à «plenitude» ou «totalidade». «A idéia é mônada», diz Benjamin. «O ser, que nela penetra com sua pré- e pós-história, mostra, escondida na mesma, a figura abreviada e obscurecida do restante do mundo das idéias [...].»[393] E Benjamin reitera e desdobra sua proposição: «A idéia é mônada – nela repousa pré-estabelecida, como na sua objetiva interpretação, a representação [*Repräsentation*] dos fenômenos. [...] A idéia é mônada – isto significa, brevemente: cada idéia contém a imagem do mundo. À sua representação [*Darstellung*] cabe nada menos do que a tarefa [*Aufgabe*] de descrever em sua brevidade esta imagem do mundo».[394]

Se vamos à *Monadologia* de Leibniz, o desvelamento da conexão entre este modo de *representação* aqui delineado e as concepções benjaminianas de *origem*, *imagem dialética* e *idéia* amplia o poder heurístico de tais concepções. Com efeito, escreve Leibniz:

> Dieu, en reglant le tout, a eu égard à chaque partie, et particulièrement à chaque Monade; dont la nature étant representative, rien ne la sauroit borner à ne representer qu'une partie des choses; quoiqu'il soit vrai que cette représentation n'est que confuse dans le detail de tout l'Univers, et ne peut être distincte que dans une petite partie des choses, c'est à dire, dans celles qui sont ou les plus prochaines, ou les plus grandes par rapport à chacune des Monades; autrement chaque Monade seroit une Divinité. C'est ne pas dans l'objet, mais dans la modification de la connoissance de l'objet, que les

[392] A expressão e seu esclarecimento são de Gérard GENETTE, *Introdução ao arquitexto*, tradução de Cabral Martins, Lisboa: Vega, 1986, p. 97.
[393] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., p. 228; *Origem do drama barroco alemão* cit., pp. 69-70.
[394] *Idem, ibidem*; *idem*, p. 70.

> Monades sont bornées. Elles vont toutes confusement à l'infini, au tout; mais elles sont limitées et distinguées par les degrés des perceptions distinctes.
> [...]
> Ainsi, quoique chaque Monade crée represente tout l'univers, elle represente plus distinctement le corps qui lui est affecté particulièrement, et dont elle fait l'Entelechie: et comme ce corps exprime tout l'univers par la connexion de toute la matière dans le plein, l'Ame represente aussi tout l'univers en représentant ce corps, qui lui appartient d'une manière particulière.[395]

Do ponto de vista de Benjamin, é antes o sistema dos gêneros ou o sistema das artes que toma o lugar do «universo» de que a *mônada* é «espelho» ou *representação*:

> toute Monade étant un miroir de l'univers à sa mode, et l'univers étant reglé dans un ordre parfait, il faut qu'il y ait aussi un ordre dans le representant, c'est à dire, dans les perceptions de l'ame, et par consequent dans les corps, suivant lequel l'univers y est representé.[396]

Para Leibniz, pode-se dizer, a *mônada* é *representativa* – e isto é que parece importar para Benjamin – na medida em que nela, que é una («*Monas* est un mot Grec, qui signifie l'unité, ou ce qui est un»[397]), a multiplicidade se deixa, porém, entrever: e, assim, também o *nada* – o elemento de contingência, ou, digamos, de historicidade – se deixa entrever no *ser* (recorde-se a questão fundamental que Leibniz se propõe nos *Princípios da natureza e da graça fundados na razão*: «por que existe antes algo que nada?» – «pourquoi il y a plus tôt quelque chose que rien?»[398]). A mônada – como a origem, a imagem dialética e a idéia (as quatro noções se encavalam no decorrer da obra benjaminiana) – comporta a noção de que «não há jamais nem geração absoluta, nem, a rigor, morte perfeita» (e a origem, para Benjamin, recordemos mais uma vez, não é o «vir-a-ser do que aflorou», mas «o que aflora do vir-a-ser e do passamento»):

---

[395] Valho-me da prática edição quadrilíngüe (texto original francês, de 1714 mas publicado como tal somente em 1840; traduções alemã e latina em que o texto veio a público, respectivamente em 1720 e 1721, antes da veiculação do original; tradução italiana) preparada por Salvatore Cariati: Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Monadologia* [*Principi della filosofia o Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*], Milano: Rusconi, 1997, aqui pp. 84-86.
[396] *Idem* (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), pp. 86-88.
[397] *Idem* (*Les principes de la nature et de la grace fondés en raison*), p. 36.
[398] *Idem* (*Les principes de la nature et de la grace fondés en raison*), p. 46. Salvatore Cariati esclarece assim esta questão: «O problema [...] não é por que o Ser e não o Nada, mas de que modo o Nada irrompe no Ser, de que modo e em virtude de que o Possível se torna Real» («Introduzione», *idem*, p. 12).

«o que chamamos *gerações* são desdobramentos [*développements*] e acrescimentos; como o que chamamos *mortes* são retraimentos [*enveloppements*] e diminuições».[399] Nas traduções alemã e latina da *Monadologia*, o jogo entre *développements* e *enveloppements* é reproposto como aquele outro entre *evolução* (*Evolution*, *evolutiones*) e *involução* (*Involution*, *involutiones*).[400] A solução não é má, mas dá margem, para o leitor pós-darwiniano, a uma interpretação *evolucionista* (organicista) que falsearia o sentido a que Leibniz aspira com seu texto: seu gradualismo é bem mais complexo que aquele previsto pelas costumeiras transposições da concepção evolucionista para o âmbito da cultura, uma vez que os processos de *evolução* e *involução* são, para ele, em alguma medida simultâneos ou coincidentes. Antes que gradualismo, temos, pois, algo como uma *estaticidade dinâmica*, surpreendente antecipação da «dialética em suspensão» benjaminiana.[401] Começo e fim abruptos, criação e aniquilação, do nada ao ser e do ser ao nada, sem *progressão* (sem *progresso*), sem gênese ou desenvolvimento – assim são as mônadas: «on peut dire que les Monades ne sçauroient commencer, ni finir, que tout d'un coup, c'est à dire, elles ne sçauroient commencer que par creation et finir que par annihilation».[402] Não

---

[399] *Idem* (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), p. 90: «il n'y a jamais ni generation entière, ni mort parfaite prise à la rigueur», «ce que nous appelons *generations* sont des développements e des accroissements; comme ce que nous appellons *Morts* sont des Enveloppements et des Diminuitions».

[400] *Idem* (*Lehr-Sätze über die Monadologie*; *Principia Philosophiae*), pp. 178 e 179)

[401] «Car tout changement naturel se faisant par degrés, quelque chose change et quelque chose reste» (*idem*, p. 62): em termos benjaminianos, teríamos aqui a dupla imagem do «originário», como «restauração» e «reprodução», por um lado, e, por outro, incompletude, inconclusão. Cf. *idem* (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), p. 88, onde esta *estaticidade dinâmica* é posta em termos de uma *divisibilidade* e de uma *mobilidade* infinitas da matéria, o que implica uma exigência de *sutileza* para o eventual observador: «chaque portion de la matière n'est pas seulement divisible à l'infini, comme les anciens ont reconnû, mais encor sous-divisée actuallement sans fin, chaque partie en parties, dont chacune a quelque mouvement propre: autrement il seroit impossible que chaque portion de la matière pût exprimer tout l'univers». E ainda, na mesma página: «il y a un Monde de creatures, de vivans, d'Animaux, d'Entelechies, d'Ames dans la moindre portion de la matière. Chaque portion de la matière peut être conçüe comme un jardin plein de plantes; et comme un Etang plein de poissons. Mais chaque rameau de la plante, chaque membre de l'Animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin, ou un tel étang. Et quoique la terre et l'air interceptés entre les plantes du jardin, ou l'eau interceptée entre les poissons de l'étang, ne soit point plante, ni poisson; ils en contiennent pourtant encore, mais le plus souvent d'une subtilité à nous imperceptible». A dialética entre ambiente (terra, ar, água) e os peixes ou plantas é uma perfeita alegoria daquela outra entre história e textos.

[402] *Idem* (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), p. 60.

se poderia caracterizar melhor o movimento da *irrupção*. Não há *desenvolvimento*, mas sim *mutação* (*changement*), que é «contínua» («todo ser criado está sujeito à mutação, e por conseguinte a Mônada criada também, [...] esta mutação é contínua em cada uma»[403]). As mudanças não são determinadas por fatores externos, mas se devem, antes, a um «princípio interno» das mônadas[404] (afinal as mônadas «não têm janelas pelas quais algo possa entrar ou sair»[405]). A continuidade da história da mônada é a continuidade na mudança, na modificação. Junto ao «princípio da mutação» (*principe du changement*), há aquilo que Leibniz denomina «um *detalhe disso que muda*» (*un* detail de ce qui change): este detalhe implica «uma multiplicidade [*multitude*] na unidade ou no simples».[406] Aqui já está sugerida aquela concepção que Benjamin foi buscar no historiador e teórico da arte Alois Riegl, segundo a qual, na história, «não há períodos de decadência»[407]; lê-se em Leibniz: «não há nada de inculto, de estéril, de morto no universo, nada de caos, nada de confusões senão em aparência».[408] Leibniz recorda o permanente incômodo dos filósofos acerca da «origem das Formas, Enteléquias ou Almas» (*origine des Formes, Entelechies ou Ames*), para afirmar que as pesquisas científicas conduzidas à sua época, a propósito de vegetais e animais, demonstraram que «os corpos orgânicos da natureza» (Leibniz aproxima-se, assim, de Goethe, que, com suas investigações sobre

---

[403] *Idem* (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), p. 62.
[404] *Idem* (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), p. 62. Mais adiante, este *princípio interno* será descrito em termos de «uma certa perfeição» e «uma suficiência» das mônadas-Enteléquias, que se revelam, assim, «Autômatos incorpóreos» (p. 66; para a concepção do *automatismo* das mônadas, ver as importantes considerações da p. 88).
[405] *Idem* (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), p. 60. Como se sabe, ADORNO fez da *mônada sem janelas* a imagem mesma da obra de arte, especialmente daquela moderna (*Teoria estética* cit., p. 204).
[406] *Idem* (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), p. 62.
[407] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 571 (N1,6). Benjamin, no livro sobre o *Trauerspiel*, traça um paralelo entre sua valorização do Barroco ali levada a efeito e a valorização a que Riegl procedera da arte da «decadência» romana em seu estudo *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., p. 235; *Origem do drama barroco alemão* cit., p. 77). O paralelo, para Benjamin, também se estende ao Expressionismo – que ele, no mesmo parágrafo, aproxima ao Barroco – e, como sugerirá na *Obra das passagens* (no mesmo N1, 6), à modernidade parisiense tal como examinada naquele trabalho.
[408] *Idem* (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), p. 90: «il n'y a rien d'inculte, de sterile, de mort dans l'univers, point de chaos, point de confusions qu'en apparence».

a «planta primordial», a *Urpflanze*, inspirou a Benjamin o conceito de *Ursprung*[409]) «não são jamais produtos de um caos ou de uma putrefação», mas, sim, são sempre originados a partir das «sementes, nas quais havia, sem dúvida, alguma *pré-formação*»[410]: *preformation* a ser entendida no sentido da *Vorgeschichte*, da «pré-história», benjaminiana.

Para Benjamin, a mônada é, pois, mais um dos nomes daquele dispositivo sempre renomeado – origem, imagem dialética, idéia – com que ele busca estabelecer uma prática historiográfica radicalmente «materialista» em oposição àquela historicista. A prática do historicismo, observa Benjamin, é *aditiva*, «ela mobiliza a massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio»; de sua parte, a prática da historiografia materialista é *construtiva* (mas, como já visto, dela não pode ser separado seu «momento destrutivo»): «Ao pensar pertence não só o movimento dos pensamentos, mas também a sua imobilização [*Stillstellung*]. Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada. O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada».[411] (Vale lembrar que, numa versão anterior desta tese, que se encontra entre os materiais da *Passagen-Werk*, onde aqui se lê «mônada», lia-se

---

[409] Vale lembrar que, para Leibniz (e demais pensadores de seu tempo), o laço entre natureza e cultura se justificava à medida que todo *animal* supõe (mesmo etimologicamente) uma *alma* (*anima*), e esta é o princípio do *cultural* em nós: «on a jugé que non seulement le corps organique y étoit dejà avant la conception, mais encore une Ame dans ce corps et en un mot l'animal même; et que par le moyen de la conception cet animal a été seulement disposé à une grande transformation pour devenir un animal d'une autre espece» (*idem*, pp. 90-92).

[410] Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Monadologia* cit., (*Le principes de la philosophie ou La monadologie*), p. 90.

[411] Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» cit., pp. 702-703; «Sobre o conceito de história» cit., p. 130. AGAMBEN desdobra assim as invectivas de Benjamin contra o historicismo: «As noções de processo, de desenvolvimento, de progresso, com as quais o historicismo busca reintroduzir como uma aparência [*parvenza*] de sentido a cristã ‹história da salvação› numa história que ele mesmo reduziu a uma pura cronologia, devem ser criticamente demolidas. Ao tempo vazio, contínuo, quantificado e infinito do historicismo vulgar, se deve opor o tempo pleno, despedaçado, indivisível e perfeito da experiência humana concreta; ao tempo cronológico da pseudo-história, o tempo cairológico da história autêntica; ao ‹processo global› de uma dialética que se perdeu no tempo, a interrupção e a imediatez de uma dialética imóvel» («Programma per una rivista», em *Infanzia e storia*: distruzione dell'esperienza e origine della storia, Torino: Einaudi, 2001, p. 149).

«imagem dialética».[412]) Na estrutura monadológica, reconhece-se «o signo de uma imobilização messiânica do acontecer» (*das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens*). O historiador materialista (que é aqui também «o materialista histórico», *der historische Materialist*) arrebata esta mônada «para fazer explodir uma época do decurso homogêneo da história»; e aqui, conforme creio, se vê bem porque a *Vita Nova*, para o crítico «materialista», pode iluminar toda a obra de Dante e toda a época que ela subsume: «do mesmo modo como ele faz explodir uma vida determinada de uma época, assim também ele faz explodir uma obra determinada da obra de uma vida. Este procedimento consegue conservar e suprimir *na* obra a obra de uma vida, *na* obra de uma vida, a época, e *na* época, todo o decurso da história».[413] Isto não se dá, claro, sem alguma perda: «O fruto nutritivo do que foi compreendido historicamente tem em seu *interior* o tempo como semente preciosa, mas desprovida de gosto».[414] A crítica, pois (segundo a fórmula mencionada), como *mortificação* das obras: mas somente na medida em que este gesto aniquilador, que promove a coincidência de «vir-a-ser» e «passamento», consiste num reconhecimento da vida e, sobretudo, da sobrevida das obras, isto é, da «história» arraigadamente *interna*[415] da idéia originária que nela se representa.

12. Lírica

Como conciliar a intenção de entrever a irrupção da *lírica moderna* na *Vita Nova* com a constatação de que, ao longo de toda a obra de Dante, não se usa nenhuma vez, seja como substantivo ou adjetivo, a palavra *lirica*? E sobretudo: como pretender capturar na *Vita Nova* uma *idéia* ou *imagem dialética* da *lírica*, se nem ali, nem em qualquer outro *locus* dantesco, ela assim é nomeada – e, como já vimos, a

[412] Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* cit., p. 595 (N10a,3).
[413] Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte» cit., p. 703; «Sobre o conceito de história» cit., p. 130.
[414] *Idem, ibidem*.
[415] Cf. Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., p. 227; *Origem do drama barroco alemão* cit., p. 68.

idéia, segundo Benjamin, «é algo de lingüístico», e o lugar onde encontramos as imagens dialéticas «é a linguagem»? Apenas duas ocorrências de *lira*, ambas no *Paradiso* (XV 4 e XXIII 100): não parecem, porém, comportar qualquer alusão à *lírica* como gênero, tal como Boccaccio e Petrarca, na imediata seqüência da criação dantesca, já a compreenderão.

Certamente não será por acaso que a palavra *lírica*, que está ausente, seja em italiano, seja em latim, nas obras de Dante, aparecerá em seus dois grandes sucessores. Nas *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, lemos, ainda no *accessus*, quando Boccaccio está explicando o título da *Commedia*: «le poetiche narrazioni sono di più e varie maniere, sì come è tragedìa, satira e comedìa, buccolica, elegìa, *lirica* ed altre».[416] Depois, na exposição literal do canto IV do *Inferno*, ao comentar o verso «l'altro è Orazio satiro che vene» (89), escreve Boccaccio que foi Horácio «il primero poeta che in Italia recò lo stile de' versi *lirici*».[417] O mesmo Horácio será qualificado como «poeta lírico», por Petrarca, na dedicatória da *Familiar* XXIV, 10: «Ad Horatium Flaccum *lyricum* poetam».[418]

Que a *lírica* não apareça assim denominada em Dante se compreende a partir da própria história complexa – cheia de interrupções e saltos – daquilo que podemos chamar de *consciência genérica* da lírica. Isto que hoje abarcamos sob a designação

---

[416] Giovanni BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano: Mondadori, 1994, v. 1, p. 4 (grifo meu).

[417] *Idem*, p. 198 (grifo meu). É revelador da complexidade dos nexos genealógico-culturais tais como concebidos pelo Medievo que, neste passo, Boccaccio não assinale um precedente grego para o experimento lírico horaciano, mas, sim, um hebraico, bíblico: «Usò similemente quella di Virgilio e d'alcuni altri eccellenti uomini; e fu il primero poeta che in Italia recò lo stile de' versi lirici, il quale, come che in Roma conosciuto non fosse, era lungamente davanti da altre nazioni avuto in pregio, e massimamente appo gli Ebrei, per ciò che, secondo che san Geronimo scrive nel proemio *libri Temporum* d'Eusebio cesariense, il quale esso traslatò di greco in latino, in versi lirici fu da' Salmisti composto il *Saltero*, e questo stilo usò esso Orazio in un suo libro, il quale è nominato *Ode*». Já Dante referia-se ao «Salterio» no *Convivio*, em termos que Boccaccio retoma: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza ed armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che i versi del Salterio sono sanza dolcezza di musica e d'armonia: ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno» (I vii 14-15). A *liricidade* do «Salterio» apresenta-se como tal, para Dante, no ato mesmo de sua *desliricização*: eis aí um excelente exemplo da crítica como «mortificação das obras».

[418] Francesco PETRARCA, *Le Familiari*, a cura di Vittorio Rossi, Firenze: Sansoni, 1942, v. 1 (a cura di Umberto Bosco), p. 247.

comum de *lírica* divide-se em pelo menos quatro grandes fases, numa curiosa alternância entre períodos de predomínio da oralidade e períodos de predomínio da escrita. À 'lírica' grega inicial, mais propriamente dita *melos* ou *melopoios* (sempre em conexão com a *mousikè*), sucede-se a lírica escrita dos alexandrinos e dos romanos. Na Idade Média, a lírica é novamente vocal-musical, até que, na Itália, com o soneto, anuncia-se a lírica moderna, distinguida pelo fato de ser escrita. Em alguma medida, estas quatro fases podem ser reduzidas a duas tradições concorrentes, cada uma delas compreendendo um movimento da vocalidade originária em direção à escritura tardia; Ezra Pound viu com clareza o fosso entre uma tradição e outra: «As duas grandes tradições líricas que mais nos concernem são aquela dos poetas Mélicos e aquela de Provença. Da primeira proveio praticamente toda a poesia do ‹mundo antigo›, da segunda praticamente toda aquela do moderno».[419] (Note-se que, para Pound, a tradição iniciada pela mélica grega continua concernente a nós – ao leitores do presente –, tanto quanto a tradição lírica moderna inaugurada pelos provençais; isto se entende a partir da postulação, que está na base de todo o seu trabalho como poeta, tradutor e crítico, de uma fundamental *contemporaneidade de todas as épocas*[420]: contemporaneidade que, porém, só se efetiva – a circularidade é aquela inerente a todo ato hermenêutico – por meio daquele trabalho, isto é, pela construção das condições de uma legibilidade contemporânea dos textos do passado.)

Parece ter sido com os filólogos alexandrinos que o que hoje denominamos, anacronicamente, «lírica grega» recebeu pela primeira vez um nome que a identificasse como gênero: *melikè poièsis*.[421] Ainda em Alexandria, a noção de *melikè poièsis* convergiu com o termo *lyrikos*, que qualificava, de início, somente o poeta, e não a poesia. Na época da formação do cânone alexandrino, entre os séculos III e II a.C., são designados como *lyrikos* apenas os nove poetas canônicos (*ènnèa lyrikoi*):

---

[419] Ezra POUND, «Tradition», em *Literary Essays*, edited by T. S. Eliot, London: Faber and Faber, 1954, p. 91.
[420] Cf. Ezra POUND, *The Spirit of Romance*, London: Peter Owen, 1960, p. 7: «All ages are contemporaneous».
[421] Não obstante sua provável procedência alexandrina, os mais remotos registros que nos chegaram desta expressão são posteriores: o primeiro deve-se a Plutarco, nas *Moralia* (348b), seguido, no século II d.C., do gramático Proclo, na *Chrestomatia* (319b), e do escoliasta Dionísio Trácio (*Scholia* III 450).

Píndaro, Simônides, Alceu, Estesícoro, Safo, Alcman, Anacreonte, Íbico e Baquílides.[422] O epigrama da *Antologia Palatina* (IX 184 e 571) que constitui o testemunho pioneiro deste cânone é também um dos primeiros registros do adjetivo. Trata-se também da primeira vez que poetas líricos são considerados sem desdouro no confronto com épicos e trágicos; o que vale dizer: trata-se do momento da primeira institucionalização da lírica, deixando para trás o silêncio de Aristóteles e o desdém de Platão.[423] Como efeito desta institucionalização, temos, entre os séculos II e I, a difusão do termo *lyrikos* entre os teóricos da poesia e o estabelecimento da noção de *lyrikè poièsis* como gênero (a primeira ocorrência se dá na gramática de Dionísio Trácio). A denominação persistirá em latim, o que é um sinal da força da influência alexandrina sobre a cultura literária romana. Vale notar, em acréscimo, que, quando a noção de *poeta lírico* surge entre os alexandrinos, ela, como diz Gustavo Guerrero, traz a sensação de «algo paradoxal e anacrônico»: a evocação da *lira* que a denominação comporta já se dá numa cultura cuja imagem central está longe de ser o ambiente musical, mas é, sim, a biblioteca.[424] Não será arriscado supor que, a partir daí, a lírica já começa a definir-se como aquela poesia saudosa de um canto que ela já não quer ou já não pode ser.

Entre os romanos, Horácio foi o primeiro a qualificar a si mesmo «lyricus vates» (*Odes* I 1), reivindicando a designação antes reservada aos poetas do cânone alexandrino (não por acaso, será, como vimos, o *lírico* por excelência para Boccaccio e Petrarca). A partir do período augustano, o termo *lyricus* se propaga no vocabulário crítico latino. *Melicus*, primeira aculturação do conceito grego de *melikè poièsis*, não desaparece, mas se torna raro. Cícero é provavelmente o último escritor romano para quem, como em Alexandria, *melicus* é o gênero e *lyricus*, o poeta. Ovídio, contemporâneo de Horácio, põe na boca de Safo uma alusão aos seus *lyrici modi*

---

[422] Gustavo GUERRERO, *Teorías de la lírica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 34 (e n, para o que veio imediatamente antes). Sigo Guerrero, ao extenso, em sua reconstrução da história do estabelecimento das noções de *poeta lírico* e de *poesia lírica*.
[423] Cf. Gérard GENETTE, *Introdução ao arquitexto* cit. Sobre o «tardio reconhecimento da lírica», ver também Cesare SEGRE, «Géneros», tradução de Fernando Paulo do Carmo Baptista, em *Enciclopédia Einaudi*, v. 17: *Literatura – Texto*, Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1989, p. 72.
[424] Gustavo GUERRERO, *Teorías de la lírica* cit., p. 41.

(*Heroides* XV 6, 26), assim como designa Anacreonte *lyricus senex* (*Tristia* II 360). Estácio, três gerações depois, fala em *lyricum carmen* (*Silvarum*, IV, praefatio). Quintiliano já conhece só a palavra *lyricus* (*De Institutione Oratoria* I, v, 6; VIII, vi, 71; IX, iv, 53). Diomedes, entre os gramáticos do século IV, é aquele que mais contribui para a permanência da *lírica* como denominação genérica na Idade Média e no Renascimento. É por este caminho que se chega, no século VII, às *Etimologias*, onde Isidoro inverte a etimologia alexandrina, fazendo derivar *lira* de *lírica*: «Lyrici poetae Pð' ôï™ ëçñåsí, id est a varietate carminum. Vnde et lyra dicta» («Os poetas líricos tomam seu nome de *lereîn*, isto é, da variedade de versos. Também por isso a lira é assim chamada»).[425] A palavra «lyrica» aparece também no *De animae exsilio et patrie*, também conhecido como *De artibus*, de Honório de Autun (século XII): com ela, se circunscrevem as «odas, id est laudes deorum vel regum hymnilega voce resonant» (*PL* CLXXII, 1234D); o exemplo é, aí, Horácio. Com exceção desta passagem, são raras as ocasiões em que o termo *lírica* aparece, com seu significado tradicional, em autores da Baixa Idade Média. De todos os tratados dos séculos XII e XIII, somente na *Poetria* de Jean de Garlande encontramos uma referência à *lírica*; mas, como nota Gustavo Guerrero, «o que Garlande podia entender pelo nome genérico resulta bastante confuso».[426] A alusão ao *carmen liricum* aparece na seção *De differentia carminum*, que, como observa Guerrero, dá a impressão de que ali foram despejadas todas as denominações genéricas que Garlande não conseguira incluir em outras partes do tratado. «A imagem que a *Poetria* nos propõe da poesia lírica resulta assim, quando menos, mal-traçada.»[427] Não obstante, trata-se com certeza do único testemunho de peso do nome genérico na teoria poética medieval. A maioria dos tratadistas simplesmente ignora o termo – e quando o utilizam, jamais o aplicam a poemas vernaculares.

---

[425] *Etymologiarum* VIII, 7, 4 (ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000, v. 1, p. 708).
[426] Gustavo GUERRERO, *Teorías de la lírica* cit., p. 58.
[427] *Idem*, p. 59.

Encontra-se aí, na dependência em relação à teoria poética de sua época, uma explicação para o fato de que Dante jamais utilize a palavra *lírica*, mesmo que efetivamente reconheça (e mesmo, como já vimos com María Rosa Menocal, institucionalize) o gênero ressurgente, agora em vernáculo. Esta dependência, afinal, é relativa: Dante, desde a *Vita Nova*, estava cônscio, contra os preconceitos da tratadística, de que – a passagem já é conhecida – «dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino» (*VN* 16.4 [XXV 4]). Quiçá a percepção – criticamente precisa – de que, entre esta lírica nova e a lírica de gregos e romanos, havia um hiato em alguma medida intransponível tenha levado Dante a evitar, em sua obra, o nome genérico – o qual, no entanto, precisamente porque Dante procedeu tão obstinadamente à delimitação do gênero, oferecendo uma sua *imagem*, como *irrupção*, à posteridade, acabou se impondo a Boccaccio e Petrarca, justamente os dois grandes italianos que levaram adiante o projeto escritural dantesco, projeto este que, reduzido ao seu fundamental, consistirá ainda na perseguição de um *vulgar* condizente com a configuração literária[428] e – o que é mais importante para o presente estudo – no desenvolvimento de uma literatura em que a *lírica*, mesmo quando submetida ao achatamento do verso narrativo ou da prosa, permanece no centro da oficina, como forma originária de toda a operação poética. O uso mesmo do termo *lírica* pode ser entendido como um efeito da obra dantesca sobre Boccaccio e Petrarca; é previsível que o conceito surja tardiamente para nomear um fenômeno que já se iniciou, especialmente quando se trata de um gênero literário. Cabe lembrar, aqui, palavras de Zumthor, que apanhou muito bem a dupla temporalidade do gênero (que é também aquela da *origem*, da *irrupção*), a um só tempo prévio e tardio em relação ao texto: «Finalité pré-existant au texte, le genre concerne l'avenir plus que le passé dont il provient. Il projette ce passé sur l'avenir et fonctionne en prospective. Peu importe l'apparente insularité des textes qui procèdent de lui et qui le constituent:

[428] A retomada da denominação *lírica* sinaliza, pois, antes de tudo, a valorização da poesia vernacular românica frente às letras clássicas. Não por acaso diversos leitores de Petrarca se esforçarão por apagar os nexos de sua lírica com o trovadorismo medieval, como se este descendesse diretamente dos antigos (cf. *idem*, pp. 109-110).

il les rassemble dans le temps qu'il *détient*».[429] O gênero, pois, como operador privilegiado da sempre ambígua posição temporal (e histórica) do texto: abismo de palavras a estender-se, em curto-circuito (daí a detenção, a interrupção, a irrupção), entre a «gênese» e a «pervivência», entre a «pré-» e a «pós-história», entre a «origem» e o «rastro». Gustavo Guerrero – para quem a lírica pode ser definida justamente como «um gênero plural e movediço»[430] – percebe-o muito bem no encerramento de seu estudo sobre as teorias da lírica:

> Não é um segredo que a teoria genérica, ainda que se refira ao passado, fala sempre do presente e às vezes, como os críticos pré-românticos, do porvir. [...] a história dos gêneros literários é menos o rígido relato [*recuento*] de suas classificações que a móvel crônica de suas metamorfoses: a variável e descontínua trajetória de um conceito que muda com os textos e os tempos e que vive enquanto é capaz de suscitar uma leitura ou uma escritura. Pois, no fundo, a verdadeira história de um gênero está sempre entre o texto e a classe, [...] nesta câmara de ecos que define a genericidade.[431]

Propor, pois, uma nova legibilidade dantesca a partir da recolocação da *Vita Nova* – e, pois, da lírica – no centro do sistema-Dante não é mais que restituir-lhe uma posição que, de fato, já ocupava para a consciência crítico-autoral do próprio Dante, e também aos olhos de seus mais próximos e conspícuos sucessores. A lírica – a cronologia mesma o justifica – pode realmente ser vista como o núcleo fundamental ou originário da obra toda de Dante; se não seu paradigma, o centro móvel (e móvel porque das rimas soltas transfere-se à *Vita Nova*, e desta, sucessivamente, às «petrose», ao *De vulgari eloquentia*, ao *Convivio*, à *Commedia*) para onde tudo converge e de onde tudo se irradia. Mas esta obra, tão variada em seu conjunto, se constrói não exatamente por reiteração, mas por difusão deste núcleo originário, disseminação quase *cósmica*: nesta possível analogia (que não é estranha à imaginação astro-meta-física, cosmológica e cosmográfica, de Dante[432]), a lírica

---

[429] Paul ZUMTHOR, «Perspectives generales», em Guy DEMERSON (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève: Slatkine, 1984, p. 13.
[430] Gustavo GUERRERO, *Teorías de la lírica* cit., p. 154. Cf. Laurent JENNY, «Fictions du moi et figurations du moi», em Dominique RABATÉ (ed.), *Figures du sujet lyrique*, Paris: Presses Universitaires de France, 2001, p. 99: «la poésie lyrique serait un genre mettant en oeuvre la défaite de tous les genres, ou encore un genre purement problématique, le genre du non-genre».
[431] Gustavo GUERRERO, *Teorías de la lírica* cit., pp. 206-207.
[432] A respeito da *cosmografia* dantesca, há valiosas observações em Patrick BOYDE, *Dante Philomythes and Philosopher*: Man in the Cosmos, Cambridge: Cambridge University Press, 1981,

propriamente dita cumpre a função de matéria primeira, extremamente concentrada; a *Vita Nova*, por sua vez, enquanto prosa desdobrada a partir dos poemas antologizados, seria comparável ao Big Bang, ao átimo explosivo em que se enceta a expansão, virtualmente infinita, daquela matéria. Mesmo a prosa do *libello* faz-se, em alguma medida (que ultrapassa, porém, o costumeiro uso frouxo deste adjetivo), *lírica*. Afinal, neste texto, Dante opera por meio de uma radical redução da história a uma série de circunstâncias muito precisamente pinçadas, aquelas apenas que têm a ver com seu amor por Beatrice e com a poesia resultante deste amor. Ou seja, mesmo a narrativa está marcada por uma tendência à cifra que é característica da lírica. E também a *Commedia* é atravessada de cima a baixo pelas ressonâncias da experiência lírica do próprio Dante, e não menos pelas freqüentes alusões a outros líricos.[433] (Esta onipresença da lírica, na verdade, é ainda reconhecimento do fato de que toda a literatura em vernáculo, isto é, toda a literatura moderna, começa com a lírica – *começa lírica*.)

É neste sentido que recobram pertinência, para além de suas vagas formulações originais, tentativas de singularizar o conjunto da obra de Dante a partir de sua «liricidade» ou «lirismo».[434] Não será errôneo afirmar que Dante foi antes de tudo – e mesmo quantitativamente – um poeta lírico: e um lírico especialmente

---

assim como em Robert M. DURLING e Ronald L. MARTINEZ, *Time and the Crystal*: Studies in Dante's *Rime Petrose*, Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1990.

[433] Sobre Dante recordando na *Commedia* seu próprio passado stilnovista, cf. Gianfranco CONTINI, «Filologia ed esegesi dantesca», em *Un'idea di Dante*: saggi danteschi, Torino: Einaudi, 2001, pp. 133-134. São três os passos em que Dante faz citações de seus próprios poemas líricos na *Commedia* (sempre pela voz de outros): *Purg.* II 112; *Purg.* XXIV 51; *Par.* VIII 37. Note-se que ele só cita canções (duas do *Convivio* e uma da *Vita Nova*), nenhum soneto (que são bem mais freqüentes na sua obra). Sobre o tratamento da tradição da lírica em geral na *Commedia*, cf. Teodolinda BAROLINI, «Lyric Quests», em *Dante's Poets*: Textuality and Truth in the *Comedy*, Princeton: Princeton University Press, 1984, pp. 85-187.

[434] Para o primeiro termo, cf. Benedetto CROCE, *La poesia di Dante*, Bari: Laterza, 1952 (mas primeira edição em 1920), pp. 25-26 (quando, depois, no desenvolvimento de sua *Estetica*, Croce propõe a «liricità» como traço definidor de toda a arte merecedora de assim ser denominada, em alguma medida não faz mais do que ressaltar o papel verdadeiramente originário da poesia de Dante no panorama ocidental das artes). Para o segundo termo, cf. Georges MOUNIN, *Lyrisme de Dante*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964. Quanto à centralidade da lírica na obra de Dante, também são de interesse os textos de Natalino SAPEGNO, «Le rime di Dante», *La Cultura*, nuova serie, IX (1930), pp. 801-817, e Patrick BOYDE, «Dante's Lyric Poetry», em U. LIMENTANI (ed.), *The Mind of Dante*, Cambridge: Cambridge University Press, 1965, pp. 79-112.

prolífico, numa época riquíssima em líricos. De Robertis nos lembra que Dante escreveu mais de 2700 versos líricos, contra os pouco mais de mil de Cavalcanti:

> Dopo Guittone, era questo l'avvenimento piú importante nella storia della poesia italiana, ed era la sola raccolta di rime in grado di competere con quelle dell'aretino per varietà e vivacità d'interessi e per ricchezza e inventività di linguaggio. Attraverso la giovanile carriera lirica dantesca, che cosí presto cedette il passo all'impresa piú alta, la lingua poetica italiana, fiorita improvvisamente in pochi decenni, si trovò sottoposta a tutta una serie di *tours de force* (le varie fasi o momenti tecnici di cui parla Contini), di maturazioni rapidissime, nelle quali sempre nuova materia (testimonianze sentimentali, umane, e testimonianze linguistiche) veniva acquisita al vocabolario della poesia. La maniera «cortese», la metafisica stilnovistica, il dialettico e didatico teorizzare, il «sermo» dei realistici, le trasposizioni tematiche della passione sperimentale da un Daniello, il generoso moraleggiare; e a volta a volta il narrare il discorrere il ragionare il dimostrare l'argomentare, l'elegia e l'eloquenza, parlar diretto e parlar figurato, *trobar clus* e velocità analogica, la loda e l'analisi interiore, l'epistola amorosa provenzale e gli estri dello stile di corrispondenza: nulla che Dante lasciasse intentato, a cui non desse la sua impronta, il suo impulso, a cui non legasse il suo nome.[435]

Em Dante, de fato, a lírica foi sempre a mediação fundamental, foi seu laboratório mais íntimo: basta constatarmos que, no esforço para superar a *crise da lírica* com que se encerra a *Vita Nova* («Apresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedecta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei», *VN* 31.1 [XLII 1]), Dante precisa passar pela *lírica de crise* das «petrose»[436] antes de empreender a resolutiva *meta-* ou *hiper-lírica* da *Commedia*.

O discernimento desta centralidade da lírica tem conseqüências críticas e teóricas que certamente transcendem a esfera da obra dantesca. Têm razão os editores de um simpósio sobre «O lírico como paradigma do moderno», quando observam que a lírica pode ser tomada como «paradigmática para a evolução rumo à literatura moderna, porque o colapso das formas literárias ocorreu antes e pode ser melhor documentado neste gênero do que em qualquer outro».[437] Mas não podemos parar aí.

---

[435] Domenico DE ROBERTIS, «Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico», *Convivium*, raccolta nuova, 1 (1952), pp. 3-4.
[436] Cf. Robert M. DURLING e Ronald L. MARTINEZ, *Time and the Crystal* cit., assim como Corrado BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice* cit.
[437] Wolfgang ISER (hsrg.), *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion*: Lyrik als Paradigma der Moderne, Munich: Fink, 1966, p. 4 *apud* Paul DE MAN, «Lyric and Modernity», em *Blindness and*

A lírica moderna é um tópico incontornável para qualquer reflexão sobre o estatuto da arte literária, se não da arte em geral: porque, como nenhum outro gênero – e provavelmente nenhuma outra forma artística –, ela nos confronta com a realidade primariamente lingüística do *eu*[438], desta *pessoa* – antes de tudo, gramatical – que somos, desta *subjetividade* que, imprescindível à lírica[439], está na base de toda a arte que Hegel chamou «romântica»[440], isto é, desta arte que enlaça Medievo e Modernidade e que, na medida em que a arte pode persistir para além de sua proclamada «dissolução», ainda é, em alguma medida, a de nosso tempo. E a lírica assim o faz ao mesmo tempo que afirma, com a peremptoriedade de sua sempre cerrada concreção formal, que jamais estaremos de fato *aí na linguagem*: desta ausência-presença, são signos – sintomas – a música e o silêncio, indeslindáveis da formulação lírica. A prosa, na *Vita Nova* (mas não só nela), vem de fora para restituir, fantasticamente (retoricamente), o que se perde na construção lírica (a subjetividade desabrigada, nua de «vesta di figura o di colore rectorico», *VN* 16.10 [XXV 10]), mas só opera esta restituição ao preço de um relativo cancelamento do *lirismo*, que não é muito mais que a ativação do *quantum* de música e de silêncio inerente à palavra. Na lírica moderna, o *eu* apresenta-se, pois, desde sempre, em seu *eclipse*. Este é o custo intrínseco a uma poesia em que o *eu* se propõe (se expõe) *como linguagem* pela

---

Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 169.

[438] Cf. Émile BENVENISTE, «Da subjetividade na linguagem», em *Problemas de lingüística geral I*, tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri, Campinas: Pontes e Editora da Unicamp, 1995, p. 286.

[439] Foi HEGEL quem primeiro buscou definir a lírica em termos de *subjetividade* e *interioridade*; isto porquanto seu sistema dos gêneros se define a partir da antítese entre objetividade e subjetividade: o contraste entre poesia épica e poesia lírica é dado pela maior atenção, na primeira, ao objeto e, na segunda, ao sujeito: «na lírica [...] é o *sujeito* que se expressa», «o ânimo mesmo, a subjetividade enquanto tal, torna-se o Conteúdo propriamente dito» (*Cursos de Estética*, v. 4, tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: EDUSP, 2004, p. 159). «O sujeito poético concreto, o *poeta*, tem de se colocar [...] como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia, sem todavia progredir para o ato e a ação efetivos e se enredar no movimento dos conflitos dramáticos. A sua única interiorização e ato limita-se, ao contrário, pelo fato de que ele empresta palavras ao seu interior, as quais, seja qual for o seu objeto, mostram o sentido espiritual do sujeito que se exprime e estão empenhadas em despertar e conservar despertas no ouvinte o mesmo sentido e espírito, o mesmo estado de ânimo, a direção semelhante da reflexão» (*idem*, p. 173). (Há duas traduções integrais da *Estética* de Hegel para o português, a pioneira de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro e a mais recente de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Optei por citar a partir daquela que me pareceu a mais cuidada, embora também esta não seja totalmente satisfatória.)

[440] Cf. *idem*, v. 2 (2000), pp. 249-346.

primeira vez em termos profanos (e não religiosos, como na mística): isto é, em termos rigorosamente humanos.

II

NOVIDADE E MODERNIDADE DO EXPERIMENTO POÉTICO DANTESCO

De tua obra que primeiro separou, pela língua e pelo espírito, o mundo antigo do mundo moderno, que trecho escolherei para dele tirar o exemplo que venha servir de tema ao pensamento?

DANTE MILANO, «Relembrando Dante» (ensaio publicado originalmente em 1942 com o título «Pensando em Dante»)

1. Da sensação à tradição do Novo

Quantas vezes o Novo não terá se insinuado ao *criador*[441], convidativo, seduzente, sob a forma primordial de uma crispação, de um estremecimento? Fernando Pessoa, na voz heteronímica de Álvaro de Campos, aludiu ao «misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo».[442] A possessão pelo Novo e a possessão pela Poesia são desde sempre (mas com especial eficácia numa época, como a modernidade, tão ciosa, pelo menos em seus primeiros avatares, dos poderes do sujeito sobre si mesmo e seus objetos) uma só: uma despossessão, ao menos

---

[441] George STEINER procedeu, recentemente, a um estimulante recobro do conceito de *criação*, em *Grammars of Creation* (London: Faber and Faber, 2001). Não obstante tal recuperação, começa seu livro precisamente com um lamento pelo destino inglório da palavra *incipit* (central no exórdio da *Vita Nova*): «that proud Latin word which signals the start survives in our dusty ‹inception›» (p. 1). Previsivelmente, Dante ocupa posição de destaque no argumento de Steiner: «It is in the spirit and intellect of Dante, more closely than in that of any other western presence of whom we have certain record, that the three semantic fields of ‹creation› and ‹creativity› – the theological, the philosophical and the poetic – are organically made one. Dante is our meridian. To turn to him is neither academic philology, nor literary criticism nor simple delight, legitimate and fertile as these are. It is to measure with the greatest possible precision the distance from the centre, the length of our current afternoon shadows – though, assuredly, these shadows announce a new and different day, what Dante himself would have called a *vita nuova*» (p. 64). Para não defraudar esta distância entre nosso tempo e o de Dante, que é a distância inerente à história e ao conhecimento histórico, e que pode guardar, aqui, a promessa de uma continuidade e de um futuro da criação (portanto, para não falsear o crepúsculo de nossa condição tardia com alguma luz artificial que impeça a visão, quando for o momento, de uma nova possível alvorada), palavras como *criação* e *criador* deverão ser percebidas, nas páginas seguintes, e já nesta minha frase inicial, pelo filtro da ironia. Vale frisar que essa ironia já está prenunciada no próprio Dante, quando demarca, na *Commedia*, os poderes limitados de todo *autor* humano frente aos poderes ilimitados do único «verace autore» (*Par.* XXVI 40) que é Deus (cf. Joseph Anthony MAZZEO, «The Analogy of Creation in Dante», *Speculum*, XXXII, 4 (October 1957), pp. 706-721). – Outra forma de salvarmos a categoria da *criação* para nossos tempos sombrios é pensarmos nela como o duplo antitético necessário à categoria da *decriação*, esta sim cada vez mais pertinente, inclusive porque nos consente fugirmos à aparente inevitabilidade da *destruição*. «Décréation: faire passer du créé dans l'increé. Destruction: faire passer du créé dans le néant. Ersatz coupable de la décréation»: é já a própria Simone WEIL (cf. a seção «Décréation», em *La pesanteur et la grâce*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1969, pp. 41-47; as citações entre aspas vêm da p. 41), proponente desta dialética para a modernidade tardia, quem a concebe antes de modo simultâneo que sucessivo, antes sincrônico que diacrônico. No entanto, se para ela era a continuidade da criação – «La création est un acte d'amour et elle est perpétuelle» – que fundava a da decriação, a meu ver será mais lúcido, hoje, raciocinar no sentido inverso, com atenção ao princípio benjaminiano, já lembrado no capítulo anterior, de que a «disposição catastrófica ou triunfante» do presente altera a forma como a história (que é sempre «pré-história» do agora) nos aparece (Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, v. 1, p. 593 (N 9a, 8)).

[442] Álvaro de CAMPOS [Fernando PESSOA], «Ode marítima», em *Poesia*, edição de Teresa Rita Lopes, São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 109.

momentânea, de si – da subjetividade como acúmulo, como depósito da Memória e da Tradição. Daí o tremor, a «grande angoscia» (*VN* 1.18 [III 7]), o golpe de vertigem que acomete o poeta na iminência do *fiat*: afinal, naquele átimo, conforme a imagem fulgurante de Mallarmé, «sa main crispée agite la ruine».[443] Posteriormente, vencido este instante de risco, em que os dados foram lançados mas ainda não tocaram o pano, *puncto* indecidível entre pura potência e puro ato, pode haver uma reconquista de si por meio da linguagem, *na linguagem*: o *in-fante* torna-se, assim, Poeta («d'animal divegna fante», *Purg.* XXV 61). Mesmo a memória e a imaginação, terrenos preferenciais da investigação lírica, podem revelar-se, desta perspectiva, instâncias de descaminho, de *smarrimento*: «A viagem na memória [...] implica a assunção da obscura ferida do tempo, da *distensio* ou dispersão, do esquecimento; a conquista, que é, pois, um retorno a uma intuição-participação ancestral (o intelecto de amor) se cumpre superando fatigantemente as desviantes ocasiões da imaginação e do sentido» (assim Mario Pazzaglia descreve a «trama» de base da *Vita Nova*[444]). A *sensação* do Novo, anterior à sua *idéia* – e a qualquer idéia –, se faz tão atraente, co-movente, porque quase-física, propriamente *espiritual* (o *spiritus*, segundo a concepção medieval, como mediador entre o corpo e seu além[445]): como se viesse, e talvez não

---

[443] Trata-se de uma passagem de um dos *Contes indiens* de Stéphane MALLARMÉ, «Nala et Damayantî», do qual há tradução por Dorothée de Bruchard em *Prosas de Mallarmé*, Porto Alegre: Paraula, 1995, pp. 130-161 (citação às pp. 140-141). Este conto, e mais precisamente este trecho, dialoga diretamente com a obra máxima de Mallarmé, *Un coup de dés*, que, publicado em 1897, vinha sendo composto à época (provavelmente, 1895) em que o poeta, atendendo à solicitação de uma amiga, reescreveu quatro dos *Contes et légendes de l'Inde ancienne*, de Mary Summer. Gostaria de lembrar, aqui ainda, que foi o maior discípulo de Mallarmé, Paul VALÉRY, quem melhor exprimiu a idéia de que a possessão pelo *novo* é uma despossessão de si, precisamente ao registrar seu próprio desejo de possessão, a posse de si como sua meta intelectual e poética: «Ce n'est le *nouveau* ni le *génie* qui me séduisent, – mais la possession de soi» (*Tel quel*, Paris: Gallimard, 1996, pp. 279-280).

[444] Mario PAZZAGLIA, «La *Vita nuova* fra agiografia e letteratura», em *L'armonia come fine*: conferenze e studi danteschi, Bologna: Zanichelli, 1989, p. 83. E, na seqüência, se lê: «Alla scoperta del nuovo stile, fondato, si direbbe, su una sorta di memoria edenica, fanno riscontro, prima e dopo, le varie occasioni di sviamento e d'errore, sull'impulso di movimenti eccentrici dell'immaginazione e del cuore. Il ritorno finale a Beatrice, memoria d'una vita nuova da sempre presentita, resta inscritto nell'elegia del tempo che non lascia consistere, si apre, dopo la ‹mirabile visione›, a una nuova ricerca, a una speranza oltremondana» (pp. 83-84); a indagar-se, porém, a figuratividade por trás deste caráter «ultramundano» da «esperança» com que a *Vita Nova* se fecha e a *Commedia* se abre.

[445] Cf. sobretudo Giorgio AGAMBEN, «La parola e il fantasma: la teoria del fantasma nella poesia d'amore del '200», em *Stanze*: la parola e il fantasma nella cultura occidentale, Torino: Einaudi, 1993, pp. 71-155; mas, também, Robert KLEIN, «Spirito peregrino», em *La forme et l'intelligible*: écrits sur la Renaissance et l'art moderne, Paris: Gallimard, 1970, pp. 31-64; Marie-Dominique CHENU,

possa senão vir, antes do corpo (sobretudo numa época em que tanto a composição quanto a transmissão da poesia são experiências fundamentalmente corporais, seja na performance vocal ou na manuscritura) do que de uma fonte supostamente mais alta – para onde, no entanto, se dirige (*mens*, *anima*, Deus...). E, batendo-se contra os limites do corpo, e contra esta epiderme mais destacada que chamamos mundo, o Novo pugna para romper as resistências, internas e externas, e estabelecer-se de vez. A fenomenologia stilnovista da inspiração poético-amorosa nos oferece inúmeras figurações desta força aparentemente irresistível e das reações que ela pode suscitar; Dante, ainda nos movimentos iniciais da *Vita Nova*, registra sua coação e a correspondente submissão: «In quel puncto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia nelli menomi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: ‹Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur michi!›» (*VN* 1.5 [II 4]).

Mas não é sempre que esse frêmito – Victor Hugo falou em *frisson nouveau* a propósito de Baudelaire – vem a termo. Não é sempre – Baudelaire de novo, agora visto por Rilke – que o Aniquilador (trata-se, afinal, de uma interrupção: o Novo impondo-se sobre o Antigo ou sobre o Mesmo, na forma disruptiva e irruptiva do Nada: porém um Nada produzido e produtivo, *degré zero*, «noite grávida de consciência, de futuro», como diz Guglielmo Gorni acerca da paisagem negativa do primeiro canto da *Commedia*[446]) torna-se Mundo («und auch noch das Vernichtende

---

«*Spiritus*: le vocabulaire de l'âme au XII^e^ siècle», *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, XLI, 2 (Avril 1957), pp. 209-232; Francesco FLAMINI, «Un passo della *Vita Nuova* e il *De spiritu et respiratione* d'Alberto Magno», *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, XVIII, 4-5-6 (aprile-maggio-giugno 1910), pp. 168-174; e, para uma abordagem mais abrangente, as várias contribuições reunidas em Marta FATTORI e Massimo BIANCHI (a cura di), *Spiritus* (Atti del IV° Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo), Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1984, com ênfase, claro, naquelas concernentes ao período em questão.

[446] Guglielmo GORNI, *Dante nella selva*: il primo canto della *Commedia*, Firenze: Franco Cesati, 2002, p. 57. Gorni recorda, a propósito, um verso de Michelangelo (na sua avaliação, o «mais dantesco» dos «líricos» italianos): «O notte, o dolce tempo, benché nero». Maria CORTI, neste mesmo caminho metafórico, não nos deixa esquecer que, na *creatio* dantesca, o *nihil* de que se parte é sempre tropo de uma operação sobre a cultura preexistente: «le notti di Dante erano piene di libri» («‹Campi di tensioni› e ‹campi semantici mobili› nella cultura del Duecento», em *Scritti su Cavalcanti e Dante*: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi, Torino: Einaudi, 2003, p. 82).

wird Welt»[447]). Freqüentemente esta solicitação, semente em terra gasta, não encontra as condições históricas propícias para enraizar-se e aflorar. Quando acha, porém, terrenos adequados, épocas *revolucionárias*, ou *revolucionadas* (e *revolução*, não esqueçamos, é antes de tudo uma notação astronômico-cronológica tão significativa para Dante: «giratione», no vocabulário do *libello*, *VN* 1.2 [II 1]), épocas em que o tempo parece ter, num só movimento paradoxal, se acelerado e se interrompido[448], não demora muito para que passe de *rompante* a *instituição*, de *kháos* originário a *nómos* ordenador: «Já, o que era erupção, torna-se moda» (*Schon wird das, was Ausbruch war, Mode*[449]). Pouco mais do que um século foi o bastante para que a *Modernité* baudelairiana se consagrasse como *Tradição do Novo* – segundo a expressão célebre de Harold Rosenberg[450], a qual encerra uma implacável contradição que é também, sinal dos tempos, uma perspicaz apreensão dos fatos. Semelhante consagração, igualmente redundando numa relativa imobilização dos desenvolvimentos posteriores, se dera, bem antes, na aurora do Moderno, quando a *novità* do *dolce stil*, que era, em alta proporção, a novidade da depois tão persistente forma-soneto, consolidou-se como modelo, a ser retomada e retrabalhada de Petrarca

---

[447] O poema se intitula «Baudelaire». José Paulo Paes o traduziu para o português; podemos lê-lo em Rainer Maria RILKE, *Poemas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 174-175.

[448] «Marx disse que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez se dê de modo completamente diverso. Talvez as revoluções sejam o acionamento, pela humanidade que viaja nesse trem, do freio de emergência»: assim escreve Walter BENJAMIN numa das notas preparatórias para as teses «Sobre o conceito de história» (em *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, I/3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 1232). Na tese XV, este paradoxo entre aceleração e interrupção simultâneas se inscreve, irresolvido (irresolvível: dialética em suspensão, como queria Benjamin), no conceito de «historischer Zeitraffer» («Über den Begriff der Geschichte», em *Gesammelte Schriften*, I/2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 701), cuja tradução para o português não se faz sem dificuldades. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller optaram por verter a expressão como «condensador de tempo histórico» («Sobre o conceito de história», em Michael LÖWY, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*: uma leitura das teses «Sobre o conceito de história», tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, São Paulo: Boitempo, 2005, p. 123), seguindo de perto a versão francesa que o próprio Benjamin fez de seu texto, na qual se lê «une sorte de raccourci historique» («Sur le concept d'histoire», em *Écrits français*, Paris: Gallimard, 1991, p. 440). Sergio Paulo Rouanet, no entanto, traduz a expressão como «acelerador histórico» («Sobre o conceito da história», em *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 230). Ver o comentário da tese por Michael LÖWY, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio* cit., pp. 123-127 (sobre a expressão destacada, p. 124).

[449] Kasimir EDSCHMID, «Über den dichterischen Expressionismus» (1917), *apud* Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, Paris: Gallimard, 1993, p. 59.

[450] Cf. Harold ROSENBERG, *The Tradition of the New*, New York: Horizon, 1959.

em diante. Já então, pois, estamos diante de uma *tradição do novo*, com tudo que esta expressão encerra de paradoxo e lucidez.

Não menos paradoxal e lúcida é aquela outra fórmula, reminiscente da de Rosenberg e não menos célebre, proposta por Octavio Paz em *Los hijos del limo*: *tradição da ruptura*. «Na história da poesia do Ocidente», adverte Paz, «o culto ao novo, o amor pelas novidades, aparece com uma regularidade que não me atrevo a chamar cíclica, mas que tampouco é casual».[451] Cauteloso quanto à fusão das categorias do *moderno* e do *novo*, que se pode depreender de Rosenberg, e tentando sustentar por alguns parágrafos tal reticência, Paz recorre a uma desajeitada – e, por isso, presumo, logo descartada – aproximação da categoria do *novo* à da *surpresa*: «Há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exalta a novidade e a surpresa. [...] Novidade e surpresa são termos afins, não equivalentes».[452] É por meio da reivindicação de uma diferença qualitativa essencial entre a «tradição da ruptura» própria da poesia moderna *stricto sensu* e a «estética da surpresa» dos metafísicos ingleses e dos barrocos espanhóis que Paz busca convencer-nos de que o momento inaugural da *modernidade*, em poesia, deve ser datado do final do século XVIII, «quer dizer» (e a tautologia implícita parece ser essencial ao argumento) «do princípio da era moderna».[453] O selo distintivo da modernidade poética, para Paz, é – antes que a novidade (que, do seu ponto de vista, quase se confunde com a surpresa) – a autonegação: «Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e assim é uma dupla negação, como crítica e como

---

[451] Octavio PAZ, *Los hijos del limo*: del romanticismo a la vanguardia, Barcelona: Seix Barral, 1993, p. 19. A expressão «la tradición de la ruptura» dá título ao primeiro capítulo do livro (pp. 15-37). No mesmo capítulo, encontra-se a noção, de que me servi no parágrafo anterior, de que «a época moderna é a da aceleração do tempo histórico» (p. 23).

[452] *Idem*, p. 19. A noção de surpresa não é estranha à recepção da obra dantesca. T. S. ELIOT, em seu célebre ensaio sobre Dante datado de 1929, aproxima os episódios infernais de Brunetto e de Ulisses sob a alegação de que «both have the quality of *surprise* which Poe declared to be essential to poetry» («Dante», em *Selected Essays 1917-1932*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1932, p. 208).

[453] «Os conceitos, metáforas, agudezas e outras combinações verbais do poema barroco estão destinados a provocar o assombro: o novo é novo se é o inesperado. A novidade do século XVII não era crítica nem trazia em si [*entrañaba*] a negação da tradição» (Octavio PAZ, *Los hijos del limo* cit., p. 19) – o que deve ser lido à luz de uma proposição anterior: «Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é o filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição» (p. 18).

paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina na negação de si mesma: a modernidade é uma sorte de autodestruição criadora. [...] A arte moderna não só é filha da era crítica senão que também é a crítica de si mesma».[454]

Paz, é claro, está certo quanto a isso. Mas podemos nos perguntar como se chegou a essa situação limítrofe – mais do que autocrítica, auto-sacrificial – em que a palavra, negação de si mesma, não pode ser senão, na justa formulação de Murilo Mendes, «metáfora do silêncio»?[455] Ou que, no mais extremo deste extremo (em Mallarmé, mas já antes em Hölderlin), é de fato interceptada e mesmo cancelada pelo silêncio? Essa fala derradeira é a de um *deus ex machina* que só surge no palco da história nos últimos segundos da encenação? Ou se compõe, fantasmagoricamente, das reverberações póstumas de vozes que disseram o que tinham para dizer e retornaram para as coxias? Ouvimos os últimos suspiros de uma tradição – a tradição moderna concebida numa escala mais ampla – ou os primeiros vagidos de outra, então nascente? Ou o que se coloca aqui é a impossibilidade mesma de distinguir entre suspiro e vagido, entre último e primeiro, entre fim e princípio?

Se esta última hipótese é digna de consideração, Dante pode ser tomado como um formidável ponto de partida para uma reflexão sobre a modernidade (e, a modernidade, em troca, um ponto de partida para uma reflexão sobre Dante): afinal, o poeta apto a transcrever as «parole di colore oscuro» (*Inf.* III 10) gravadas sobre o portão do Inferno é também aquele disposto a emular «un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella» (*Par.* XXXIII 108). A modernidade, em muitos dos seus produtos, quer ser superação, mas é acúmulo. Porém, como o desejo de superação não se dobra mesmo sob o peso da consciência do acúmulo, a modernidade apresenta-se, tantas vezes, como o acúmulo encenando, em moto-perpétuo, sua própria superação. (Encenação: a história como teatro, como espaço em que as ficções – os desejos – ganham efetividade, se fazem 'reais'.)

---

[454] *Idem*, p. 20.
[455] Murilo MENDES, «Murilograma a Pascal», em *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 701.

2. *Novus, novissimus*

Se avançamos um pouco mais em *Los hijos del limo*, encontramos uma observação que decerto parecerá sensata: «Há tantas ‹modernidades› como épocas históricas. Não obstante, nenhuma sociedade, nem época alguma, chamou a si mesma *moderna* – salvo a nossa».[456] Esta observação merece ser contestada em duas etapas: uma elementar e sumária, outra mais complexa e desdobrada.

Noto, pois, de início, que denominar-se «moderna» não é, ao contrário do que afirma Paz, uma exclusividade de «nossa» época. *Saeculum modernum*: foi assim, sem deixar margem a dúvidas, que Walahfrid Strabo (*c.* 808-849), um dos representantes da renovação cultural carolíngia, designou sua própria época, a transição do século VIII para o IX em cujo centro estava a figura de Carlos Magno – registrando assim, segundo a avaliação de Le Goff, a «tomada de consciência do ‹modernismo›» própria daqueles dias.[457] (Modernismo que, para um Villon, já será parte dos tempos idos, parte de uma tradição cultural à qual já não se tem acesso direto e que, por isso mesmo, se torna apenas citável, ou, mais precisamente, evocável: «Mais ou est le preux Charlemaigne?».[458])

É preciso, porém, que, a esta revisão primeira, venha se somar um exame genealógico, ainda que breve, do conceito de *modernidade*. É duplo o desafio para uma tal empresa: escapar à fascinação de um conceito estrito, no qual se considera legitimamente *moderno* apenas o que pertence ou se segue à *Modernité* baudelairiana, mas, ao mesmo tempo, não se resignando às facilidades oferecidas por um conceito a-histórico, baseado na recorrência de uma mesma estrutura agonístico-geracional ao longo dos séculos, aquela sintetizada, na França de fins do Seiscentos, como

---

[456] Octavio PAZ, *Los hijos del limo* cit., p. 41.

[457] Jacques LE GOFF, «Antigo/Moderno», tradução do ensaio por Irene Ferreira, em *História e memória*, Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 174. Note-se que *saeculum*, na expressão de Walahfrid, não pode ser traduzido pelo nosso «século» (intervalo de cem anos), que se dizia então *centennium*: designava antes o «tempo de vida» humano, em contraste com a eternidade. Desde o início, como se vê, *modernidade* e *secularização* andam juntas, mesmo que não possam ser reduzidas a um só processo.

[458] A «Ballade des seigneurs du temps jadis» foi traduzida por Sebastião Uchoa Leite e se encontra em François VILLON, *Poesia*, São Paulo: EDUSP, 2000, pp. 124-127.

«Querelle des Anciens et des Modernes».[459] É em Curtius, na sua monumental *Literatura européia e Idade Média latina*, que encontramos melhor formulada essa

[459] Para este exercício genealógico, servi-me sobretudo de alguns textos já bastante conhecidos sobre o conceito de *moderno* ou *modernidade*, sempre de uma perspectiva crítica (atento às diferenças – muitas explicitamente assim enunciadas – entre eles, mas também às diferenças de meu próprio argumento em relação aos destes textos): Ernst Robert CURTIUS, «Os ‹Antigos› e os ‹Modernos›», em *Literatura européia e Idade Média latina*, tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai, São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996, pp. 317-322; Hans Robert JAUSS, «La ‹modernité› dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui», em *Pour une esthétique de la réception*, traduction de Claude Maillard, Paris: Gallimard, 1978, pp. 158-209; Jürgen HABERMAS, «Modernidade: um projeto inacabado», tradução do ensaio por Márcio Suzuki, em Otília B. Fiori ARANTES e Paulo Eduardo ARANTES, *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas, São Paulo: Brasiliense, 1992, pp. 99-123; do mesmo autor, *O discurso filosófico da modernidade*, tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento, São Paulo: Martins Fontes, 2002, especialmente o capítulo introdutório, «A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação», pp. 3-33; Antoine COMPAGNON, *Las cinco paradojas de la modernidad*, traducción de Julieta Fombona Zuloaga, Caracas: Monte Avila, 1993; LE GOFF, «Antigo/Moderno» cit., pp. 167-202; João BARRENTO, «Que significa ‹moderno›?», em *A espiral vertiginosa*: ensaios sobre a cultura contemporânea, Lisboa: Cotovia, 2001, pp. 11-45 (onde se encontra uma aguda advertência metodológica: «Hoje, qualquer síntese sobre a questão do moderno que não queira ser uma mera acumulação de factos, referências e testemunhos, tem de obrigar-se a si própria a ser uma *construção*», p. 14); Fredric JAMESON, *Modernidade singular*: ensaio sobre a ontologia do presente, tradução de Roberto Franco Valente, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Haroldo de CAMPOS retomou o texto aqui mencionado de Jauss, articulando-o com o já citado *Los hijos del limo*, de Paz, em seu importante ensaio «Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico», em *O arco-íris branco*: ensaios de literatura e cultura, Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 243-269. Para a elaboração de um conceito mais amplo, mas, como frisei, não a-histórico, de *modernidade*, recorri especialmente aos seguintes estudos, alguns centrados em questões especificamente literárias, um ou outro com ênfase em Dante, outros de visada mais abrangente, filosófica ou histórico-cultural: István FRANK, «Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne», em *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Paris: Didier; Bade: Art et Science, 1950, t. 1, pp. 63-81; Hans Robert JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, traduzione di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti, Torino: Bollati Boringhieri, 1989; Paul OPPENHEIMER, *The Birth of the Modern Mind*: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet, New York and Oxford: Oxford University Press, 1989; Lee PATTERSON, «On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies», *Speculum*, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990), pp. 87-108; Raffaele PINTO, *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris: Honoré Champion, 1994; Burt KIMMELMAN, *The Poetics of Authorship in Later Middle Ages*: the Emergence of the Modern Literary Persona, New York: Peter Lang, 1996; Jeremy TAMBLING, «Dante and the Modern Subject: Overcoming Anger in the *Purgatorio*», *New Literary History*, XXVIII, 2 (Spring 1997), pp. 401-420; do mesmo autor, «‹Nostro Peccato Fu Ermafrodito›: Dante and the Moderns.», em *Dante*, London and New York: Longman, 1999, pp. 104-124; Hans Ulrich GUMBRECHT, *A modernização dos sentidos*, tradução de Lawrence Flores Pereira, São Paulo: 34, 1998; Giuseppe UNGARETTI, *Invenção da poesia moderna*: lições de literatura no Brasil 1937-1942, tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado, São Paulo: Ática, 1996; Paul DE MAN, «Literary History and Literary Modernity» e «Lyric and Modernity», ambos em *Blindness and Insight*: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, respectivamente pp. 142-165 e 166-186; Hans BLUMENBERG, *The Legitimacy of the Modern Age*, translated by Robert M. Wallace, Cambridge (Massachusetts) and London: MIT Press, 1995; Maurice de GANDILLAC, *Gêneses da modernidade*, tradução de Lúcia Cláudia Leão e Marília Pessoa, São Paulo: 34, 1995.

noção a-histórica de *modernidade*. Para Curtius, a *querelle* é «um fenômeno constante da história e da sociologia literárias», pelo menos desde a contraposição que Aristarco de Samotrácia (*c.* 220-*c.* 143 a.C.), gramático e bibliotecário-chefe em Alexandria, traça entre Homero e poetas como Calímaco, os *neóteroi*[460] (literalmente, «mais novos»; a palavra grega, através do latim *neotericus*, que abrangia os significados de «novo», «recente» e «moderno», chegou ao português como *neotérico*). «Quanto mais envelhecia a Antigüidade, mais se necessitava de uma palavra para designar ‹moderno›. Mas a palavra *modernus* ainda não estava disponível. Preenchia-se esta lacuna com *neotericus*, que originariamente designava certa maneira de estilo ligada à poesia alexandrina; mas a partir do século IV significa ‹escritor mais novo›; com esse sentido aparece, por exemplo, em Jerônimo, Sulpício Severo, Salviano, Claudiano, Mamerto e Aurélio Vítor.»[461] Embora a documentação evocada por Curtius seja vasta e, em alguma medida, convincente, é preciso salientar que há uma diferença fundamental (de que ele, frise-se, está cônscio, ao ressalvar que a palavra *neotericus* era usada, em âmbito latino, precisamente por ainda não existir uma mais adequada) entre o conceito de *neóteros* e o de *modernus*. É uma diferença similar à que hoje podemos perceber entre *novo* e *moderno*, a qual já começaria a justificar-se pelos étimos latinos destes vocábulos: de um lado, *novus*, em que subjaz a idéia organicista de nascimento, e implicada aquela espiritual e/ou cultural de renascimento; de outro, *modus*, «medida», mas por meio de sua derivação *modo*, «agora».[462] Le Goff, invocando o *Novo Testamento* e a *Vita Nova*, observa que *novo*, com o Cristianismo, passa a conotar um «caráter quase sagrado de batismo»: «Mais do que uma ruptura com o passado, ‹novo› significa um esquecimento, uma ausência de passado».[463] (Como veremos, esta afirmação não é exata: *novo* conota, na verdade,

---

[460] Ernst Robert CURTIUS, «Os ‹Antigos› e os ‹Modernos›» cit., p. 317.
[461] *Idem*, p. 318.
[462] Sobre o rico campo semântico que envolve e perpassa a seqüência *modus-modo-modernus*, são especialmente úteis os verbetes *modus,-ī*, em A. ERNOUT e A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*: histoire des mots, Paris: Klincksieck, 1994, pp. 408-409, e *mod-*, em Antônio HOUAISS e Mauro de Salles VILLAR, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1940.
[463] Jacques LE GOFF, «Antigo/Moderno» cit., p. 173. CURTIUS observa que o *novo*, frente ao *velho*, «não tem necessariamente um significado polêmico» – como se pode ver na relação de relativa

uma nova relação, basicamente antitética, mas não dissolvente, com o passado.) Ultrapassando o plano estritamente etimológico, deve-se observar que *novo* é uma palavra que pode ser aplicada tanto ao que *hoje é novo* quanto ao que *um dia foi novo*. Daí certo caráter iterativo do *novo*, do qual as línguas ocidentais modernas mostram-se cientes por meio da expressão *de novo* (*di nuovo*, *de nuevo*, *de nouveau*, *anew*, *von neuem* – e, em latim, o que é relevante para a leitura de Dante, *nove*, como na máxima de Vincent de Lérins, «Non nova, sed nove», «Não o novo, mas de novo»[464]). *Moderno*, por sua vez, exprime a consciência de uma determinada época – mais exatamente, de um *agora* – acerca de sua própria singularidade, singularidade esta que se define pelo sentimento de uma interrupção no curso do tempo – que, neste processo mesmo, se faz história – e da conseqüente diferença em relação ao passado. Contudo, não devemos exagerar quanto a esta distinção entre *novo* e *moderno* – e é o vocabulário dantesco que, como logo veremos em detalhe, nos cobra essa distensão conceitual, ao concentrar no adjetivo *novo*, que no canto XXVI do *Purgatorio* se confunde mesmo com *moderno*, a consciência de sua própria modernidade.

É, aliás, no superlativo de *novus* que, já na Antigüidade, mas mais intensamente no cristianismo medieval, parece se insinuar algo que, a partir da sugestão de Rimbaud, poderíamos designar como *modernidade absoluta*: uma modernidade que independe de ruptura com o passado, que é ruptura, antes de tudo, consigo mesma.[465] *Novissimus* pode-se traduzir por «último», «derradeiro»,

---

complementaridade – ou, após Auerbach, *figuralidade* – entre o *Novo* e o *Velho Testamento* («Os ‹Antigos› e os ‹Modernos›» cit., p. 318). Corrado BOLOGNA identificou e estudou a tópica do batismo na obra de Dante (em *Il ritorno di Beatrice*: simmetrie dantesche fra *Vita nova*, «petrose» e *Commedia*, Roma: Salerno, 1998, especialmente pp. 76-97 e 130 – aqui, com valiosas indicações bibliográficas –, mas também, às vezes pontualmente, às vezes implicitamente, ao longo de todo o livro).

[464] Tal como se lê em Antoine COMPAGNON, *Las cinco paradojas de la modernidad* cit., p. 17.

[465] «Il faut être absolument moderne», escreve Rimbaud num dos parágrafos finais de *Une saison en enfer*. Mas, ao me referir a uma *modernidade absoluta*, penso também na concepção de *modernidade* de Paul DE MAN: «O termo ‹modernidade› não é usado num sentido simples cronológico como um sinônimo aproximado de ‹recente› ou ‹contemporâneo› com uma ênfase de valor positiva ou negativa adicionada. Designa mais comumente a possibilidade problemática da existência de toda literatura no presente, de ser considerada, ou lida, de um ponto de vista que queira compartilhar com aquela seu próprio sentido de um presente temporal» («Lyric and Modernity» cit., p. 166). O que comporta a ressalva: «Em teoria, a questão da modernidade poderia, portanto, ser dirigida a qualquer literatura em qualquer tempo, contemporânea ou não». Contudo, o certo é que a noção de *modernidade absoluta*

«catastrófico»; no léxico cristão, nomeia o fim dos tempos.[466] *De periculus novissimum temporum*: o título do tratado de Guilherme de Saint-Amour, escrito em meados do século XIII, explora a ambivalência de *novissimus*, que denota ali, simultaneamente, a atualidade e o fim do mundo. *Novissimus* é o «último dos últimos», e portanto um «ultimato»: a consciência histórica em forma de ultimato. O que se apresenta como *novus-novissimus*, ao fazer sua a força do nascido, do vivo, ergue-se, às vezes triunfante, outras poucas hesitante (como no *Angelus Novus* de Klee e Benjamin), sobre os mortos: tem sempre a pretensão de representar este ultimato, este juízo final. Essa nota apocalíptica, inerente ao adjetivo, vem à tona, na *Vita Nova*, quando, antecedendo a canção *Donne ch'avete*, Dante reporta as palavras com que foi interpelado por uma das companheiras de Beatrice, na ausência desta, ausência já a prefigurar a morte da amada: «A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia *novissimo*» (*VN* 10.5 [XVIII 3]).[467] Em obras literárias produzidas na esfera do cristianismo, é compreensível que este impulso à ultimação se torne como que o motor secreto da escrita: é, pois, tarefa da crítica expor a natureza retórica deste impulso de anulação do tempo, compreender que este é um dos procedimentos por meio dos quais o texto se afirma historicamente. Em Dante, essa modernidade absoluta toma a forma da interiorização (o vocabulário da psicanálise é preciso quanto a tais procedimentos histórico-retóricos) do mecanismo de superação dos

---

precisou esperar até o fim do romantismo, quando o romantismo estava prestes a desaguar no modernismo, para vir como tal à consciência da história, embora já se insinuasse desde os inícios da modernidade tardia, em Baudelaire e Rimbaud, mas também em outros autores; como bem viu JAUSS: «Em Stendhal, o conceito de romantismo retoma a função que preenchera na origem o latim *modernus*: distingue a atualidade histórica do presente, atribui à arte moderna o valor supremo, e define o classicismo de modo puramente formal, por uma simples mudança de sinal – como um romantismo negativo, um romantismo do passado. Assim se fecha o círculo, assim se definirá de agora em diante a consciência da modernidade» («La ‹modernité› dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui» cit., pp. 196-197).

[466] Jacques LE GOFF, «Antigo/Moderno» cit., p. 173.

[467] Domenico DE ROBERTIS («Poetica del (ri)cominciamento: ‹Incipit Vita Nova›», em *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze: Le Lettere, 2001, p. 106n), a propósito desta passagem, remete «novissimo» à expressão *novissimo dìe*, «o último dia». E eu lembraria ainda que, no canto XXII do *Purgatorio*, Juvenal recorda, em tradução italiana de Dante, a quarta écloga de Virgílio, que o Medievo interpretou como profética: «Secol si *rinova*; / torna giustizia e primo tempo umano, / e progenïe scende da ciel *nova*» (70-72).

modelos poéticos do passado, que aos poucos vai se deixando substituir pela superação dos modelos previamente encontrados em sua própria obra. O impasse é previsível, porquanto inevitável: o nexo entre a *Vita Nova* e a *Commedia*, articulação fundamental do *corpus* dantesco, será um nexo, por assim dizer, sobretudo negativo, como já fora aquele entre os poemas de juventude e a narrativa da *Vita Nova*, ambos baseados no apercebimento de uma essencial *insuficiência* da lírica.

3. *Modernus*

Mas ainda não vimos como se constituiu a palavra *modernus*, muito antes do *saeculum modernum*, e como, a partir dela, chegou-se ao conceito de *modernitas*.

Como bem repara Curtius, o adjetivo *modernus* «foi um dos últimos legados da fase final da língua latina».[468] Surge na última década do século V, originalmente para fixar a oposição entre o presente cristão e o passado pagão.[469] «Nas suas ocorrências mais antigas, a palavra não tem, de início, senão o sentido em certa medida técnico implicado por sua etimologia: marca a fronteira da atualidade. [...] *Modernus* não quer dizer simplesmente ‹novo›, mas ‹atual›», observa Jauss.[470] Essa ênfase na atualidade encontra uma poderosa antecipação na redução promovida por Agostinho (exatamente um século antes, no livro XI das *Confissões*), de todos os tempos ao presente: «praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris», ou, mais precisamente, «praesens de praeteritis memoria, praesens de

---

[468] Ernst Robert CURTIUS, «Os ‹Antigos› e os ‹Modernos›» cit., p. 320.

[469] A contraposição abrupta entre novo, *novus*, e velho, *vetus*, foi basilar para a formulação original do cristianismo e seu afastamento e afirmação frente ao judaísmo, como se pode ver exemplarmente em São Paulo: «Passaram-se as coisas antigas; eis que se fez uma realidade nova» (*2Cor* 5, 17: *vetera transierunt, ecce, facta sunt nova*). Essa mesma noção de descarte do passado, intensificada pelo apelo emocional da linguagem parabólica, aparece também em *Mt* 9, 16-17: «Ninguém põe remendo de pano novo em roupa velha, porque o remendo repuxa a roupa e o rasgo torna-se maior. Nem se põe vinho novo em odres velhos; caso contrário, estouram os odres, o vinho se entorna e os odres ficam inutilizados. Antes, o vinho novo se põe em odres novos; assim ambos se conservam». (Cito sempre a partir de *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1995.)

[470] Hans Robert JAUSS, «La ‹modernité› dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui» cit., p. 163.

praesentibus contuitus, praesens de futuris exspectatio».[471] Nesta ousada operação especulativa de Agostinho, está prefigurada a voracidade que será sempre a do moderno frente ao passado e ao futuro. É rara a mera oposição do presente «moderno» aos outros tempos; é freqüente a tentativa de controlá-los, assimilá-los, moldá-los conforme as necessidades atuais. Não há modernidade sem uma arte (e uma política) da memória e da esperança: ou, em suas versões tardias, da desmemória – da ausência ou da anulação da memória – e da desesperança. Daí que a contraposição entre Antigo e Moderno jamais é absoluta; a ambição de todo moderno – pelo menos até as táticas abertamente autodestrutivas do dadaísmo – parece ter sido sempre tornar-se o antigo (o 'clássico') do futuro. Para além de qualquer vaidosa pretensão, o que está em jogo nesta expectativa é o desejo de apoderar-se não só do passado, mas também do futuro: porque neste é que se decide, à vera, a sorte (o significado) do presente, assim como no presente decide-se a do passado.[472] Habermas observou, a propósito da concepção baudelairiana da modernidade: «A

---

[471] *Confessiones* XI, 20, 26, em Jacques Paul MIGNE (ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, Paris: Ateliers Catholiques, 1844-1864 (de agora em diante, referida apenas como *PL*), 32. Também foi consultada a tradução para o português por J. de Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, em *Confissões*, São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 327.

[472] Octavio PAZ mostra-se bastante impressionado com a frase que Dante ouve de Farinata no sexto círculo do Inferno. Farinata prediz o desterro de Dante, antevendo também o ponto em que «del futuro fia chiusa la porta» (*Inf.* X 108). Conclusão de Paz: «Después del Juicio Final no habrá nada que predecir porque nada ocurrirá. Clausura del tiempo, fin del futuro: todo ha de ser para siempre lo que es, ya sin alteración ni cambio. Cada vez que leo este pasaje me parece que escucho no sólo la voz de otra edad sino de otro mundo. [...] la idea de que un día han de cerrarse las puertas del futuro... esa idea alternativamente me hace temblar y reír» (*Los hijos del limo* cit., pp. 44-45). Daí concluir Paz que Dante é «el más inactual de los grandes poetas de nuestra tradición» (p. 44). Parece-me haver aqui um erro de interpretação, que consiste em imputar a Dante uma visão de futuro que considera apenas uma frase isolada de seu personagem, e não a própria textualidade dantesca, o processo de constituição de sua obra a partir das relações que estabelece com outros autores, tanto precursores como contemporâneos. Paz, ainda: «Podemos decir ahora con cierta certeza que la época moderna comienza en ese momento en que el hombre se atreve a realizar un acto que habría hecho temblar y reír al mismo tiempo a Dante y a Farinata degli Uberti: abrir las puertas del futuro» (pp. 45-46). Em poesia, porém, não é outro o guardião da chave senão Dante, e ninguém abriu tantas portas. – Fredric JAMESON chamou a atenção para o julgamento do presente pelo futuro como um *tópos* característico da modernidade: «Fico tentado a afirmar que o presente não pode considerar-se a si próprio como um período histórico, por si mesmo, sem esse olhar fixo do futuro, que o bloqueia e o expulsa tão poderosamente do tempo que virá, quanto foi capaz de fazê-lo com seus próprios antecessores imediatos» (*Modernidade singular* cit., p. 38). Afinal, «o futuro existe para nós não só como um espaço utópico de projeção e de desejo, de antecipação e de projeto: ele deve também trazer consigo aquela ansiedade diante do futuro desconhecido e de seus julgamentos, para os quais a temática da simples posteridade é uma caracterização verdadeiramente insípida» (*idem*, p. 39).

atualidade só pode se constituir como o ponto de intersecção entre o tempo e a eternidade. Com esse contato sem mediação entre o atual e o eterno, certamente a modernidade não se livra do seu caráter precário, mas sim da sua trivialidade: na concepção de Baudelaire, ela aspira a que o momento transitório seja reconhecido como o passado autêntico de um presente futuro».[473]

Já Dante nos dava uma estupenda imagem deste desejo quando, aproximando-se do desfecho do *Paradiso*, profetizava seu próprio retorno triunfal a Florença por graça da *Commedia*; não por acaso, esta é a única passagem de sua obra em que ele nomeia a si mesmo, sem deixar margem à dúvida, «poeta» (antonomásia usualmente reservada para Virgílio ao longo do *Inferno* e do *Purgatorio*) e, conseqüentemente, a seu texto, «poema sacro» (eco em quiasmo de um «sacrato poema» anterior, *Par.* XXIII 62), ambas as denominações, naquele contexto, valorativas – e eloqüentes quanto à auto-confiança, ou desmesura, do poeta presente. Vale frisar, ainda, que a designação «poema sacro» rememora o cognome honorífico atribuído pelos autores do fim da Antigüidade à *Eneida* (vejam-se, de Macróbio, as *Saturnalia*, I xxiv 13; de Marcial, leiam-se os epigramas VII lxiii 5 e VIII lvi 3). Escreve Dante:

> Se mai continga che 'l poema sacro
> al quale ha posto mano e cielo e terra,
> sì che m'ha fatto per molti anni macro,
> vinca la crudeltà che fuor mi serra
> del bello ovile ov' io dormi' agnello,
> nimico ai lupi che li danno guerra;
> con altra voce omai, con altro vello
> ritornerò poeta, e in sul fonte
> del mio battesmo prenderò 'l cappello (*Par.* XXV 1-9)

Podemos flagrar *exspectatio* semelhante na célebre *ballatetta* de outro exilado, Guido Cavalcanti[474], mas, nela, permeando-se da congenial negatividade do «primo amico» (*VN* 15.3[475], 15.6 [XXIV 1], 16.10 [XXV 10], 19.10 [XXX 3])[476] de Dante:

---

[473] Jürgen HABERMAS, «A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação», em *O discurso filosófico da modernidade* cit., pp. 14-15.

[474] Para uma abordagem renovada de Cavalcanti, ver as considerações de Italo Calvino no capítulo dedicado à «Leveza», em seu *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 13-41 (sobre Cavalcanti, pp. 22-30). Corrado Bologna parte da leitura de Cavalcanti por Calvino (e daquela por Pound), para armar seu ensaio

Perch'i' no spero di tornar giammai,
ballatetta, in Toscana,
va' tu, leggera e piana,
dritt' a la donna mia,
che per sua cortesia
ti farà molto onore.[477]

Mas nos adiantamos, saltando por sobre alguns séculos e algumas articulações importantes para o sentido do *moderno*.

Cassiodoro, no quarto livro das *Variae*, publicadas em 537 (ou não muito depois), escreve: «Antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor».[478] O discernimento, que não é exclusivo de Cassiodoro, desta relação cerrada entre *imitação* do Antigo e *instituição* do Moderno – com uma crescente tensão entre as duas disposições conforme se avança em direção à renovação carolíngia, ao *saeculum modernum* e à nova consciência histórica e artística[479] que

---

intitulado «Fisiologia del Disamore», publicado na revista *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001), pp. 59-87.

[475] No texto estabelecido por Barbi, lê-se «primo mio amico» (*Vn* XXIV 1).

[476] Mas já, antes, «primo delli miei amici» (*VN* 2.1 [III 4]), e depois, referindo-se ao irmão de Beatrice, «amico a me inmediatamente dopo lo primo» (*VN* 21.1 [XXXII 1]).

[477] Em Gianfranco CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano e Napoli: Ricciardi, 1960, t. 2, p. 541.

[478] *PL* 69, 642C. Conforme ressalta JAMESON, foi com Cassiodoro que o termo *modernus*, que até então designara simplesmente o que era próprio ao agora, ganhou uma nova nuança: «*modernus*, segundo o pensamento essencialmente literário desse erudito, conhece agora uma substancial antítese, no que Cassiodoro chama de *antiquas*» (*Modernidade singular* cit., p. 27). Se, para o papa, o império godo não representa quase nenhuma ruptura com a tradição teológica cristã, para o homem de letras ele funciona como «uma fundamental linha divisória entre uma cultura, que doravante é clássica, e um presente cuja tarefa histórica está na reinvenção dessa mesma cultura»: «É essa ruptura que é crucial para a atribuição, ao termo ‹moderno›, do significado específico que continuou tendo até nossa época» (p. 28).

[479] Essa nova «consciência do artista» – segundo a expressão de Edgar DE BRUYNE – combinará a tensão entre *imitatio* e *institutio* com aquela entre individualidade artística (a forma mesma dessa consciência em sua máxima expressão) e anonimato: «Les artistes eux-mêmes avaient une haute opinion de leur savoir. Sans doute il est impossible de n'être pas frappé par le très grand nombre d'œuvres anonymes au Moyen-Age. Cette remarque vaut pour tous les domaines. En philosophie et en théologie on cite ‹quidam› ou on le copie même sans le dire: l'individu ne compte pas, seule l'œuvre importe. Il reste toutefois que beaucoup d'auteurs de traités, de sentences, de sommes sont restés célèbres: beaucoup furent cités comme ‹autorités› par leurs contemporains ou leurs disciples; à l'égal des anciens on les considérait comme indiscutables. La même observation s'impose dans le domaine des lettres. On se rappelle la haute idée que les poètes carolingiens ont d'eux-mêmes: ils se croient même plus grands que Virgile» (*Études d'esthétique médiévale*, Bruges: De Tempel, 1946, v. 2, pp. 409-410; para uma revisão da noção de prevalência do anonimato na arte e na poesia da Idade Média, ver também Friedrich OHLY, «Annotazioni di un filologo sulla memoria», em *Geometria e memoria*: lettera e allegoria nel Medioevo, traduzione di Bruno Argenton e Maria Augusta Coppola, Bologna: Il

este período transmite à posteridade – ainda ressoará com força no século XII. Alain de Lille, no prólogo em prosa do *Anticlaudianus* (poema didático a que a *Commedia* deve seu tanto), retoma a conhecida fórmula de Bernardo de Chartres – segundo a qual os novos são anões sobre ombros de gigantes – para condenar a «modernorum ruditatem».[480] Esta, porém, é uma interpretação abusiva da expressão de Bernardo e do contexto em que ela é registrada no *Metalogicon* de João de Salisbury. Ali, ela aparece bem mais ambígua: «Dizia Bernardo de Chartres que nós somos como anões sobre ombros de gigantes, e portanto podemos mais e mais remotas coisas ver, não somente pela agudeza de nossa própria visão, ou por nossa estatura, mas porque eles nos erguem para o alto e nos exaltam em sua gigântea grandeza».[481] Apesar do perceptível esforço de João de Salisbury para conduzir, pela sintaxe hábil, a uma determinada compreensão da frase, sublinhando por fim a preeminência dos antigos, o fato relevante e inegável, aparente por sob o discurso alheio e revisionista, é que, para Bernardo, *os modernos vêem mais e mais longe*: verifica-se aí, como observa Jauss, «um ultrapassamento tipológico do antigo pelo novo».[482] E o enquadramento do *Metalogicon*, como já advertiu o mesmo Jauss, reforça esta leitura: à citação de Bernardo, no texto de João de Salisbury, segue-se uma crítica àquele que, para o último Medievo, assomava como o filósofo antigo *par excellence*, Aristóteles. O ensaiado elogio dos antigos mal oculta que o passado tornou-se propriedade do presente, território ocupado. Maria de França, no prólogo de seus *Lais*, retoma uma conhecida frase da gramática de Prisciano – «quanto iuniores, tanto perspicaciores» –, para proceder a uma espantosa virada na maneira como tradicionalmente se concebia a relação entre antigos e modernos:

Mulino, 1985, p. 128). De Bruyne cita, como prova dessa desmedida (ou nova medida: *modus*), um verso de Alcuíno – «Orpheus aut Linus nec me Maro vincit in odis». Sobre a renovação carolíngia, com ênfase na poesia, ver o capítulo «The Carolingian Revival», em F. J. E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 1997, v. 1, pp. 178-251.

[480] *PL* 210, 487B.

[481] *PL* 199, 900C («Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea»).

[482] Hans Robert JAUSS, «La ‹modernité› dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui» cit., p. 167.

Custume fu as anciëns,
ceo testimoine Precïens,
es livres que jadis faiseient
assez oscurement diseient
pur cels ki a venir esteient
e ki aprendre les deveient,
que peussent gloser la letre
e de lur sen le surplus metre.[483]

Vale notar aqui, de viés, que a noção segundo a qual o ato de «glosar a letra» de textos do passado resulta em enriquecer – ou antes em *exceder* (*surplus* é uma palavra muito exata[484]) – seu «sentido» é convertida por Dante na lei que rege não apenas as relações intertextuais de sua obra, mas também, e talvez sobretudo, suas relações intratextuais, aqueles colóquios internos à própria obra, como se pode verificar exemplarmente na *Vita Nova*, sempre que, na prosa, se quer glosar e, assim, se acaba por reescrever certo poema. Este é, por assim dizer, o momento de *modernização* do poema, uma operação excessiva e excedente; previsível, portanto, a resistência que o poema oporá, ainda que subterrânea, a esta operação: desta resistência, deriva o intervalo significante, menor aqui, maior ali, entre o poema e a *ragione* correspondente, uma tensão entre um *dire* primordial e um *aprire per prosa* tardio. A mesma mecânica organiza a relação entre a *Commedia* e a *Vita Nova* (ou entre a *Commedia* e a lírica dantesca anterior, percebida como insuficiente): a superação do momento anterior nunca se cumpre totalmente, a nova forma carrega em si a memória da forma insuficiente. Aqui deparamos com um dos impasses da modernidade literária, bem sintetizado por Paul de Man num ensaio em que, a partir de uma releitura atenta da *Segunda consideração intempestiva*, mostra como a antítese inicialmente traçada por Nietzsche entre história e aquilo que o próprio De Man, desmontando o texto nietzschiano, designa «modernidade» revela-se, por fim, uma «união auto-destruidora» de ambos os termos: «Para que a história não se torne pura

[483] Tal como citado por Jauss, *idem*, p. 168n. Tradução aproximada: «Os antigos estava cônscios, / conforme testemunha Prisciano, / de que os livros que outrora faziam / assaz obscuramente diriam / para aqueles que estivessem por vir / e que com eles devessem aprender, / de modo que estes terão de glosar a letra / e exceder (enriquecer) o seu sentido».
[484] Foi Claude LÉVI-STRAUSS quem melhor apreendeu o excesso constitutivo do significante em relação ao significado: na sua «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss», fala em «surabondance de signifiant» e «surplus de signification» (em Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1973, p. XLIX).

regressão ou paralisia, ela conta com a modernidade para sua duração e renovação; mas a modernidade não pode se afirmar sem ser, ao mesmo tempo, engolida e reintegrada num processo histórico regressivo».[485] A ousada proposição de De Man segundo a qual toda literatura é «essencialmente moderna»[486] só se sustenta à luz da observação anterior de que, com freqüência, a modernidade de um determinado período literário define-se paradoxalmente como a maneira pela qual se constata «a impossibilidade de ser moderno».[487]

---

[485] Paul DE MAN, «Literary History and Literary Modernity» cit., p. 151 («If history is not to become sheer regression or paralysis, it depends on modernity for its duration and renewal; but modernity cannot assert itself without being at once swallowed up and reintegrated into a regressive historical process»).

[486] Proposição com a qual só posso concordar sem reservas se especificar, o que De Man não faz, que a denominação «literatura» aplica-se, com a obrigatória acurácia, apenas a um fenômeno historicamente circunscrito, ligado, como desde Paul ZUMTHOR não podemos ignorar, à prevalência, ainda que relativa, da *letra* sobre a *voz*, da escrita sobre o canto ou a recitação (de Zumthor, ver especialmente *A letra e a voz*: a «literatura» medieval, tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, São Paulo: Companhia das Letras, 1993). E é inevitável lembrar, aqui, que Dante, embora seja posterior a essa transição, e a despeito de insistir num léxico em que a figuração da vocalidade como dimensão criativa da poesia ainda é muito forte, é o primeiro autor a construir sua obra sistematicamente a partir da consciência da nova condição predominantemente escritural.

[487] Paul DE MAN, «Literary History and Literary Modernity» cit., p. 144. Ou, como dirá depois: «Asserções de modernidade literária freqüentemente terminam por pôr seriamente em questão a possibilidade de ser moderno» (p. 152). Ou ainda: «a modernidade, que é fundamentalmente uma deserção da literatura [*a falling away from literature*] e uma rejeição da história, também atua como o princípio que dá à literatura duração e existência histórica» (p. 162). Vale a pena acompanhar De Man mais extensivamente; veja-se como ele repropõe a oposição aristotélica entre o historiador e o poeta: «Regardless of historical or cultural conditions, beyond the reach of educational or moral imperatives, the modernity of literature confronts us at all times with an unsolvable paradox. On the one hand, literature has a constitutive affinity with action, with the unmediated, free act that knows no past; some of the impatience of Rimbaud or Artaud echoes in all literary texts, no matter how serene and detached they may seem. The historian, in his function as historian, can remain quite remote from the collective acts he records; his language and the events that the language denotes are clearly distinct entities. But the writer's language is to some degree the product of his own action; he is both the historian and the agent of his own language. The ambivalence of writing is such that it can be considered both an act and an interpretative process that follows after an act with which it cannot coincide. As such, it both affirms and denies its own nature or specificity. Unlike the historian, the writer remains so closely involved with action that he can never free himself of the temptation to destroy whatever stands between him and his deed, especially the temporal distance that makes him dependent on an earlier past. The appeal of modernity haunts all literature. It is revealed in numberless images and emblems that appear in all periods – in the obsession with a *tabula rasa*, with new beginnings – that finds recurrent expression in all forms of writing. No true account of literary language can bypass this persistent temptation of literature to fulfill itself in a single moment. The temptation of immediacy is constitutive of a literary consciousness and has to be included in a definition of the specificity of literature» (pp. 151-152).

4. Renascenças

A admiração pela Antigüidade e seus *auctores*, na Idade Média tardia, é sempre relativa: o que pode e deve ser visto como um sintoma da tensão constitutiva da historicidade – e da modernidade – literária. Em Dante, isso fica bastante evidente quando ele situa Homero, Horácio, Ovídio e Lucano – «quattro grand' ombre» –, assim como Virgílio, seu guia, no espaço ambíguo do Limbo (*Inf.* IV), apresentando-se, destemidamente, de igual para igual com os precursores: «sesto tra cotanto senso».[488] Roberto Mercuri soube extrair, com palavras certeiras, as mais amplas e decisivas conseqüências desta complexa operação dantesca:

> A reflexão de Dante sobre o cânone dos clássicos implica um balanço da literatura clássica e da sua função na cultura ocidental; pela primeira vez na Europa, Dante mostra a consciência de percorrer uma cumeada [*un crinale*] da história, isto é, de interpretar o momento da passagem do medievo à idade moderna; este é o sentido profundo da mundialização do cânone que Dante opera no canto IV do *Inferno*, no qual é representada, além daquela latina, a literatura grega na pessoa de Homero, e aquela vulgar na pessoa do próprio Dante. A peculiaridade do discurso dantesco sobre o cânone – e nisto consiste a sua carga inovadora e revolucionária e o seu excesso [*oltranza*] mesmo em relação à operação agostiniana de conversão [*inveramento*] do mundo clássico-pagão naquele cristão – é a de fazer coincidir a reelaboração do cânone com a revisão dos gêneros literários que o Medievo havia rigidamente fixado na *rota Vergilii*; Dante recodifica o gênero épico não somente em perspectiva cristã, mas também e sobretudo na direção do romance, a partir do momento em que a recodificação dantesca vai na direção plurilingüística, histórica e autobiográfica, perspectivas estas fortemente conotativas do romance moderno, o que é percebido perfeitamente por Boccaccio e por Petrarca, para os quais o intertexto dantesco é o lugar do diálogo e do reúso. É neste lugar e neste espaço que se constróem o sistema da literatura italiana e o advento da poesia e da prosa italianas e européias.[489]

(Que Mercuri, dentre as decorrências da obra dantesca para o sistema dos gêneros nela mesma reconfigurado, destaque o influxo sobre o romance moderno, e não sobre a lírica moderna, não me parece contrariar em nada meu argumento; pelo contrário: penso ser razoável interpretarmos a antecipação do romance na *Commedia*, se tal de fato se dá, como resultante, em alguma medida, da projeção de procedimentos

---

[488] Em *Purg.* XXII 94-114, nomeiam-se outros poetas, assim como alguns personagens mitológicos por eles refigurados, que estariam no Limbo «con quel Greco / che le Muse lattar più ch'altri mai» (101-102).

[489] Roberto MERCURI, «Il canone della letteratura italiana», *Critica del Testo*, III, 1 [*Il Canone alla fine di milenio*] (2000), p. 213.

característicos da lírica, longa e fundamente explorados por Dante no período anterior à *Commedia*, sobre macroformas narrativas e mesmo épicas. É compreensível, de resto, que Mercuri frise o romance à medida que põe ênfase na *Commedia*, e não, como busco fazer, na *Vita Nova*.)

A tensão entre imitação e superação (e mesmo descarte) dos antigos ganha dramática veemência quando, no limiar do Paraíso Terrestre, Dante deixa Virgílio para trás:

> Come la scala tutta sotto noi
> fu corsa e fummo in su 'l grado superno,
> in me ficcò Virgilio li occhi suoi,
> e disse: «Il temporal foco e l'etterno
> veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
> dov' io per me più oltre non discerno.
> Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
> lo tuo piacere omai prendi per duce;
> fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.
> Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;
> vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli
> che qui la terra sol da sé produce.
> Mentre che vegnan lieti li occhi belli
> che, lagrimando, a te venir mi fenno,
> seder ti puoi e puoi andar tra elli.
> Non aspettar mio dir più né mio cenno;
> libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
> e fallo fora non fare a suo senno:
> per ch'io te sovra te corono e mitrio». (*Purg.* XXVII 124-142)

Coroa e mitra: o «poeta» figura-se como rei e papa de si mesmo, e assim é reconhecido – «in me ficcò Virgilio li occhi suoi» – por uma das grandes *auctoritates* do mundo antigo. É difícil encontrar, na época de Dante, outra afirmação tão vigorosa do poder da individualidade emergente: «lo tuo piacere omai prendi per duce», «libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno». O dito de Bernardo de Chartres, que condensou brilhantemente a dialética histórica da cultura tardo-medieval, pode mesmo ter impregnado a seqüência em que Virgílio compara sua visão restrita à visão mais abrangente de Dante: «Il temporal foco e l'etterno / *veduto hai*, figlio; e se' venuto in parte / dov' *io per me più oltre non discerno*».[490] A

[490] «Il canone degli *auctores*, proposto nella *Commedia*, metterà dunque l'enfasi proprio sull'incompletezza ‹tragica› del mondo antico: incompletezza che si manifesta non solo nella condana

visão, ao longo de todo o trecho, é privilegiada como instrumento da cognição: visão do exterior – «*Vedi* lo sol», «*vedi* l'erbette» – que, aos poucos, se vai interiorizando – «Mentre che vegnan lieti li *occhi* belli / che, *lagrimando*, a te venir mi fenno, / seder ti puoi e puoi andar tra elli».

Este realce da individualidade, de seu «prazer» e «arbítrio», traz consigo, por um lado, um destaque antes jamais visto para a dramatização interna do *eu* – aquilo que chamaremos *subjetividade* ou, com mais exatidão, *interioridade* –, mas também, por outro, uma atenção inédita à matéria presente, aquela que toca diretamente ao indivíduo, embora lhe permaneça, em alguma medida, externa. Burckhardt, examinando a emergência da individualidade no estado florentino, aludia aos «dois lados da consciência – aquele voltado para o mundo e aquele para o interior do próprio homem» (*die beiden Seiten des Bewusstseins – nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst*).[491] Podemos lembrar o que disse William Anderson sobre Dante: «He invented modern literature by making contemporary characters and events the subject of art».[492] Nesta asserção, a ambivalência da palavra inglesa *subject* – «tema», «assunto», mas também «sujeito» – é sugestiva. Valeria examinar com mais vagar esse prestígio inusual do indivíduo e as duas vertentes miméticas, aparentemente antagônicas, que ele comporta: a investigação e representação da interioridade e, complementarmente, o «realismo» dantesco.[493] Por ora, observemos que essa proeminência da individualidade já havia sido fundamental para a

---

di un personaggio come Ulisse, ma anche nell'incapacità di Virgilio di guidare Dante oltre un certo limite di conoscenza umana e terrena», observa Michelangelo PICONE, no ensaio «L'Ovidio di Dante», recolhido em Amilcare A. IANNUCCI (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia*: autorità e sfida poetica, Ravenna: Longo, 1993, p. 114.

[491] Jacob BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, que leio na tradução para o espanhol de Jaime Ardal, *La cultura del Renascimiento en Italia*, México: Porrúa, 1984, p. 73.

[492] William ANDERSON, *Dante the Maker*, London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 3.

[493] Sobre o «realismo» dantesco, cf. Erich AUERBACH, *Dante, poeta do mundo secular*, tradução de Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro: Topbooks, 1997 (também foi consultada a tradução italiana por Maria Luisa De Pieri Bonino, «Dante, poeta del mondo terreno», recolhida em *Studi su Dante*, Milano: Feltrinelli, 2005, pp. 1-161), e «Farinata e Cavalcante», em *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental, tradução de Jacó Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2001, pp. 151-175; Ugo DOTTI, *La Divina Commedia e la città dell'uomo*: introduzione alla lettura di Dante, Roma: Donzelli, 1998; Mario MARTI, «Sulla genesi del realismo dantesco», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXVII, 420 (1960), pp. 497-532, e «Verso il realismo: la tenzone e le petrose», em *Studi su Dante*, Galatina: Congedo, 1984, pp. 21-37.

redefinição do moderno naquele período de admiráveis avanços que, desde Haskins, conhecemos como «Renascença do século XII» ou, numa denominação que a alguns poderá soar contraditória, «Renascença medieval».[494] (Na verdade, uma mais de uma série de 'renascenças' que atravessam os últimos séculos do Medievo, e cuja correta apreensão pela crítica e pela história, exigem a revisão, e mesmo a destruição, das imagens tradicionais e preconceituosas com que aquela época nos aparece, imagens marcadas por uma percepção errônea de imobilismo e repetição onde há, antes, vitalidade e variação.[495])

Comparada com a dessa «Renascença» prévia, a imagem áurea da Renascença propriamente dita empalidece bastante: afinal, foi na Renascença medieval que se assistiu ao surgimento de diversas das práticas e instituições que foram as de toda a modernidade e que ainda são, para o bem e para o mal, as nossas (embora talvez não por muito tempo, a se crer na cada vez mais freqüente retórica do *pós*-: do pós-moderno, do pós-histórico, do pós-humano etc.). Georges Duby flagra esse ímpeto inaugural do período na modificação que então se verificou no significado da palavra *renovatio*: «Outrora» – Duby tem em vista sobretudo a prática cisterciense – «todo renascimento tinha como objetivo restaurar, arrancar à inelutável deterioração, para devolver-lhes o brilho primitivo, obras que se julgavam admiráveis porque eram a herança de uma era anterior e, por isso, melhor: renovar era uma exumação. Doravante todo renascimento foi tido como generativo. [...] Assim como, em todas as linhagens senhoriais, a cada geração, o herdeiro se sentia designado para fazer frutificar o patrimônio ancestral, e seguro de poder aumentar a renda, os

---

[494] Refiro-me ao já clássico estudo de Charles Homer HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1927. Para a síntese seguinte, baseio-me sobretudo em Haskins. (Cf. GANDILLAC, «Introdução ao ‹Renascimento› do século XII», em *Gêneses da modernidade* cit., pp. 35-46.)

[495] Giorgio AGAMBEN já o disse: «Il procedimento del pensiero medioevale può essere paragonato [...] a quelle composizioni musicali che prendono il nome di ‹variazioni su un tema›: esso lavora, infatti, su un tema dato che riproduce e traspone attraverso piccole divergenze che possono arrivare, in qualche caso, a trasformare totalmente il materiale da cui prende le mosse» («La parola e il fantasma: la teoria del fantasma nella poesia d'amore del '200» cit., p. 93).

modernos se julgaram capazes não apenas de igualar os antigos, mas também de superá-los».[496]

Trata-se, esta Renascença medieval, de um fenômeno, por assim dizer, poligenético, em que uma série de fatores, entre os quais é difícil, e sobretudo ocioso, tentar divisar o que é causa e o que é conseqüência, conspirou para produzir uma nova atmosfera cultural, mas também política, econômica, comportamental. Assistiu-se, no século XII, a um notável crescimento das cidades, com o aumento da densidade demográfica e, ao mesmo tempo, a expansão dos limites territoriais (embora esta expansão, com a permeabilidade entre cidade e subúrbios, não derrube de fato as muralhas que circundam as cidades). Pode-se dizer que aí se prefigura, em suas linhas gerais, o que virá a ser a cidade moderna.[497] Coetânea a esta urbanização, e com ela se relacionando estreitamente, verifica-se a formação dos primeiros estados burocráticos ocidentais. Não surpreende que, neste ambiente, se observe também a recuperação do direito romano, que representou, na verdade, o estabelecimento dos sistemas legais modernos. A ciência grega, com importantíssimos adendos árabes, ressurge, na forma de um Euclides e de um Ptolomeu redivivos; a medicina greco-árabe também renasce. Conjugando-se à recuperação de Aristóteles, estão dadas aí as bases para a emersão de uma nova filosofia e de uma nova ciência, a qual – combinada com a nova ênfase na individualidade, no valor pessoal do indivíduo em contraste com os da sua linhagem e dos grupos sociais a que porventura pertence, ou pertenceu (o exilado é uma das figuras-chave da irrupção da individualidade), assim como com o da tradição cultural de que descende – contribui decisivamente para que uma «tradição da ruptura» se torne possível. Também os clássicos latinos são

---

[496] Georges DUBY, «O ‹Renascimento› do século XII: audiência e patrocínio», em *Idade Média, idade dos homens*: Do amor e outros ensaios, tradução de Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 147-148.

[497] Jacques LE GOFF reafirma (em *Por amor às cidades*: conversações com Jean Lebrun, tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes, São Paulo: Editora UNESP, 1998) sua avaliação de que há mais semelhanças entre a cidade contemporânea e a cidade medieval do que entre esta e a cidade antiga. E precisamente por acreditar que, a despeito de eventuais exceções, há antes ruptura que continuidade entre a Antigüidade e a Idade Média, Le Goff diz preferir o termo «urbanização» a «renascimento urbano» (que suporia a retomada de antigos modelos) para referir-se ao processo de crescimento das cidades que, a rigor, se verifica já desde o século X, mas que a partir do XI ganha força, para se consolidar no XII.

retomados, principalmente a poesia, combinando-se com a revigoração da educação em latim. Uma verdadeira revolução no ensino superior, com o aparecimento de escolas ligadas a monastérios e catedrais, insinua-se já no início do século, para chegar a seu ápice no fim deste, com a criação das primeiras universidades européias: Salerno, Bolonha, Paris, Montpellier, Oxford. As universidades recém-fundadas atestam uma incrível ampliação do conhecimento na Europa ocidental: a dilatação da esfera do conhecido – e, antes, do cognoscível – exige instituições propícias à superação do antigo sistema das sete artes liberais. É neste quadro que se vê a arte românica alcançar seu apogeu e ceder lugar à arte gótica. É também aí que aparecem as primeiras manifestações poéticas em vernáculo: a lírica no sul da França, a épica no norte.

5. *Modernitas*

Não é, portanto, casual que encontremos numa obra composta entre 1180 e 1192 – *De nugis curialium*, de Walter Map – uma primeira definição para a palavra *modernidade*, ainda em latim (muito antes, portanto, daquele 1823 em que Balzac cunharia a palavra francesa *modernité* – primeira atestação vernacular – no romance *La dernière fée*; muito antes também de Baudelaire, que sublinharia fortemente a palavra em seu ensaio de 1863 sobre Constantin Guys, consagrando a «modernidade» como conceito histórico e crítico). Escreve Walter Map: «nostra dico tempora *modernitatem* hanc, horum scilicet centum annorum curriculum, cuius adhuc nunc ultime partes extant, cuius tocius in his que notabilia sunt satis est recens et manifesta memoria, cum adhuc aliqui supersint centennes, et infiniti filii qui ex patrum et avorum relacionibus certissime teneant que non viderunt. Centum annos qui effluxerunt dico nostram *modernitatem*, et non qui veniunt, cum eiusdem tamen sint racionis secundum propinquitatem; quoniam ad narracionem pertinent preterita, ad

divinacionem futura».[498] Neste mesmo livro, há uma surpreendente inversão da analogia então já tradicional – formulada originalmente por Hesíodo – entre as épocas e os metais: a Antigüidade, agora, é a idade do cobre; a Modernidade, a do ouro. Curtius assevera: «Nenhum século sentiu tão fortemente o contraste entre o presente ‹moderno› e a Antigüidade pagã-cristã como o século XII».[499] No conceito de *modernitas*, vê-se a relativa estabilização de uma nova consciência histórica[500], para a qual o tempo presente afirma-se em contraposição a um conceito abrangente de Antigüidade, que abarcava tanto os *auctores* pagãos como os cristãos, todos incluídos na mesma categoria dos *veteres*, mas igualmente o passado mais recente, até chegar, na didática, à diferença entre duas gerações: são *antiqui* os que ensinam em Paris entre 1190 e 1220, *moderni* os que lhes sucedem e introduzem a filosofia aristotélica (aristotelismo que, como ninguém ignora, foi crucial para a definição da modernidade dantesca – embora seja sempre válida a observação de Maria Corti: «A um aristotélico puro, os gestos dantescos deviam parecer absurdos como aqueles do

---

[498] Tal como citado em CURTIUS, «Os ‹Antigos› e os ‹Modernos›» cit., p. 322n (grifo meu). Tradução aproximada: «chamo *modernidade* ao nosso tempo, isto é, o intervalo destes cem anos, cujas últimas partes existem ainda, cujo todo apresenta acontecimentos notáveis o bastante para que persista como memória recente e manifesta, visto ainda viverem algumas pessoas centenárias e infinitos filhos que pelos relatos de seus pais e avós conhecem mesmo o que não viram. Chamo nossa *modernidade* aos cem anos que se foram, e não aos que vêm, ainda que sejam semelhantes dada sua proximidade; pois que as coisas pretéritas pertencem à narração, e as futuras à adivinhação». – Segundo JAUSS («La ‹modernité› dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui» cit., p. 169), a palavra *modernitas* não foi cunhada por Walter Map. Já se encontra, no século XI, em Berthold von der Reichenau, no relato de um sínodo convocado por Gregório VII, durante a quaresma de 1075, com o objetivo de rememorar algumas prescrições dos Padres da Igreja de que seu tempo («modernitas nostra») parecia fazer pouco caso. Mas aí a palavra permanece indefinida, como mera notação temporal, e tem sentido pejorativo. Não será demasiado, arrisco, traçar um paralelo entre Berthold/Map e Balzac/Baudelaire. – Balzac só volta a usar a palavra *modernité* uma única vez, na *Physiologie du mariage* (1829). Vale lembrar que, no intervalo de Balzac a Baudelaire, há pelo menos três ocorrências relevantes da palavra a serem registradas: nas *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand (1849), e em dois artigos de Gautier, publicados um em *La Presse* (27 de maio de 1952) e o outro em *Le Moniteur Universel* (19 e 25 de maio de 1855). No entanto, acredita-se que foi da tradução francesa de *Reisebilder*, de Heine (1843) – onde se fala de uma «modernité vague et incomode» –, que Baudelaire tomou emprestada a expressão (ver a notícia relativa a «Le peintre de la vie moderne» em *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Paris: Gallimard, 2003, pp. 647-649).

[499] Ernst Robert CURTIUS, «Os ‹Antigos› e os ‹Modernos›» cit., pp. 321-322.

[500] Dessa nova consciência histórica, é sinal relevante o fato de que a «Renascença do século XII» faz-se acompanhar de um amplo desenvolvimento da historiografia: «Old forms take on greater breadth and fulness, new forms develop, and the amount of historical writing greatly increases as it reflects more fully the growing activity of the age» (Charles Homer HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth Century* cit., p. 224. Mas ver todo o capítulo «Historical Writing», pp. 224-277).

equilibrista para quem não sabe que ele caminha sobre um fio»[501]). *Moderni* eram também aqueles poetas que se contrapunham, à mesma época, aos inveterados adeptos da poesia antiga: ambos os grupos compunham em latim, mas os modernos, confiantes no estilo virtuosístico modelado segundo o aprendizado de dialética, sentiam-se superiores aos «velhos».[502] Gandillac observou, a propósito dos poetas e arquitetos do século XII, que «os modelos antigos os estimulam sem limitar sua potência inventiva»; tanto no campo da arte como no do pensamento, vale a constante de que, no interior mesmo da imitação, se impõe uma «permanente novidade».[503] É a partir dessa nova consciência histórica que Dante procederá, um século depois, a seu particularíssimo juízo universal, a *Commedia*, no qual, numa curta seqüência de versos, pode ir (e este é apenas um exemplo entre inúmeros na suma dantesca) de Semíramis a Francesca da Rimini, passando por Helena e Tristão – uma heterogeneidade de fontes e tempos espantosa e até então nunca vista. Só a consciência de estar vivendo num tempo novo, num presente fundamentalmente diverso das épocas anteriores, justifica um tão atrevido ajuizamento, e mesmo justiçamento, do passado.[504] «Por volta de 1200», escreve Haskins, «a renascença

---

[501] Maria CORTI, «Nascita, crescita e morte di un'allegoria», em *Scritti su Cavalcanti e Dante* cit., p. 107. A respeito do conhecimento da ética aristotélica na Idade Média e por extensão em Dante, cf. Concetto MARCHESI, «Il compendio volgare dell'*Etica* aristotelica e le fonti del VI libro del ‹Tresor›», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XLII (1903), pp. 1-74, e, do mesmo autor, *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina medievale*: documenti ed appunti, Messina: Trimarchi, 1904.

[502] Cf. Ernst Robert CURTIUS, *Literatura européia e Idade Média latina* cit., p. 167. E também Alessandro GHISALBERTI, «I moderni», em Guglielmo CAVALLO, Claudio LEONARDI e Enrico MENESTÒ (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo latino, v. 1: *La produzione del testo*, t. 1, Roma: Salerno, 1992, pp. 605-631.

[503] Maurice de GANDILLAC, «Introdução ao ‹Renascimento› do século XII», em *Gêneses da modernidade* cit., p. 38.

[504] Cf. Friedrich OHLY, «Annotazioni di un filologo sulla memoria» cit., pp. 168-170 – onde se examina este *juízo* como um efeito da *memória interna* ao texto dantesco e, sobretudo, de uma nova relação – digamos assim, *monumental* – com a memória: «A poesia não serve só à memória de si dos poetas e à memória dos seus temas e das suas figuras – provenientes do mito, nascidas da fantasia ou extraídas da história junto com os valores ou os desvalores por eles representados; ela possui também uma memória interna à obra ou que a ela se refere. Investigações sobre a estrutura temporal como elemento constitutivo do narrar não se mostraram satisfatórias até que fosse levada em consideração nas composições poéticas – como depois aconteceu em primeiro lugar para a poesia do Medievo – também a experiência vivida (do poeta ou dos seus personagens) de um tempo sentido como elemento que flui ou que urge, preguiçoso ou exigente, que se aproxima, que regula, ou é instável, junto precisamente com o tempo recordado. Enquanto tempo cristalizado em forma, composições de vasta envergadura – como o epos e o romance – exigem seja do autor, seja do ouvinte, ou do leitor, a

medieval está bem avançada, por volta de 1250 seu trabalho já estava largamente feito.»[505] Portanto, quando Dante começa a escrever, o terreno já está, ao menos em parte, preparado para suas novidades – e, não menos, para suas nostalgias, com as quais reage aos aspectos negativos da modernização.

O «parto da modernidade» – do qual Dante é não só testemunha privilegiada, mas também um dos principais agentes – não se fez sem dor. Com razão, Le Goff descreve o período de 1270 a 1330 – que abarca, acrescento de minha parte, todo o desenrolar da produção dantesca (1283-1321) – como um período de «crise», ainda que, conforme o entendimento já das gentes de então, «crise de crescimento», «revolta criadora».[506] Maria Corti traduz esta crise nos termos de uma semiótica da cultura:

> Se cada época tem traços próprios distintivos, esses opor-se-ão a outros traços de época precedente que a cultura mesma refutou ou buscou transformar na tentativa de torná-los inócuos e absorvê-los. O mecanismo da refutação ou da transformação produz uma fase intermédia entre velho e novo em que coexistem com maior ou menor tensão os dados culturais e os traços sígnicos do passado defronte aos novos; é justamente nesta fase intermédia que se produzem o que chamamos campos de tensão, e por conseqüência os campos semânticos em movimento. [...] se existe um dinamismo das estruturas culturais, o campo de tensões é o choque entre forças centrípetas e centrífugas que se produzem na relação dialética entre aquilo que aspira a resistir, a persistir intacto por força de inércia, e aquilo que avança com ímpeto de ruptura e de transformação; as tensões são pluridirecionais, como para a literatura bem esclareceu Chklóvski, lá onde usa a metáfora dos movimentos dos filhos mais novos que aspiram

---

capacidade de recordar naquilo que segue o que precede, de modo que no todo resulte manifesto o sentido do desenrolar dos acontecimentos. [...] A *Divina Comédia*, por certo, é a obra em que a memória interna, graças à inclusão da realidade bíblica e antiga, da poesia e da história medieval – até os dias dos poetas –, mais do que qualquer outra resulta em tensão entre os dois pólos do tempo e da eternidade – e cosmicamente entre céu e inferno –, de maneira que devemos nos esforçar para recordar quais elementos da memória externa não estão ali compreendidos. Representante da memória na sua versão cultural, a *Divina Comédia* encerra em si um tipo de memória do mundo tal como nenhuma outra poesia mostrou depois compreender: nem o *Faust II* de Goethe, que presentifica através de conexões várias épocas; nem a *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert. A reflexão sobre o mundo do homem, que Dante suscita por meio da ocorrência da peregrinação nos lugares de além-túmulo e do encontro com os habitantes daqueles lugares – personagens provenientes da poesia e da história de todos os tempos – é radicada no século que vê o nascimento de formas de largo fôlego, como a crônica universal e o ‹livro universal› da enciclopédia, que compreende também a crônica, que, assim como a catedral e a suma teológica do século XIII, ampliaram, de modo que permaneceu definitivo por um largo arco de tempo, os confins do que devia ser conservado na memória».

[505] Charles Homer HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth Century* cit., p. 10.

[506] Jacques LE GOFF, *La Baja Edad Media*, traducción de Lourdes Ortiz, México: Siglo Veintiuno, 1989, p. 282. A observação de que o «parto da modernidade» não se fez sem «dor» é também de Le Goff.

> ao morgado e onde indaga como uma corrente artística produzida por uma nova geração esteja em condição, por sua vez, de agir e repercutir sobre a precedente para a qual os modelos oferecidos pelos jovens podem retroceder à geração dos não-jovens, que têm a ventura de serem imitadores daquilo que nasceu depois deles. [...] No século XIII, um vistoso campo de tensões se produz dentro da textualidade cultural em nível filosófico-científico, de que depois gerar-se-á uma mudança de significados dentro de alguns campos semânticos da cultura toda. Mais ou menos a partir da metade do século, os modelos tradicionais do saber entram em crise pela difusão no Ocidente de obras científicas e filosóficas gregas e árabes, logo traduzidas na Espanha, na Alemanha, na Sicília. Não só se disserta sobre as possíveis interpretações de Aristóteles, dos seus comentadores e sobre as novas noções científicas, mas se percebe, então, que, pelas novas mensagens provenientes do mundo grego e árabe, é ameaçado o modelo unitário da cultura. [...] O aspecto mais vistoso do campo de tensões é uma espécie de fratura entre o pensamento teológico, escolástico e não, e aquele puramente, perfeitamente filosófico, cuja afirmação mais laica é dada pelo grupo dos aristotélicos radicais ou integrais.[507]

Para De Robertis, «Dante foi a última grande voz do Medievo, o extremo defensor de um mundo já em declínio», e, por isso mesmo, «a sua defesa assume aspectos tanto mais dramáticos e resolutos na medida em que aquele mundo estava irrevogavelmente dirigido à sua dissolução».[508] Mas – porque Dante também assimila as forças que levam a tal dissolução, e não somente aquelas que a ela se opõem – é difícil vê-lo como «o fanático defensor de um mundo inexoravelmente condenado»[509], sem vê-lo, ao mesmo tempo, como um dos executores, um dos liquidantes, deste mundo. A *Commedia* pode ser interpretada, segundo expressão de Le Goff, como «o testamento poético do século XIII» à proporção que registra poeticamente esta crise:

> Toda a ciência, toda a especulação política, toda a experiência moral e espiritual da época, se expressam nela ao longo do caminho que conduz Dante e seu guia do Inferno ao Purgatório e por último, ao substituir Virgílio por Beatrice, através das esferas do Paraíso, até um Deus que é a fonte suprema da luz. Mas este ir em direção à luz, última expressão da idade gótica, mediante a qual Dante transpõe misticamente toda a ciência ótica e astronômica do século, sublima um mundo que pertence já ao passado. Se Dante se deixa levar até essa iluminação na qual se esquecem todas as coisas terrestres, se deve a que a sociedade e os valores que ele amava já desapareceram aqui embaixo e as luzes do verão cederam o passo às sombras, mescladas com chamas, do outono, à crise da cristandade medieval.[510]

---

[507] Maria CORTI, «‹Campi di tensioni› e ‹campi semantici mobili› nella cultura del Duecento», em *Scritti su Cavalcanti e Dante* cit., pp. 62-63.
[508] Domenico DE ROBERTIS, «Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico», *Convivium*, raccolta nuova, 1 (1952), p. 5.
[509] *Idem*, p. 13.
[510] Jacques LE GOFF, *La Baja Edad Media* cit., p. 263.

Esta é, antes de tudo, uma «crise de esgotamento». O ímpeto que vinha animando o Ocidente desde o século XI agora arrefece: há detenção e mesmo refluxo em algumas regiões, embora o progresso continue em outras. Os limites são, inicialmente, de natureza técnica: a produção agrícola, devido a contradições inerentes aos métodos empregados, decai sensivelmente; algumas cidades e corporações proíbem o uso de ferramentas que acelerariam a produção têxtil, não apenas para conservar a tradição de qualidade artesanal, mas também para evitar a superprodução e a conseqüente queda dos preços; inúmeras catedrais góticas, traídas pelo gigantismo de seus projetos, restam inacabadas. A expansão territorial da cristandade estaciona, não só porque não há pessoas dispostas a povoar as zonas conquistadas – ou, como na Espanha, reconquistadas –, mas também porque o Ocidente não tem mais mercadorias a oferecer em troca às localidades extra-européias com que comerciava. Os limites para a atividade intelectual não são menores, e se dão sobretudo na forma de condenações da autoridade eclesiástica, a partir de 1270, à atividade filosófica e à observação experimental. Roger Bacon e Siger de Brabante são encarcerados nesta vaga de obscurantismo (Siger cuja «luce etterna», *Par.* X 136, é lembrada por Dante, na voz de Tomás de Aquino, quando ambos, num cortejo cantante e dançante de filósofos, interceptam o percurso do poeta e de Beatrice pelo Paraíso). No entanto, como ressalva Le Goff, não se pode exagerar quanto ao peso a atribuir a tais condenações: incomodaram, e muito; forçaram os sábios da época à cautela e mesmo à dissimulação; mas foram amplamente ignoradas nos trabalhos que eles desenvolviam, na mesma medida em que «as condenações à usura não impediram aos mercadores de prosseguir seus negócios».[511]

O século XIII se fecha com a percepção de que todo o volume de moeda que circulava no Ocidente não era mais o bastante para a manutenção da economia no estágio a que chegara. A formação de estados burocráticos e exércitos amplia o número de empréstimos tomados a mercadores-banqueiros, que passam a viver sob a ameaça da quebra. Mas há também outro modo de saciar a necessidade de dinheiro:

[511] *Idem*, p. 271. Todo este esboço de síntese histórica baseia-se em Le Goff.

príncipes e, sobretudo, reis alteram, arbitrariamente, o valor intrínseco das moedas, seja aumentando a quantidade de metal sem valor em sua liga ou, o que era ainda mais simples, aumentando seu poder de compra nominal.[512] Conforme a situação de suas tesourarias, valorizavam ou desvalorizavam a moeda, criando deflação ou inflação. Felipe, o Belo, rei da França entre 1285 e 1314, recorre freqüentemente a desvalorizações para diminuir suas dívidas; os mercadores italianos estão entre os mais afetados por essa prática perversa. É «falseggiando la moneta» (*Par.* XIX 119) que Felipe aparece aos olhos de Dante, em meio a uma estupenda enumeração de governantes que, segundo o poeta prevê, serão punidos no dia do Juízo. É nesse quadro, também, que tanto o Papado como o Império vêem seu poder reduzir-se (é à luz desse declínio que deve ser lida, como reação, a *Monarchia*, com seu sonho futurista, utópico, de um *Imperium* universal, «unicus principatus et super omnes in tempore vel in hiis et super hiis que tempore mensurantur», *Mon.* I ii 2). Eis o cenário em que se dá o difícil «parto da modernidade» de que fala Le Goff. O historiador pede atenção aos epítetos com que os contemporâneos da crise verificada por volta de 1300 definem os fenômenos e os personagens da época: «Os partidários de Ockham

[512] Podemos lembrar, neste ponto, incidentalmente (portanto, sem extrair a fundo suas conseqüências), um ensaio em que Óscar Lopes busca caracterizar o «lirismo» a partir de alguns «sincronismos históricos», como aquele que o faz «solidário» do «direito civil» e da «economia monetária»: «Surge, por exemplo, depois da moeda metálica cunhada, que criou uma forma nova de individualismo. Até então, uma personalidade só se assinalava socialmente pelas armas; ter personalidade era um privilégio dos senhores de armadura ou cavalo. A moeda, porém, deu ao comerciante uma forma de ação e de proeminência social infinitamente mais flexível, que, na fase do capitalismo industrial, Goethe simbolizaria com os poderes que Fausto obteve de Mefistófeles a troco da alma. Na Antigüidade clássica, embora a forma *mercadoria* e o seu equivalente universal, o dinheiro, não constituíssem ainda o feitiço de todas as relações de produção e consumo, embora a escravidão ou servidão não permitissem a transformação integral da força pessoal de trabalho em mercadoria, pois o dinheiro acumulado, capitalizado, tende à compra escravista de outrem (e não à do seu simples potencial criador, lançado em desemprego sem subsistência), a verdade é que essas relações mercantis pré-capitalistas afrouxam já as relações de dependência pessoal: a dependência multilateral e quase anônima (o que aos mecenas se pede são *rendimentos*, e depois *edições*) permite que, de Safo a Horácio, dos jograis a Camões, o poeta se sinta a si mesmo como único e se atribua, como poeta, um poder de imortalidade e até de imortalização que anteriormente era privilégio e inerência imediata dos reis ou senhores, os candidatos natos à heroicidade divinizante, os imortais mumificados das pirâmides e mastabas» («O lugar histórico do lirismo», em *Modo de ler*: crítica e interpretação literária, 2ª ed. revista e acrescentada, Porto: Inova, 1972, pp. 63-64). O laço, aqui sugerido, entre moeda e individualismo faz-nos pensar nos desafios para a afirmação do indivíduo num quadro de instabilidade monetária; poderíamos mesmo indagar se a passagem da lírica à *Commedia*, por Dante, não se deixa interpretar como uma medida para se continuar afirmando poeticamente o individualismo, que com a lírica se anunciara, num contexto crescentemente desfavorável a esta afirmação.

são os *moderni*, os ‹modernos›; a música de começos do século XIV é a *Ars nova*, a ‹Nova arte›, e a piedade de um Eckhart é o prelúdio da *devotio moderna*, da ‹devoção moderna›. Por isso, onde nós vemos essencialmente crise, declínio, decadência, as pessoas da época captam uma renovação, uma modernidade».[513] Por algum tempo (ainda Le Goff), embora a paisagem mude, as estruturas permanecem, em seu fundamental, as mesmas. «O ritmo, o estilo, as cores são novos; o fundo permanece. A reforma não é uma revolução. Mas as soluções provisórias fracassaram: unidade temporal da cristandade, harmonia do microcosmo individual e social, equilíbrio da razão e da fé. O homem parece mais livre, no Ocidente, nos começos do século XIV, mas é à custa da divisão, do desgarramento, da inquietude». No fundo, esta é a crise do feudalismo: todos os «pequenos meios» para enfrentá-la foram esgotados (reajuste dos direitos feudais, auxílio dos príncipes, conversão econômica); só restaram os «grandes meios», «a *ultima ratio* das classes dirigentes ameaçadas» – a guerra. Na Europa central, onde se dá um retorno pacífico ao feudalismo, os problemas da sociedade feudal se perpetuam. Na cristandade ocidental, porém, as conflagrações sangrentas resultam renovadoras: «dos desastres da guerra nascerá um mundo verdadeiramente novo, verdadeiramente moderno. A resposta senhorial à crise dos anos 1270-1330 provocará a liquidação da Idade Média».[514]

6. «Ritorno delle muse»

Boccaccio, no *Trattatello in laude* (ou *Vita*) *di Dante*, resume a avaliação da obra dantesca por seus primeiros leitores contemporâneos e pósteros: «questi fu quel Dante, il qual primo doveva al ritorno delle muse, sbandite d'Italia, aprir la via».[515] O *tópos* do exílio e do posterior retorno das Musas foi fundamental para a autodefinição da Renascença, como já demonstrou B. L. Ullman; e, seja para Boccaccio, Salutati,

---

[513] Jacques LE GOFF, *La Baja Edad Media* cit., p. 282.
[514] *Idem, ibidem*.
[515] Giovanni BOCCACCIO, *Vita di Dante*, em *Il comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di Domenico Guerri, Bari: Laterza, 1918, v. 1, p. 8.

Villani ou Polenton, Dante foi o primeiro a redespertar as Musas de seu sono milenar, ou, mais propriamente, a ressuscitá-las do que pareceu aos humanistas quase uma morte: «Se a palavra Renascença se referisse somente à revivescência [*revival*] da poesia teríamos de datar seu início [*inception*] em Dante, que a maioria de nós situaria na Idade Média. O fato de que os homens da Renascença, pelo menos da primeira Renascença [...], consideravam que o novo movimento começara com Dante demonstra a tolice da noção moderna (promovida, deve-se admitir, pelos últimos humanistas) que apresenta a Idade Média e a Renascença como oponentes».[516]

«A poesia de Dante», escreve Shelley, em sua *Defence of Poetry*, «pode ser considerada como a ponte lançada sobre a torrente do tempo, a qual une o mundo moderno e o antigo»[517]: mas ponte lançada, frise-se, *a partir do moderno em direção*

---

[516] B. L. ULLMAN, «Renaissance: the Word and the Underlying Concept», em *Studies in the Italian Renaissance*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, p. 19. Henri FOCILLON pôs as coisas em termos muito justos, quebrando a oposição superficial entre Idade Média e Renascimento: «Se a Idade Média italiana está já tocada por aquilo que se chama espírito do Renascimento, o Renascimento italiano no seu princípio é essencialmente um fato medieval» (*Arte do Ocidente*: a Idade Média românica e gótica, tradução de José Saramago, Lisboa: Estampa, 1993, p. 351). HASKINS: «The fourteenth century grows out of the thirteenth as the thirteenth grows out of the twelfth, so that there is no real break between the mediaeval renaissance and the Quattrocento» (*The Renaissance of the Twelfth Century* cit., p. 9). Mas, como mostra JAUSS, a consciência histórica do Humanismo se fundou precisamente na negação de qualquer continuidade, mesmo problemática ou complexa, com o passado mais recente: «Os humanistas recriam a grande antítese entre *antiqui* e *moderni*; mas eles recusam a herança dos últimos séculos transcorridos, que eles consideram como um tempo de obscuridade, para procurar seu passado na *antiquitas* dos autores gregos e latinos redescobertos, vistos a um só tempo como mais longínquos no tempo e mais próximos no espírito. Este sentimento novo de distância é o mais seguro índice que permite distinguir a Renascença propriamente dita do humanismo medieval. De fato, os *moderni* disso que se nomeia ‹a Renascença do século XII› não têm mais olhos para seus modelos antigos que para as obras de seu próprio tempo. E quando as literaturas de língua popular retomam, no seu jovem desabrochar, temas da Antigüidade, os modelos são utilizados e modernizados com uma extraordinária liberdade, que revela que ninguém se sentia ainda nem um pouco constrangido pelo princípio do respeito aos textos, próprio ao humanismo. O que separa os humanistas da Renascença italiana de seus predecessores medievais não é ainda tanto o orgulho de serem os homens de um tempo novo, aquele do despertar da cultura antiga; é antes e sobretudo esta outra consciência que manifesta a metáfora das trevas intermediárias, a consciência de uma distância histórica entre a Antigüidade e o presente imediato. No domínio das artes, esta distância é vivida como recuo ante à perfeição e determina a nova relação de *imitatio* e de *aemulatio* que se entretém com as obras-primas» («La ‹modernité› dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui» cit., pp. 171-172). Sobre o conceito de *Renascimento*, ver também Johan HUIZINGA, «El problema del Renacimiento», em *El concepto de la historia*, traducción de Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 99-155.

[517] Percy Bisshe SHELLEY, «A Defence of Poetry», em *English Essays*: From Sir Philip Sidney to Macaulay, New York: P. F. Collier & Son, 1956, p. 348. A ser lido em paralelo com a frase de Dante Milano que fiz epígrafe deste capítulo: afinal, Dante só liga o mundo moderno e o mundo antigo no movimento mesmo com o qual também separa estes mundos.

ao antigo. Para a consciência literária do romantismo (ou seja, do primeiro estágio daquela auto-consciência extremada – *novíssima*, *última*, *catastrófica* – da modernidade, que será o modernismo[518]), é em Dante que encontramos não só a primeira, mas «a mais gloriosa imaginação da poesia moderna», conforme se lê nas mesmas páginas de Shelley.[519] Friedrich Schlegel chama Dante «o sagrado pai fundador da poesia moderna».[520] Nesta mesma linha, esse paradoxal anti-romântico que foi T. S. Eliot é peremptório: «Dante e Shakespeare dividem o mundo moderno entre si; não há um terceiro».[521] O paralelo entre Baudelaire e Dante será um verdadeiro lugar-comum da crítica romântica e pós-romântica. Thibaudet, na sua *Histoire*, escreve: «Le titre des *Limbes* marquait cette localisation géographique des poèmes de Baudelaire, permettait de mieux apercevoir l'ordre que Baudelaire a voulu établir entre eux, qui est l'ordre d'un voyage, et précisément d'un quatrième voyage,

---

[518] Herbert READ, escrevendo em 1933: «Houve revoluções na história da arte antes da presente. Há uma revolução a cada nova geração, e periodicamente, mais ou menos a cada século, ganhamos uma mudança mais ampla ou mais profunda de sensibilidade que é reconhecida como um período – o Trecento, o Quattrocento, o Barroco, o Rococó, o Romântico, o Impressionista e assim por diante. Mas penso que já podemos discernir uma diferença de espécie na revolução contemporânea: ela não é tanto uma revolução, que implica uma virada, mesmo um retrocesso, mas antes um colapso, uma degradação, alguns diriam uma dissolução. Seu caráter é catastrófico» (A *arte de agora agora*, tradução de Jacó Guinsburg e Janete Meiches, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 38). Sobre o *modernismo*, ver ao menos os compêndios organizados por Richard ELLMANN e Charles FEIDELSON, Jr., *The Modern Tradition*: Backgrounds of Modern Literature. New York: Oxford University Press, 1977 (ampla antologia de textos primários fundamentais para a constituição da noção de *modernismo*, de Vico, Blake e Kant a Proust, Duchamp e Heidegger), e por Malcolm BRADBURY e James McFARLANE, *Modernismo*: guia geral 1890-1930, tradução de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (abrangente reunião de estudos críticos sobre o período, com destaque para o ensaio introdutório a cargo dos organizadores, «O nome e a natureza do modernismo», pp. 13-42).

[519] Percy Bisshe SHELLEY, «A Defence of Poetry» cit., p. 347.

[520] Friedrich SCHLEGEL, *Conversa sobre a poesia*: e outros fragmentos, tradução de Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 40. Dante, Petrarca e Boccaccio também são designados, nesta mesma passagem, «o ápice da arte moderna de estilo antigo» – com a advertência de que «seu valor deve ser compreendido pelo conhecedor, pois justamente o que há de melhor e mais característico neles permanece difícil, e mesmo estranho, para a sensibilidade do mero apreciador» (p. 41). Os românticos foram decisivos na valorização, persistente até hoje, das obras não só dos já mencionados Dante e Boccaccio, mas também de Shakespeare, Cervantes, Calderón, assim como de seu contemporâneo Goethe (cf. Walter BENJAMIN, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, tradução de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras e EDUSP, 1993, p. 88).

[521] T. S. ELIOT, «Dante», em *Selected Essays 1917-1932*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1932, p. 225. Arthur NESTROVSKI, numa breve resenha de uma coleção de ensaios críticos de Eliot, já chamou a atenção para «o quanto a poesia de Eliot deve a precursores românticos» («Eliot e seus precursores», em *Ironias da modernidade*: ensaios de literatura e música, São Paulo: Ática, 1996, p. 45).

un quatrième voyage après les trois voyages dantesques de l'*Enfer*, du *Purgatoire* et du *Paradis*. Le poète de Florence continué dans le poète de Paris».[522] Barbey d'Aurevilly – em artigo publicado pelo próprio Baudelaire numa plaquete, com outras três contribuições, à época do processo contra *Les fleurs du mal* – já assinalava a analogia possível, mas sem escamotear a descontinuidade entre um e outro: «Há algo de Dante [...] no autor das *Flores do mal*, mas é um Dante de uma época decaída, é um Dante ateu e moderno, um Dante vindo depois de Voltaire, num tempo que não terá São Tomás».[523]

Pretendo passar ao largo, quanto possa, do infecundo debate acerca do limite inicial da Renascença, e da discussão não menos improfícua sobre se Dante é ainda medieval ou já renascentista. Claro que, com maior ou menor intensidade, e ainda que formulada em outros termos, menos desgastados, essa questão (pois que é, no fundo, uma só questão, a da Renascença e a de Dante: a do Dante arauto ou construtor da Renascença e a da Renascença sob o signo de Dante) permanecerá como o norte, dissimulado ou não, de quaisquer considerações a respeito da posição e da função históricas da *fábrica* dantesca: fábrica (de *faber* e de – vocábulo caro a Dante – *fabbro*[524]) não só como lugar e como processo de feitura de cada uma das rimas, da *Vita Nova*, do *Convivio*, do *De vulgari eloquentia*, da *Commedia*, ou da sua obra

---

[522] Albert THIBAUDET, *Histoire de la littérature française*: de 1789 à nous jours, Paris: Stock, 1936, p. 325.

[523] Reproduzido em Théophile GAUTIER, *Baudelaire*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo: Boitempo, 2001, p. 111. Os trechos de Thibaudet e Barbey d'Aurevilly, ao lado de outros, são reunidos por BENJAMIN em *Das Passagen-Werk*: ver sobretudo os fragmentos J3,1; J3a,1; J11,4; J37,3 – mas também J23a,2; J26,1; J42a,1; J53,4; J76a,5; J89a,1. – «A travers Delacroix, Baudelaire découvre en Dante, ‹grand peintre de la douleur humaine›, une âme sœur»: assim observa A. Abou GHANAM («Les métamorphoses de Béatrice», *Revue de Littérature Comparée*, CCXXIV, 4 (octobre-décembre 1982), pp. 493-504; citação entre aspas, p. 494). Recusando a asserção de praxe segundo a qual Baudelaire teria lido, dos três segmentos da *Commedia*, apenas o *Inferno*, Ghanam argumenta que uma leitura integral, e «tellement attentive» (p. 504), daquela obra, assim como, provavelmente, da *Vita Nova*, subjaz pelo menos à escrita dos três poemas baudelairianos que, ao longo do tempo de redação de *Les fleurs du mal*, portaram sucessivamente o mesmo título dantesco de «La Béatrice» (com variantes em latim, «Beatrix», e italiano, «Beatrice»).

[524] No *Convivio*, Dante alude explicitamente à «fabbrica del rettorico» (III iv 3; mas ver também IV xxx 2). Vale frisar, ainda, a espessura semântica incomparável da designação de *fabbro*: afinal, nesta palavra, há o substantivo *faber* e o verbo *fare*, que em Dante constantemente tem o sentido de «engendrar a vida», como se pode ver em dois versos ligados por óbvios nexos intratextuais: «tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto» (*Inf.* VI 42) e «fatti non fosti a viver come brutti» (*Inf.* XXVI 119).

como um todo, mas também como lugar e processo de feitura da tradição e da história, da literatura e da cultura.

Há pelo menos duas vantagens em trocar a questão da Renascença pela questão da Modernidade, quando se tem Dante em vista. A primeira é que assim se evita a ilusão de restauração embutida na noção de renascimento (o que *re*nasce é porque já nasceu anteriormente: visa-se a uma ideal abolição do intervalo entre dois tempos distantes um do outro, como se entre eles houvesse não apenas continuidade, mas mesmo identidade), substituindo esta ilusão pela afirmação de uma temporalidade mais complexa, em que a relação entre passado e presente toma uma forma muito próxima daquela da relação que há entre memória e imaginação, e a *novitas* passa a ser perseguida, obstinadamente, por entre o emaranhado cipoal que, enraizado em mundos idos, chega até nós. O passado, é certo, sobrevive no presente, mas também vive agora algo que não é mais ou não é só decorrência do passado. A própria ambigüidade que alguns leitores descobriram no adjetivo *nova*, no título do *libello*, encarna esta consciência de uma dialética histórica entre *repetição* e *unicidade*, que é também uma dialética entre *restauração* e *incompletude*.[525] Para Pio Rajna, *nova* deveria ser compreendido antes de tudo como significando «juvenil»: «Qui si tratta di una rappresentazione più o meno diversa, senza limiti cronologici precisi, da riferirsi a quell'età che viene ad esser preceduta dall'incoscienza infantile e seguita dalla riflessione madura».[526] A *vita* seria dita *nova* não porque, naquele momento de redação da prosa e de atribuição do título, Dante se distancia do passado, mas porque, no momento de composição dos poemas, estava distante em relação ao que viria: a «vida nova» definindo-se como tal em relação à vida velha, de velho, que virá depois: «Che se questa età ne ha un'altra di fronte, è ciò che tien dietro, non già

[525] Para lembrar termos benjaminianos expostos no capítulo anterior. Refiro-me ao parágrafo em que Walter BENJAMIN define a *origem* na sua *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (em *Gesammelte Schriften*, I/1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, pp. 226; *Origem do drama barroco alemão*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 67-68 –valendo ainda a advertência de que não cito a partir desta tradução, apenas a indico para eventual cotejo).

[526] Pio RAJNA, «La ‹Vita Nuova› in veste svedese col testo originale accanto per F. Wulff», *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, v. V, fasc. 6°-7° (mar.-apr. 1898), p. 104.

ciò che precede, che ad essa si contrappone e che la fa chiamar *nuova*».[527] E eis a conclusão precisa de Rajna a partir desta proposta de leitura: «È la generazione, non la rigenerazione, che qui è a suo luogo»[528]. Contudo, se para Rajna este significado cancela o outro (para ele, seria admissível «uma pluralidade de sentidos sobrepostos homologamente um ao outro», o que é próprio da expressão alegórica, mas não a coexistência de «duas significações simultâneas que reciprocamente se opõem [*si fanno contrasto*] e se excluem»[529]), para mim não parece impossível que *nova* assinale tanto a diferença daquele momento da *vita* em relação aos tempos idos quanto em relação aos tempos vindouros: procede-se assim, de fato, a uma justa delimitação do presente como *vita nova*. Na verdade, podemos acrescentar, talvez «geração» e «regeneração» não sejam ações diversas, mas sim dois aspectos de uma mesma ação sempre complexa, que é percebida, da perspectiva do futuro, como geração, e, do ponto de vista do passado, como regeneração. Daí que, quando as Musas retornam de seu exílio, por obra de Dante, não são mais as mesmas Musas de outrora. A invocação às musas, no canto II do *Inferno*[530], embora também seja, inequivocamente, uma reminiscência do poetar antigo, não passa disso, reminiscência, e tem escopo sobretudo ornamental. Por isso ela se faz acompanhar, sem demora, de outra invocação à própria «mente», a nova musa da poesia moderna – e à mente apanhada no ato de escrever (metáfora tradicional da memória, aqui renovada pela transição, verificada por volta daquela época, de uma poesia predominantemente oral para outra predominantemente escrita):

> O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
> o *mente* che scrivesti ciò ch'io vidi,
> qui si parrà la tua nobilitate. (*Inf.* II 7-9)[531]

---

[527] *Idem, ibidem*.
[528] *Idem*, p. 105.
[529] *Idem, ibidem*.
[530] Outras invocações explícitas às musas encontram-se em *Purg.* I 8 e *Par.* II 9 – ou seja, uma por *cantica*. Mas, em *Purg.* XXIX 37, Dante as conclama como «sacrosante Vergini».
[531] Esta invocação simultânea ou paralela é melhor compreendida se lembramos que, no início da *Consolação* de Boécio (um dos textos mais lidos na Idade Média, ao lado da *Bíblia* e da *Regra* de São Bento, e forte influência, inclusive formal, sobre a *Vita Nova*), a Filosofia escorraça as Musas, que, no entanto, não parecem abandonar o autor, poeta não menos que filósofo. Essa sobreposição da Filosofia às Musas é verificada também em outros autores da transição da Antigüidade para o Medievo, como

O motivo da *mente* como fonte da nova poesia atravessa toda a *Commedia*. De sua insistente reproposição no último canto do *Paradiso* – «Così la *mente* mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta, / e sempre di mirar faceasi accesa» (*Par.* XXXIII 97-99; mas ver também os versos 60, 68 e 140) –, concluirá Corrado Bologna que a «Mente do poeta» é «o verdadeiro Sujeito» daqueles tercetos derradeiros, «a verdadeira protagonista da trajetória [*vicenda*] cognoscitiva que aqui se cumpre»: a mente, a «aristotélica e tomística faculdade da alma de conhecer as substâncias abstraindo os fenômenos, através dos *fantasmas*, *phantasmata*, figuras mentais luminosas»[532], logo conhecerá seu limite (que é também o limite desta poesia) no «esforço supremo» dos versos finais do Poema.

A segunda vantagem está em que, deixando em suspenso a noção de Renascença e recobrindo seu campo de referência com a noção de Modernidade, nos esquivamos do reflexo condicionado da acusação de anacronismo, que não por acidente é marcadamente renascentista – mais especificamente, humanista, vinculada à formação daquela filologia que, desenvolvida inicialmente no seio dos *studia humanitatis*, redundará, em alguns séculos, na filologia historicista e positivista.[533]

Agostinho e Martianus Capella. – Vendo a questão de outra perspectiva, podemos lembrar que, em Mallarmé, segundo Paul VALÉRY, «la Syntaxe, qui est calcul, reprenait rang de Muse» («Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...», em *Varieté III, IV et V*, Paris: Gallimard, 2002, p. 15). O mesmo talvez já se pudesse dizer de Dante, para quem a sintaxe – a forma – tem pregnância comparável, desde já a *Vita Nova*, mas com grande evidência nas «petrose» e na *terza rima* da *Commedia*. Se a mente é musa, também o são seus instrumentos e/ou inventos. – Cf. ainda a relação que Edoardo SANGUINETI estabelece entre esta passagem do *Inf.* II e o parágrafo exordial da *Vita Nova*, no ensaio «Dante, ‹praesens historicum›», em *Dante reazionario*, Roma: Riuniti, 1992, pp. 44-45.

[532] Corrado BOLOGNA, «Il ‹punto› che ‹vinse› Dante in Paradiso», *Critica del Testo*, VI, 2 (2003), pp. 731-732.

[533] A qual, frise-se, não é a única filologia moderna possível, conforme querem fazer crer, o que é bastante paradoxal, principalmente alguns de seus supostos adversários; muito pelo contrário: a «filologia românica» (*romanische Philologie*, em sua formulação original), criada em oposição às filologias nacionais de matriz positivista e plenamente desenvolvida por romanistas exilados devido ao nazismo, é a mais conseqüente alternativa ao positivismo filológico, uma vez que se move dentro de seu próprio campo. São valiosas, a respeito, as considerações de María Rosa MENOCAL: «The potential antagonism – or at least irreconciability – is clear. In essence, the German model (and it is uncannily like that of the Dante of the *De vulgari eloquentia*) is that of the outsider entranced with the fragmentation, the loveliness and merits of the scattering of the long-lost ancient empire, whereas the focus of the national projects was something like the opposite – the particulars of the single variety that became its own empire, a new, distinctive, and powerful culture, bound by a specific and particular language. The Romance model – we see much the same thing whether we use the life's work of

Acusação que, voltada contra Dante, invalidaria, como ingênua ou disparatada, a maior parte de sua obra. A despeito de Dante poder ser considerado, com justiça, o primeiro renascentista, sobretudo se temos em vista, como já dito, os primórdios da Renascença, e se o vemos com os olhos destes primórdios, é inegável que há uma sensível diferença entre a consciência histórica que anima sua obra e aquela do Humanismo: diferença que independe de ambas serem, cada uma a seu modo, com todo direito, *modernas*.

Ademais, há de se notar ainda que a própria Renascença definiu-se como moderna a partir de uma oposição à Idade Média, o que comporta uma deliberada cegueira em relação à modernidade de algumas empresas medievais. Durante muito tempo, a historiografia valeu-se de um binarismo malogrado para distinguir entre a Idade Média e a Renascença, descrevendo aquela como pré-moderna e esta como moderna, partindo do fato de que somente nesta se teria descoberto a consciência histórica e o sentido da individualidade. Conforme já argumentou Lee Patterson, num ensaio intitulado «On the Margins: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies», essas reivindicações de originalidade foram centrais para a auto-definição da Renascença – «elas surgem com a Renascença e servem-lhe como parte de sua própria *prise de conscience* cultural».[534] O ceticismo quanto a tais reivindicações é, pois, imprescindível para os historiadores da literatura. Dante será, ao longo do ensaio de Patterson, uma pedra de toque. O elogiado livro de Thomas Greene, *The Light in*

Spitzer or Pound's *Spirit of Romance* or Dante or Auerbach – begins with the premise that the universe has exploded and that its remnants are dispersed everywhere and may appear at any time or place, in any language. And the philologist is a part of that diaspora, its historian, in exile, an exile» («The Inventions of Philology», em *Shards of Love*: Exile and the Origins of the Lyric, Durham and London: Duke University Press, 1994, p. 109). Daí que esta filologia se baseie numa idéia «highly lyrical, openly personal, and essentially atemporal» de România (p. 110); daí também o aspecto lírico, fragmentário e idiossincrático, e destemidamente anacrônico, atuando por meio de grandes sínteses históricas e trans-históricas e aproximações ousadas de textos e idéias distantes entre si, dos escritos pelos quais se consuma (pp. 137-138 e 141). E não é demais lembrar que, para Menocal, é o *De vulgari eloquentia* que inaugura esta outra filologia: «Dante invents the first and most powerful version, although perhaps the least recognized or explicitly understood, of Romance philology. This is the great cult of the vernaculars, the tradition of writing into and around and with the texts that are part of the world of the living» (p. 98). (Mas que se veja todo o brilhante ensaio de Menocal – pp. 91-141 –, pródigo em sugestões para o trabalho aqui desenvolvido.)

[534] Lee PATTERSON, «On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies», em *Speculum*, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990), p. 93.

Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry, de 1982, é tomado por Patterson como exemplar da força com que o programa do humanismo renascentista continua a dominar, ainda hoje, a história cultural. Greene parte da distinção entre uma presumível aguda consciência histórica da Renascença e, de outro lado, uma suposta uniformidade da Idade Média, elegendo a passagem de Dante a Petrarca como significativa desta transição. Patterson conclui a partir disso: «O relato de Dante como mero precursor parece especialmente arbitrário, antes de mais nada porque muitas das qualidades vistas como específicas de Petrarca podem também ser encontradas no poeta anterior, cuja disputa quanto à relação da cultura clássica com a cristã fornece uma das energias centrais de seu poema. E embora a concepção de história de Dante seja certamente diferente daquele que caracteriza o humanismo da Renascença, ela dificilmente é não-problemática [*unproblematic*]».[535] Baseando-se também em outros exemplos, Patterson conclui: «De fato [...] estes críticos não estão de modo algum interessados em mudança histórica. O que eles querem estabelecer é a modernidade de sua empresa, a asserção de que em seus textos escolhidos eles divisam a condição presente na sua forma inicial, essencial. E para este fim a Idade Média serve como pré-modernidade, o outro que deve ser rejeitado pelo moderno *eu* [*modern* self] para ser e conhecer a si mesmo. Que os textos medievais não figurem nestas discussões é precisamente o ponto: a Idade Média não é um tema [*subject*] para discussão mas o objeto rejeitado, não é uma pré-história cuja forma possa ser descrita mas a história – a historicidade mesma – que a modernidade deve rejeitar de modo a ser o que é [*itself*]».[536]

As auto-representações por meio das quais a modernidade se instaura, se consolida e se conserva são também, em alguma medida, representações do passado, do qual a modernidade se distingue e se distancia. Entre estas, é decisiva a imagem da Idade Média – «a idade do meio» – como

---

[535] *Idem*, p. 95. Para Patterson, não é certo nem mesmo que textos bem menos sofisticados que a *Commedia*, como os *romans d'antiquité*, careçam de consciência histórica, como sugere Greene.
[536] *Idem*, p. 99.

> um interlúdio tendencialmente amorfo entre as bem modeladas emergências do *antigo* (ainda mais se filtrado através da formalização do *clássico*) e da idade moderna. Ou antes [...], os 'séculos escuros' são o fundo mais apto a fazer ressaltar no Moderno o salto [*slancio*] heróico e criativo que dá ao seu delinear-se o sentido agonístico de uma emancipação, encarregando-se estes de representar uma condição de arquejante, paludosa semi-enfermidade do homem europeu a observar-se como um passado finalmente relegado na memória ou, talvez, a evocar para dar corpo ao temor de novos infaustos eclipses da civilização. Na realidade, quanto mais o Moderno se estende em direção ao centro da própria manifestação, seja como desdobramento central do seu desenvolvimento histórico, seja como organização mais elevada e compreensiva da própria autoconsciência, tanto mais as formas em que esta sua torção toma corpo resultam mais ou menos marcadas pelo constante pôr em campo de uma *questão medieval*.[537]

7. Intempestividades

Conforme já mostrou Jauss, foi com Petrarca que a consciência histórica humanista passou a orientar a visão e a ordenação da série literária. Esta nova consciência buscou resolver «a oposição entre os Antigos e os Modernos, entre a exemplaridade de uns e a autonomia crescente de outros», por sua integração «no esquema cíclico de um retorno ou de uma renascença periódica».[538] Abandona-se, assim, uma concepção de história literária que Jauss descreve como «irreversivelmente orientada através de uma sucessão de fases ascendentes rumo a seu fim», a qual seria própria da Idade Média. Podemos aqui também recordar Jacques Le Goff, quando esclarece que a disputa entre o Antigo (no sentido renascentista do termo) e o Moderno não é, realmente, uma disputa entre o «passado» e o «presente», entre a «tradição» e a «novidade», mas, sim, um confronto entre duas formas de progresso: o Antigo associando-se ao eterno retorno, ao cíclico, ao circular, e o Moderno, à evolução linear, retilínea, teleológica.[539] Porém, para que a contraposição entre a nova consciência histórica humanista e aquela medieval se

---

[537] Adone BRANDALISE, «Figure del Medioevo nell'immaginazione politica della modernità», em Piero BOITANI, Piero, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 4: *L'attualizzazione del testo*, Roma: Salerno, 1999, p. 276.
[538] Hans Robert JAUSS, «La ‹modernité› dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui» cit., pp. 172-173.
[539] Jacques LE GOFF, «Antigo/Moderno» cit., p. 172.

sustente e apareça assim tão nítida, preto no branco, é preciso esquecer momentaneamente que, oscilando entre uma época e outra, legatário de uma e legante de outra, e irredutível a ambas e a qualquer uma delas, está Dante. Dante nos permite ou, antes, nos convida a pensarmos a modernidade – a modernidade que a um só tempo nos separa dele e a ele nos liga – de uma forma que não é, a rigor, nem medieval, nem renascentista, nem cíclico-circular, nem teleológico-linear. Não é teleológica, acrescente-se, sobretudo porque o *télos* da história é situado por Dante, figurativamente, em seu próprio presente, como se já estivesse em curso o fim dos tempos. Lembremos que, na epístola a Cangrande, Dante diz que o sentido literal da *Commedia* é o «status animarum post mortem» (*Ep.* XIII 24). É movido por um impulso de ultimação similar que ele contempla e julga os textos do passado. Este impulso também impede qualquer esquema cíclico. Dante atua antes por compressão temporal: o *télos* e a origem terminam (e começam...) por coincidir.

Antes de tudo, é sua própria condição de *clássico* que, a concordarmos com a definição de *clássico* delineada por Corrado Bologna, credencia Dante para tal convocação. Num ensaio sobre «Il Medioevo del Cinquecento», Bologna observa que, do diagnóstico, prevalente por muito tempo após os humanistas, de uma «obscuridade» da Idade Média, deve-se passar à constatação da vigência, pelo menos já desde o singular renascentista que foi Angelo Colocci, de «escolhas entre *várias idéias de Medievo* levadas a cabo por cada época e cultura».[540] Foi Colocci quem retomou, em sede filológica, a concepção dantesca de uma unidade da poesia românica, traçando um pioneiro mapa abrangente desta poesia a partir da «primeira idéia de um Medievo vernacular que ‹continua› na Modernidade, isto é, na atualidade, desta representando as bases e a origem, o pressuposto e a dialética alteridade». Eis a síntese metodológica de Bologna a partir de Colocci:

> Para cumprir esta rotação do ponto de vista, esta refocalização epistemológica, é necessário tentar substituir uma perspectiva historiográfica de caráter *pontual-seletivo* [puntualistico-selettivo] àquela tradicional de tipo *gradual-linear* [gradualistico-

[540] Corrado BOLOGNA, «Il Medioevo del Cinquecento», em Piero BOITANI, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 3: *La ricezione del testo*, Roma: Salerno, 2003, p. 540.

> linearistico]: à idéia consolatória do acrescimento, da maturação, fundada sobre a perspectiva de uma duração continuística que implica incremento de consciência, desenvolvimento, maior profundidade e complexidade de um sistema imediatamente «gerado» pelo «precedente», aquela de um alternar-se de *fases de consistência e imperceptível adaptação* e de *fases de queda e de radical reestruturação dos sistemas*. Não mais, então, a idéia de uma mudança entendida qual fluxo incessante, de um «transformismo» no quadro de uma substancial estabilidade percebida como dado dominante: mas uma outra, de mutações rápidas, pontuais, decisivas, devidas realmente à ação disto que definimos «clássico», isto é, de um re-organizador de uma nova ordem, de um *re-fundador do sistema dominante*.[541]

Nas páginas introdutórias de seu monumental estudo sobre a transmissão e recepção dos clássicos italianos, Bologna já chegara a uma formulação estimulante neste sentido: «O Clássico, na ausência de confiança na ‹duração› tal como o nosso tempo está manifestando, permite que nos apoiemos em sua função de *origem incompleta*, de *origem crítica*. A lição dos clássicos parece sempre menos ‹tranqüilizante›, sempre mais ‹inquietante›».[542] Conforme argumenta Bologna, a história da tradição e da fortuna dos clássicos, que ali ele ensaia, revela não só a inconsistência da «consolatória» noção romântica de «fundação» – que seria também «fundamento» – da identidade, mas assegura, sobretudo, que «tantas origens e outras tantas transformações têm sempre *re-fundado* continuidades interrompidas por *novos fins*, por *novos princípios*». Italo Calvino, a quem Bologna recorre em sua argumentação, diz de modo cristalino: «Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer».[543] E, de modo um pouco mais turvo, mas mais atento àquele caráter «inquietante» destacado por Bologna: «É clássico o que persiste como ruído de fundo mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível».[544] O

---

[541] *Idem*, pp. 547-548.

[542] Corrado BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino: Einaudi, 1993, v. 1, p. XIX («Il Classico, nell'assenza di fiducia nella ‹durata› quale il nostro tempo sta manifestando, permette di ancorarsi alla sua funzione di *origine incompiuta*, di *origine critica*. La lezione dei classici appare sempre meno ‹tranquillizante›, sempre piú ‹inquietante›»). Retomo aqui considerações já avançadas no capítulo I.

[543] Italo CALVINO, *Por que ler os clássicos*, tradução de Nilson Moulin, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 11. Recorde-se, em paralelo com a proposição muito geral de Calvino, uma frase de Mario MARTI sobre a *Vita Nova*: «a sua persistente vitalidade é testemunhada [*provata*] pelo fato de que a cada releitura a obra nos parece um pouco diversa e em parte nova, como se fosse transmutável segundo os tempos e as circunstâncias, como felizmente acontece com as grandes obras clássicas de todo tempo» («La *Vita nuova* curata da Domenico De Robertis», em *Studi su Dante*, Galatina: Congedo, 1984, p. 239).

[544] Italo CALVINO, *Por que ler os clássicos* cit., p. 15 (tradução modificada).

que é uma forma oblíqua de afirmar que o clássico molda a tradição – e esta, a partir de Dante, é a tradição moderna – à sua imagem, e esta imagem se converte no «ruído» contra o qual todo novo texto deverá soar e no qual deverá se inscrever. Daí também, sem extrapolar a metáfora do ruído, o poder de *interferência* do clássico, e sobretudo do *clássico moderno*. Clássico não é o que está pacificamente assentado na «ordem ideal» de que fala T. S. Eliot em «Tradition and the Individual Talent», espécie de reconfiguração modernista-conservadora da «bella scola» de Dante (*Inf.* IV 94), mas o que, introduzido nesta ordem, vem abalá-la, assim forçando-a à reconfiguração:

> The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.[545]

Eliot reconhece como poucos a potência irruptiva e disruptiva da obra «nova» («realmente nova», como frisa), contudo claudica ao supor que a «ordem existente está completa» antes da chegada da nova obra e, conseqüência previsível desta noção, ao sugerir que a função da nova obra, com seu abalo, é reajustar – como se existisse um ponto justo a ser atingido fora das 'desagradáveis' tensões históricas... – a ordem anterior de modo a melhor conservá-la. Mas não: a obra nova não se restringe a espanar o pó que se depositou sobre a prataria antiga, permitindo que esta volte a brilhar em seu perpétuo esplendor. Ao contrário, o caráter irruptivo do *novo*, do *clássico* num sentido agonístico[546], não-conformista (o ideal eliotiano, ao contrário, é o da «conformidade entre o velho e o novo»), deixa à mostra precisamente que a ordem nunca está completa – nem antes, nem depois: que a ordem nunca é, pois, ideal, mas sempre contingente, isto é, histórica. Eliot escreve no mesmo ensaio: «the

---

[545] T. S. ELIOT, «Tradition and the Individual Talent», em *Selected Essays 1917-1932* cit., p. 5.
[546] Uma interpretação agonística da história da literatura foi ensaiada por Harold BLOOM em vários de seus livros. Bloom examina Dante do ponto de vista do agonismo em dois ensaios mais extensos, «De Homero a Dante», em *Abaixo as verdades sagradas*: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias, tradução de Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 41-66, e «A estranheza de Dante: Ulisses e Beatriz», em *O cânone ocidental*: os livros e a escola do tempo, tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, pp. 80-106.

past should be altered by the present as much as the present is directed by the past». A mudança de verbo, a ação do presente sobre o passado sendo designada como a de *alterar*, enquanto a do passado sobre o presente como a de *dirigir*, trai um arraigado conservadorismo que não permite a Eliot perceber em todo seu alcance a estruturação essencialmente aberta e dinâmica de toda tradição. Tanto a obra do presente altera o passado, como a obra do passado, se sua novidade não se extingue facilmente com o passar dos anos (ou seja, se é «realmente nova», se é *novíssima*), *altera* o presente, faz deste um *outro* presente, uma *outra* modernidade. A inquietação – a radical desordem, a ebulição magmática – inerente à nova ordem proposta pelo clássico é bem apanhada por Alberto Asor Rosa, no ensaio com que introduz a grande enciclopédia de literatura italiana por ele curada para a Einaudi:

> Os grandes clássicos [...] são sempre escritores «radicais», no sentido mais próprio do termo, na medida em que, de fato, «vão à raiz das coisas», exploram, revolvem as profundidades do ser, como uma charrua que revira os torrões e lhes revela o lado por muito tempo escondido. Representar o ser significa necessariamente retornar às origens, remontar para trás ou descer em profundidade para além da civilização. Em todo grande clássico o elemento bárbaro, primitivo, é pelo menos tão forte quanto aquele que exprime a civilização e a cultura. Dioniso está atrás de Apolo, e é dele que vem a força primigênia do grande autor: antes de tomar forma, antes de assumir o invólucro harmônico que mais facilmente divisamos, há uma agitação [*sconvolgimento*] telúrica que muda a forma do território e inunda de lava os ordenados arranjos dos literatos comuns, dos seguidores, dos continuadores e dos exegetas. Quem vê só Apolo, vê só uma metade do clássico, e não sempre aquela mais significativa [...].
>
> Os grandes clássicos, portanto, são expertos, mais que da regularidade e da organização [*sistemazione*], do «caos» e da «desordem». São especialistas em «situações originárias». Assim como o «ser em si», isto é a «origem», se apresenta como um caos e um indistinto, os grandes clássicos encontram as «palavras», isto é, a «forma comunicável», para «dizer» este estado de caos e de desordem. Não há dúvida de que «forma» tenha algo a ver com «ordem»: deste ponto de vista, e por fim, os grandes clássicos são grandes construtores de ordem. Porém, dever-se-ia convir quanto ao fato de que a forma desta ordem receba a sua significação e se eleve a grandeza em conseqüência desta renovada descoberta das origens e desta percepção de um caos que ainda não fora dito por outros com palavras.[547]

[547] Alberto ASOR ROSA, «Il canone delle opere», em *Letteratura Italiana*, v. 1: *Le opere: Dalle origini al Cinquecento*, Torino: Einaudi, 1992, pp. XLVI-XLVIII. Corrado BOLOGNA, comentando este trecho de Asor Rosa, pede atenção para o fato de que «qui non si parla della nostalgia d'un risarcimento antistorico, d'una impossibile risalita all'Origine utopica, bensì della discesa antropologica nel Profondo dell'individuo e della società, che richiede di individuare, e superare, i confini posti dalla civilizzazione» («Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture», em Paolo MANINCHEDDA (a cura di), *Testi e tradizioni*: le prospettive delle filologie, Cagliari: Centro di Studi Filologici Sardi, 2003, p. 51). No entanto, embora a advertência não seja impertinente, há de

A partir de Asor Rosa, Corrado Bologna – retomando alguns anos depois as proposições preambulares de *Tradizione e fortuna dei classici italiani* – insiste numa visão dos clássicos como textos sumamente inquietantes, 'desordeiros':

> Perturbadores e de nenhum modo pacificadores de almas e intelectos; criadores de dúvida ou catalisadores das dúvidas coletivas, mas no entretempo inventores de formas simbólicas inéditas para superá-las e resolvê-las, eles *servem* (se a palavra, aplicada à literatura, significa verdadeiramente algo) não tanto para nos apropriarmos «da regularidade e da organização», como por muito tempo um certo moralismo escolar e crítico nos fez crer: mas justamente para reconhecermos e tematizarmos a crise, a irregularidade, para compreendermos as atividades [*fatiche*] iniciáticas e cognoscitivas da viagem cultural rumo às *origens*, da subida ao longo de rios subterrâneos [*carsici*] até a «desordem», o «caos» daquelas «situações originárias». Em relação às quais é necessário acertar as contas, aprendendo a conviver com o turbamento que eles criam. De fato, depois de ter radicalizado a desordem, conduzido à luz as tensões, as lacerações, os traumas de uma cultura (ou talvez também daquele estranho, não bem definível fantasma que se costuma chamar «inconsciente coletivo»), o Clássico condensa em si a força, o controle energético, enfim, a compostura para inventar e *representar uma nova forma*, isto é, uma nova ordem.[548]

O elemento bárbaro que Asor Rosa põe a nu no clássico – esta força caótica de invenção e renovação da forma e da ordem a que Bologna se refere – pode ser aproximado ao elemento moderno em sua relação com a história, tal como esta relação, conforme já vimos, é caracterizada por De Man: no limite, uma «união auto-destruidora», mas antes de tudo uma mútua ativação ou determinação, pela qual todo processo histórico supõe, em seu princípio, uma solicitação de modernidade que lhe dê impulso e, por fim, a integração de todo impulso modernizador numa mais ampla e constante historicização, nesta se subsumindo e extinguindo.

Quando digo que Dante nos *convida* a pensarmos a modernidade de outra forma, tenho em mente, claro, que é sua a magistral retomada do tema, uma vez platônico, do pensamento como *convivio*; mas procuro, com isso, acima de tudo, evitar a armadilha que seria dizer que Dante *pensa*, por si só, a modernidade deste outro modo. Por um lado, é certo que, conforme já observou Benjamin, os «grandes poetas» – «sem exceção» – combinam, em suas obras, os elementos que serão os de

---

se admitir que qualquer noção de *origem* – ou de *irrupção* –, por mais rigorosamente histórica (historiadora), comporta sempre uma pulsão anti-histórica, ainda que pontual, momentânea.

[548] Corrado BOLOGNA, *La macchina del «Furioso»*: lettura dell'«Orlando» e delle «Satire», Torino: Einaudi, 1998, pp. VIII-IX.

«um mundo que vem depois deles»: só a partir de 1900 – exemplifica Benjamin – as ruas de Paris passaram a existir tais como aparecem nos poemas de Baudelaire.[549] A partir deste passo de Benjamin, Jauss conclui que a arte «não é simplesmente o índice de uma constelação social existente, mas possui também o poder de antecipar uma constelação futura».[550] E bem antes de Benjamin, Hegel já constatava: «No progresso da formação cultural surge em geral em cada povo uma época em que a arte aponta para além de si mesma».[551] Assiste-se, em momentos como este, a um legítimo «ultrapassar da arte sobre si mesma».[552] Digamos, com Dante em vista, que a *exspectatio* (Agostinho) se coordena à *divinacio* (Walter Map) para alimentar a *fictio rethorica* (*DVE* II iv 2): vivendo numa cultura que atribuía ao sonho virtudes divinatórias, Dante fala-nos, na *Commedia*, daquele «sonno che sovente, / anzi che 'l fatto sia, sa le novelle» (*Purg.* XXVII 92-93). E que um sonho seja identificado, na *Vita Nova* (1.14-23 [III 3-12]), como a fonte de que brota seu primeiro e premonitório soneto é, por certo, fato de não pouca importância. Mas é mais exato observar que toda época significativa, em especial depois das primeiras 'renascenças' e 'modernidades', é perpassada pela tensão entre impulsos em direção ao futuro e impulsos em direção ao passado. É precisamente como confluência de temporalidades diversas que a época de Dante, Boccaccio e Petrarca aparece aos olhos de Antonio Viscardi: «Na realidade, a espiritualidade de todos os três grandes italianos do Trezentos nos aparece profundamente radicada no medievo e, ao mesmo tempo, inclinada [*protesa*] ao futuro: síntese de correntes e de tendências conservadoras e inovadoras».[553] Especificamente quanto à modernidade, pela prevalência, nela, do que já se chamou «momento futurista»[554], há, por certo, a sugestão de um percurso

---

[549] Walter BENJAMIN, *Rua de mão única*, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 15.
[550] Hans Robert JAUSS, «La ‹modernité› dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui» cit., p. 209.
[551] G. W. F. HEGEL, *Cursos de Estética*, v. 1, tradução de Marco Aurélio Werle, revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva, 2ª edição revista, São Paulo: EDUSP, 2001, p. 117.
[552] *Idem*, p. 342.
[553] Antonio VISCARDI, «Medioevo e rinascimento», em *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano e Varese: Cisalpino, 1970, p. 551
[554] Foi Renato Poggioli, em sua *Teoria dell'arte d'avanguardia*, quem falou em «momento futurista» a propósito da arte e da literatura modernas, desvinculando a noção de *futurismo* da vanguarda que assim

linear, que vai de um ideal ponto de irrupção a outro de plenitude ou, dependendo da narrativa adotada, esgotamento; no entanto, cada diferente momento da modernidade é atravessado pela tensão que abala esse percurso linear, já desde seu *momentum* inicial, e não menos em seu hipotético ponto final. A modernidade, já o disse Meschonnic, «est indéfiniment la part d'avenir qu'il y a dans le présent».[555] Ela «est un était naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens»: «Sans cesse recommençant».[556] Por outro lado, quando o fenômeno antecipado é menos concreto – menos palpável e menos apreensível – que a *fourmillante cité* baudelairiana, quando se trata de toda uma *época* (no sentido forte da palavra), de um processo pelo qual se interrompe – este o significado original de *época* (*epokhé*) – o curso do tempo e nele se produz um recorte que, uma vez preenchido (isto é, plenamente atuado), se faz história, sente-se a necessidade de um intelecto resignadamente tardio (*nachträglich*) que, com os benefícios da distância, reate as pontas deste recorte ou intervalo, avalie os materiais que nele se depositaram, discirna o desenho – o desígnio – que nele se oculta (em suma, proceda à sua *interpretação*, ative sua *legibilidade*). É a uma operação deste tipo que Dante convida o leitor crítico de hoje, e este convite é formulado com uma intensidade dificilmente encontrada em outros autores da Antigüidade ou do Medievo. «Poucas obras», escreve Philippe Sollers, «estão tão separadas de nós como *a Divina Comédia*» (o mesmo, e o que segue, poderia ser dito, e quiçá com mais razão, da *Vita Nova*), mas «sua visibilidade, *ainda problemática*, se anuncia *talvez* somente para nós».[557] Provavelmente, explica

---

se denominou; Marjorie PERLOFF fez da expressão o título de um seu estudo sobre as vanguardas, *O momento futurista*: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura, tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: EDUSP, 1993.

[555] Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité* cit., p. 305.

[556] *Idem*, p. 9.

[557] Philippe SOLLERS, «Dante et la traversée de l'écriture», *Tel Quel*, XXIII (automne 1965), p. 12 (grifo meu). Leyla PERRONE-MOISÉS, a despeito de sua simpatia por uma possível «poética sincrônica» (conceito que Haroldo de CAMPOS depreende de Jakobson e que nomeia a crítica que busca ler os textos do passado com os olhos do presente – ver, pelo menos, «Poética sincrônica», em *A arte no horizonte do provável*, São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 205-212), reprova a avaliação de Sollers: «A fragilidade lógica de tal afirmação reside não no fato de se eleger um momento da história (o nosso) como lugar de onde se vêem determinados aspectos da obra (o que constitui o postulado da história sincrônica), mas de declarar que esse momento é o *único* capaz de ver a *verdade* da obra» (*Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 94). Parece-me, porém, que, quando diz que «sa visibilité, *encore problématique*,

Sollers, apenas no presente se possa de fato *ver* Dante *como Dante* (vale dizer, *como poeta*, como o grande renovador da prática e do estatuto da poesia que ele foi, como *fabbro*, «inventor»); para isso foram fundamentais as conquistas nas teorias da poesia e da linguagem a partir da segunda metade do século XIX, conquistas que, rompendo com os preconceitos humanistas[558] e depois classicistas, permitiram que a *Commedia* se tornasse «uma presença formal» decisiva para a literatura modernista, como se pode ver exemplarmente em Joyce e Pound, mas também em Claudel.

A presença da *Vita Nova* na literatura que veio depois dela, embora mais arduamente visível, porque difusa, não é menos decisiva que a da *Commedia*. Esta presença – como espero, se não demonstrar, sugerir com alguma evidência – toma a própria forma da lírica moderna. Dito com menos palavras, esta presença *é* a lírica moderna. Como quer Olivia Holmes, em seu importante estudo sobre a constituição do *eu* lírico, a *Vita Nova* – embora construída a partir de um «deliberado auto-posicionamento em relação à tradição prévia», ou melhor dito, «a muitas tradições prévias» – dirige-se ao futuro, antes que ao passado; a expressão em inglês é intraduzível: «Dante's small book is forward-, rather than backward-looking».[559]

Gianfranco Contini, a propósito da singular posição histórica de Dante, chegou a uma síntese genial: «A impressão genuína do póstero, defrontando-se com Dante, não é de deparar-se com um tenaz e bem conservado sobrevivente, mas de

---

s'annonce *peut-être* seulement pour nous», Sollers é suficientemente cauteloso: de fato, por um lado, ele está certo em cogitar que Dante talvez só seja visível para nós – obviamente, compara a situação contemporânea com aquelas do passado; quanto ao futuro, que dizer? –, e, por outro, não está menos certo em admitir, frisando-o, o aspecto problemático, duvidoso, da atual visibilidade. «Rien n'est jamais illisible, rien n'est jamais complètement lisible», adverte no mesmo ensaio (p. 14). – Apenas assinalo aqui a possibilidade de aproximarmos esta noção de *visibilidade* proposta por Sollers a respeito especificamente de Dante daquela de *legibilidade* (*Lesbarkeit*) aventada por Walter BENJAMIN em *Das Passagen-Werk* cit., pp. 577-578 (N3,1) com um escopo mais geral.

[558] A alguns humanistas, como se sabe, chocava o fato de Dante ter escrito a *Commedia* em vernáculo e não em latim (lembre-se que Petrarca, ao passar das *Rerum vulgarium fragmenta* líricas para a poesia épica, em sua *Africa*, optou pela língua latina). Ilustra muito bem esta recusa aquela fala atribuída a Niccolò no livro primeiro de *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus*, de Leonardo BRUNI: «Nos vero non pudebit eum poetam appellare, et Virgilio etiam anteponere, qui latine loqui non possit?» («Não nos envergonharemos então de chamar poeta, e de antepor mesmo a Virgílio, um que não podia sequer falar latim?») (em *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano e Napoli: Ricciardi, 1952, p. 70).

[559] Olivia HOLMES, *Assembling the Lyric Self*: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000, p. 120.

alcançar alguém que chegou antes dele».[560] A modernidade de Dante, na descrição de Contini, apresenta-se como «intempestividade» – palavra que não trai, antes condensa, aquela tensão de que há pouco falávamos, aquela compressão temporal em que origem e *télos* acabam se fundindo. Dante é tão mais moderno – tão mais próximo a nós – conforme constrói sua obra como encruzilhada das mais discordantes temporalidades, como ponto de choque do passado e do futuro, da memória e do desejo, da nostalgia e da novidade:

> Il ‹miracolo› in virtú del quale la *Commedia* è l'unico capolavoro del medio evo in lingua accessibile, anzi per gran parte soppravvissuta, e non oggetto, come il *Roland* o il *Cid* o i *Nibelunghi* o l'*Edda*, di archeologia specializzata, si razionalizza con le opposte ricette del ritardo italiano all'unità nazionale e, prima, della somma precocità della borghesia toscana; ma la fissazione personale operata da Dante fa che si fermi non solo il linguaggio ma, entro certi limiti, il contenuto storico, conservando agli italiani una buona conoscenza, altrimenti impensabile, del suo tempo, senza riscontri in altre civiltà moderne. L'anacronismo, l'intempestività di Dante si chiarisce in un duplice aspetto. Al punto di partenza: rappresentante dell'antica classe dirigente che si era adattata a ‹prendere la tessera› senza mai oltrepassare i margini del potere; *laudator temporis acti*, nostalgico della piccola città di agrarî del tempo di Cacciaguida, avverso all'urbanesimo, alla finanza (detta ‹usura›), alle attività industriali e commerciali e alla ‹confusion de le persone›, sembra un vero vinto della storia; eppure sarebbe temerario sostenere che i vincitori siano sopravvissuti idealmente al loro successo *pro tempore*. Al punto d'arrivo: la sua divulgazione per il tramite della cultura mercantile, l'annessione propagandistica della sua dottrina esercitata (dopo i primi sospetti di eterodossia) dagli ordini mendicanti non lo estinguono in queste mortificanti riduzioni; e per dir tutto, lo stesso esoso dantismo lo lascia illeso. La contraddizione vitale di Dante è che la sua cultura, scolastica, summatica, universalistica, enciclopedica, sia calata in un veicolo particolare, nazionale e appartenente anche alle ‹*mulierculae*›. È precisamente l'inclusività della sua remota cultura che lascia sempre sopravanzare un margine atto a girare l'ostacolo delle contingenti antitesi; la sua lontananza è insieme controprova e garanzia della sua vicinanza vitale.[561]

Em outra ocasião, o mesmo Contini ressalta a singularidade de que se reveste a posição de Dante como «autor», ao menos por alguns relevantes aspectos, marcadamente «medieval» – singularidade esta que, de dentro mesmo de sua medievalidade, parece lançá-lo para fora de seu tempo, liberando-o do mito e entregando-o (digamos assim) à história:

---

[560] Gianfranco CONTINI, «Un'interpretazione di Dante», em *Un'idea di Dante*: saggi danteschi, Torino: Einaudi, 2001, p. 111 («L'impressione genuina del postero, incontrandosi in Dante, non è d'imbattersi in un tenace e ben conservato sopravvissuto, ma di raggiungere qualcuno arrivato prima di lui»).

[561] *Idem*, pp 110-111.

> Anche prescindendo dal tipo della sua cultura, dati minuti sembrano allontanarcelo: l'ignoranza in cui siamo del giorno esatto di nascita, le lacune della biografia, le controversie circa le date di composizione e pubblicazione, la mancanza fosse pur d'una molecola della scrittura [...], finalmente la scomparsa della prima generazione di codici della *Commedia* [...] sono bastanti causali di allontanamento, che vuol dire una sorta di proiezione nel mito. Ma queste motivazioni esterne nulla possono contro la prossimità che l'autore ha il vigore di infondere ai proprî oggetti. Individui ed eventi anche minori del tempo di e messi in scena da Dante sono stati irrevocabilmente consegnati a memorie e culture perfino modeste. Certo il contatto di persone dei più varî periodi storici (e in essi del più diverso livello sociale) e, perfettamente assimilate, procedenti dalle più varie opere poetiche è inconcepibile dalla prospettiva storica della modernità, ma frattanto è un unicum anche dal rispetto medievale. Come a nessuna Nékyia, a nessuna visione o a nessun poema allegorico la *Commedia* può essere assimilata; quel tanto che li ricorda non è di primissima scelta. Ma ciò che allontana Dante dai grandi medievali è, stilisticamente, l'assenza di manierismo: si pensi ad Alano, a Jacopone; questo è forse il più vero motivo dell'avversione a Guittone (che varrà per il prosatore oltre che per il versificatore) e del silenzio sotto cui passano figure di altrettanto rilievo come Monte Andrea e Chiaro Davanzati (con cui forse aveva scambiato una piccola corrispondenza), senza parlare della parodia vernacolare, dell'*improperium* (Cielo, Castra...) che analizza il *De vulgari*, portando indietro di secoli la ‹poesia dialettale riflessa› e descrivendo quella che oggi si direbbe una forma di espressionismo.[562]

Como não lembrar, frente às considerações de Contini sobre Dante, a recomendação de Nietzsche de que o filólogo deve agir de maneira «intempestiva»: agir «contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro»?[563] O convite de Dante ao crítico atual pode assim ser enunciado: convite a

---

[562] Gianfranco CONTINI, «Leggere Dante», em *Postremi esercizî ed elzeviri*, Torino: Einaudi, 1998, pp. 8-9.

[563] Friedrich NIETZSCHE, *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida, tradução de Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 7. O modelo insuperável dessa filologia intempestiva encontra-se naquela obra que Nietzsche escrevera dois anos antes, *O nascimento da tragédia* (tradução de Jacó Guinsburg, São Paulo: Companhia das Letras, 1996). Seu influxo sobre a *Ursprung des deutschen Trauerspiels* não é desprezível, e não por acaso o estudo de Benjamin é igualmente um protótipo para a nova filologia. O próprio Benjamin definiu seu método, segundo rememora ADORNO, como «uma paródia do filológico» («Introducción a los *Escritos* de Benjamin», em *Sobre Walter Benjamin*, traducción de Carlos Fortea, Madrid: Catedra, 1995, p. 42). Veja-se a resposta que Benjamin dá a Adorno, quando este lhe repreende a justaposição imediata, no seu primeiro ensaio sobre Baudelaire, de dados superestruturais e dados infraestruturais (Benjamin aproxima duas estrofes de «Le vin des chiffonniers» e considerações sobre o imposto do vinho à época de sua redação; cf. «Paris do Segundo Império», em *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo, tradução de José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 15-16). Adorno censura-lhe sobretudo sua «exposição pasmada da pura facticidade» (Walter BENJAMIN, *Correspondance*, v. 2: *1929-1940*, édition établie et annotée par Gershom Scholem et Theodor W. Adorno, traduit par Guy Petitdemange, Paris: Aubier Montaigne, 1979, p. 271); Benjamin retruca (filologicamente...) apegando-se ao sintagma de Adorno: «Quando você fala de uma ‹exposição pasmada da facticidade›, caracteriza a atitude filológica em sua verdade. [...] A filologia é esta inspeção minuciosa de um texto que progride de detalhe em detalhe e que fixa magicamente o leitor a

uma convergência de intempestividades, a da criação e a da crítica, cujas práticas, neste movimento mesmo, se vêem, em alguma proporção, em convergência (a intempestividade da criação é uma operação crítica, assim como a intempestividade da crítica é uma operação criativa). A crítica, em sua inevitável suplementação à arte, atualiza aquela tenção, inerente a todo esforço artístico relevante, de ir além de si mesmo, tanto no tempo – quer persistir para além de seu tempo inicial de produção – quanto na significação – quer significar mais do que o que está dado estritamente na sua forma (a arte quer ser mais que *ars*). Contini, em seu *Breviario di ecdotica*, apreende muito bem o impasse da filologia entre passado e presente, entre *re-construção de um passado* e *proposição de uma presença*:

> A filologia como disciplina histórica se revela sempre mais agudamente envolvida, não se dirá na aporia, mas na contradição constitutiva de toda disciplina histórica. Por um lado, ela é reconstrução ou construção de um «passado» e sanciona, ou, melhor, introduz, uma distância entre o observador e o objeto; por outro, conforme à sentença crociana de que toda história é história contemporânea, ela repropõe ou propõe a «presença» do objeto. A filologia moderna vive, não por obrigação inconscientemente, este problematismo existencial.[564]

---

tal texto. [...] A aparência de facticidade fechada sobre si mesma, que se atribui ao estudo filológico e que enfeitiça o pesquisador, desaparece na exata medida em que se constrói o objeto na perspectiva histórica. O objeto se constitui assim como mônada. Na mônada, tudo que, ao término da análise do texto, se estabelece numa rigidez mítica, toma vida. [...] Se você retornar a alguns de meus outros trabalhos, notará que a crítica da atitude do filólogo é, em mim, uma velha inquietação e que ela é intimamente idêntica à crítica do mito. Ela provoca, por vezes, a própria operação filológica» (*idem*, pp. 277-278). Em observações como esta, conforme alerta Charles ROSEN, deparamos com uma verdadeira «poética da filologia» («As ruínas de Walter Benjamin: o drama barroco alemão e inglês, a estética romântica e a teoria simbolista da linguagem», em *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, tradução de José Laurenio de Melo, Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 188). Vale ainda lembrar que uma das mais penetrantes reflexões acerca da urgência de «una filologia che abbia superato i confini cui la costringe un'angusta concezione accademica» encontra-se no «Programma per una rivista» com que se encerra o volume *Infanzia e* storia, de Giorgio AGAMBEN (Torino: Einaudi, 2001, pp. 141-152; citação à p. 146). (No mesmo livro, discute-se a troca de cartas há pouco mencionada, no ensaio «Il principe e il ranocchio: il problema del metodo in Adorno e in Benjamin», pp. 113-131.)

[564] Gianfranco CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino: Einaudi, 1990, p. 5. Mario MANCINI aproximou as experiências filológicas de Nietzsche e Contini a partir da importância que nelas teve a prática pedagógica inovadora do *seminário*, com a horizontalização da produção do saber, no contexto universitário alemão («Filologia e dilettantismo», em Piero BOITANI, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 4: *L'atualizzazione del testo*, Roma: Salerno, 2004, pp. 482-483).

O apelo intempestivo de uma obra como a *Vita Nova* por certo não é um apelo individual, mas antes uma voz – voz de destaque, especialmente sonora – no coro de toda uma época. Lembre-se, por exemplo, que, no âmbito de uma reconstrução crítica da história da filosofia tal como aquela empreendida por Alain de Libera, descobre-se uma solicitação muito semelhante em algumas versões do pensamento medieval, especialmente entre aquelas que foram *esquecidas* e que por isso mesmo preservaram sua força originária. Como nota Alain de Libera, não se pode nem mesmo falar em «retorno do recalcado» quanto a isto:

> certas idéias não tanto voltam quanto estão por vir: são aquelas que jamais encontraram seu centro de ressonância, nem no tempo que as viu nascerem, nem naquele em que acreditamos fazê-las renascer. Essas idéias muito simplesmente jamais foram entendidas. São tão novas, nem mais nem menos, quanto o eram há cinco séculos. Têm sua atualidade própria e reinam em sua própria duração, a do espaço mental onde tomaram forma e que, no caso, não era e não é contemporâneo de nenhum outro. Esses pensamentos esperam ainda ser partilhados, permanecem à espera de um auditório. Sendo assim, seria inútil evocar para eles a noção de um «retorno», ainda que violento. Cabe a nós respondermos a seu apelo, cabe a nós deslocarmo-nos, entrarmos em seu tempo.[565]

Mas que «tempo» é este – tempo das idéias e dos textos não exatamente esquecidos, porque sequer compreendidos, ou mesmo percebidos, naquela força que é indiscernível de seu significado? Como «entrar em seu tempo», se este tempo parece ainda estar, como as idéias e os textos, ainda «por vir»? Nenhuma resposta conclusiva para esta questão do tempo. Vale notar, no entanto, que a necessária *intempestividade* do historiador (ou do crítico) 'medievalista' é bem percebida também pelo mesmo Alain de Libera, quando este se indaga: «Para que trabalhar sobre a Idade Média se não deixamos a Idade Média trabalhar em nós?».[566]

---

[565] Alain de LIBERA, *Pensar na Idade Média*, tradução de Paulo Neves, São Paulo: 34, 1999, p. 68 (tradução modificada).
[566] *Idem*, p. 23

8. «Moderno uso»

São raras as ocorrências do adjetivo *moderno* ao longo de toda a extensa obra de Dante. Mas é precisamente esta raridade, combinada ao fato de que Dante é o primeiro a utilizar o vocábulo na literatura produzida em italiano[567], que pede atenção.

No *Inferno*, a palavra não aparece. Ali, afinal, é o reino dos «*antichi* spiriti dolenti» (*Inf.* I 116), e o moderno não encontra brechas por onde penetrar. Naquela *cantica*, é recorrente a expressão da dor de ser antigo, como se pode ver no já mencionado episódio do Limbo: a inteligência crítica de Dante está em que esta dor, originalmente de natureza apenas religiosa, o sofrimento por não ter sido batizado, se transfigura em dor ético-poética, a consciência de estar circunscrito a um mundo poético que já foi deixado para trás. Mas essa transição não é linear, não está isenta daquela tensão entre impulsos contraditórios em direção ao passado e ao presente-futuro. Quando *moderno* aparece pela primeira vez, no canto XVI do *Purgatorio*, pode-se dizer que tem sentido depreciativo. No lugar reservado a quem pecou por ira, Dante depara um homem que se identifica como Marco Lombardo e que lhe pergunta:

> «Or tu chi se' che 'l nostro fummo fendi,
> e di noi parli pur come se tue
> partissi ancor lo tempo per calendi?» (*Purg.* XVI 25-27)

Neste passo, aquela «imaginação visual» que Eliot, com razão, vê dominar a poesia de Dante[568], mostra-se em sua melhor forma. Marco impressiona-se com aquele visitante que fende a fumaça pela qual atravessa, magnífica imagem que ilustra a diferença de Dante, vivente e, portanto, portador de um corpo físico, em

---

[567] Conforme se pode verificar em consulta ao amplo acervo eletrônico da *Letteratura Italiana Zanichelli* (*LIZ 4.0*).

[568] T. S. ELIOT, «Dante» cit., p. 204. Cf. Ernesto Giacomo PARODI, *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, a cura di Gianfranco Folena e Pier Vincenzo Mengaldo, Vicenza: Neri Pozza, 1965, p. 59: «Egli vede e sente per imagini, e anche una semplice parola e anche il pensiero più astruso o più impalpabile e il ragionamento più astratto assume subito nella sua mente una forma concreta di cosa sottoposta ai sensi, e, per esprimerci al modo antico, *s'incarna*».

relação às almas incorpóreas que ali padecem (em outro passo, o aspecto corpóreo com que os mortos aparecem a Dante é dito «corpo fittizio», *Purg.* XXVI 12[569]). Mas é interessante que essa diferença também é marcada, por seu interlocutor, pela maneira como Dante fala do tempo, divisível «per calendi», tempo-calendário, em oposição ao tempo-sem-tempo da eternidade ultramundana.[570] É neste contexto que o adjetivo «moderno» sobrevém. Dante, que representa para o morto a consciência mesma do tempo dos vivos, do tempo histórico, exprime seu anseio de participação na dimensão atemporal da divindade:

> «E se Dio m'ha in sua grazia rinchiuso,
> tanto che vuol ch'i' veggia la sua corte
> per modo tutto fuor del *moderno* uso,
> non mi celar chi fosti anzi la morte,

---

[569] Romano GUARDINI observa que Dante confere à almas do além uma espécie de «corporeidade intermédia», um «quase-corpo» («Corpo e corporeità nella ‹Commedia›», em *Studi su Dante*, traduzione di M. L. Maraschini e A. Sacchi Balestrieri, Brescia: Morcelliana, 1967, p. 234).

[570] Mas, alguns cantos depois, Forese Donati invocará a relação dos condenados do Purgatório com o tempo para justificar não permanecer mais ao lado de Dante: «'l tempo è caro / in questo regno, sì ch'io perdo troppo / venendo teco sì a paro a paro» (*Purg.* XXIV 91-93). Se o tempo é «caro», aqui, é porque, embora em outra escala, muito mais ampla, ainda é transcurso, como o era o tempo humano terrestre. Afinal, ao contrário daqueles que estão confinados no Inferno ou confiados ao Paraíso por toda a eternidade, as almas do Purgatório ainda têm diante de si um futuro, em que se elevarão ao último reino. Um pouco antes, o Purgatório fora apresentado como paralelo do tempo sobre a Terra, «dove tempo per tempo si ristora» (*Purg.* XXIII 84). Pecados do tempo terrestre se reparam pelo decurso do tempo purgatorial. Além disso, o Purgatório continua em ligação com o mundo terreno: a permanência do pecador nesta estação pode ser abreviada se algum vivo rezar por sua salvação. Neste passo, Forese pode prever o «tempo futuro» (*Purg.* XXIII 98), «cui non sarà quest' ora molto antica» (99) – ou seja, futuro próximo –, e o «quest' ora» mostra que o tempo do Purgatório está em contínuo com o tempo terrestre, é ainda, em alguma medida, tempo «per calendi». A capacidade de «antiveder» (prever) é marcada pela contingência humana: o previsto pode ou não ocorrer («se l'antiveder qui non m'inganna», XXIII 109). – Newton BIGNOTTO vai atrás das «marcas da contingência», dos «mundos obscuros que a *fortuna* nos abre» na *Commedia* («A condição humana», Adauto NOVAES (org.), em *Poetas que pensaram o mundo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 83-110, citações à p. 88). «O homem de Dante, o mesmo que aspira segundo ele a atingir sua forma mais elevada no ideal do *optimus homo*, conhece sua condição ao realizar em total liberdade o percurso de seu amor e de seus desejos pelo mundo. Por isso a *Divina Comédia* não é uma obra de moral, ou de condenação do pecado como mal absoluto. A poesia de Dante, ao contrário, é um longo passeio pelas possibilidades de uma matéria complexa, que se constrói ao exercitar sua liberdade o tempo todo de sua existência. Não há homem em Dante sem a liberdade e, por isso, cada história humana deve ser olhada como parte de nossa própria humanidade» (*idem*, pp. 98-99). Uma interpretação psicológica da *Commedia* poderia postular que compreendêssemos sua paisagem como uma espécie de representação da mente do autor. No entanto, seria mais esclarecedor entender sua topografia como um amplo mapeamento das possibilidades humanas e do que elas implicam. O *eu* em certa medida transcendental da *Commedia* (cf. Gianfranco CONTINI, «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*», em *Un'idea di Dante*: saggi danteschi, Torino: Einaudi, 2001, pp. 33-62) é participação no intelecto supraindividual, mas também vocalização de todas estas possibilidades que se oferecem ao ser humano.

ma dilmi, e dimmi s'i' vo bene al varco;
e tue parole fier le nostre scorte.» (*Purg.* XVI 40-45)

«Moderno uso» nomeia, aí, o modo de vida contemporâneo ao poeta, percebido por ele como impeditivo da almejada ascensão espiritual. Porém, vale frisar que, nesta rejeição da vida então *moderna*, já se entreviu, acertadamente, um dos «momentos descontínuos» de formulação de uma «genealogia do moderno» propriamente dantesca, um daqueles tensionados «signos de uma modernidade emergente» que podemos encontrar disseminados na obra de Dante.[571] A rejeição do «moderno» por Dante, neste canto, envolve uma estratégia retórica e histórica complexa: deve-se perceber, nesta rejeição, sobretudo «uma consciência [*awareness*] de diferentes [*differing*] modos de pensar, de escrever».[572]

A expressão «moderno uso» vai reaparecer, em quiasmo (e com inversão do sentido), no canto XXVI do mesmo *Purgatorio*. É, como se sabe, um dos cantos cruciais da *Commedia*, especialmente se temos em vista a afirmação da posição de Dante frente ao passado lírico então mais recente, passado que já é parte do que será, à luz da síntese dantesca, a lírica moderna. Ali, entre os luxuriosos, Dante encontra Arnaut Daniel e Guido Guinizzelli, dois dos «pais» dessa lírica (o outro Guido, muito mais relevante para o experimento poético dantesco, permanecerá reativamente inominado ao longo de quase toda a *Commedia*[573]). De dentro do fogo que o castiga e purifica, Guinizzelli diz a Dante:

«Tu lasci tal vestigio,
per quel *ch'i' odo*, in me, e tanto chiaro,
che Letè nol può tòrre né far brigio.

---

[571] Jeremy TAMBLING, «Dante and the Modern Subject: Overcoming Anger in the *Purgatorio*» cit., p. 402.
[572] *Idem, ibidem*.
[573] Guido Cavalcanti é nomeado apenas no décimo canto do *Inferno*, quando seu pai, Cavalcante Cavalcanti, dialoga comovido com Dante, embora, clandestinamente, ele esteja por toda parte na *Commedia*, na forma de citações, ecos, reminiscências menos ou mais perceptíveis; como diz Contini, a «homenagem» de Dante a Cavalcanti – explícita na *Vita Nova*, onde seu soneto *Vedesti, al mio parere, omne valore* é o único texto vernacular não dantesco citado, mas depois desta sempre implícita – «não cessou jamais» (Gianfranco CONTINI, «Cavalcanti in Dante», em *Un'idea di Dante* cit., p. 153. Especificamente sobre a presença cavalcantiana na *Commedia*, ver, neste mesmo ensaio, pp. 154-157. Vejam-se ainda os recentes estudos de Danilo BONANNO – «Guido in Paradiso. *Donna me prega* e l'ultimo canto della *Commedia*» – e de Letterio CASSATA – «Un'ipotesi per *Pg* 24, 61-62», ambos publicados na revista *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001), respectivamente às pp. 223-243 e 305-310.)

Ma se le tue *parole* or ver giuraro,
dimmi che è cagion per che dimostri
nel *dire* e nel guardar d'avermi *caro*.» (*Purg.* XXVI 106-111)

Ao que vem a resposta de Dante:

E io a lui: «Li dolci *detti* vostri,
che, quanto durerà l'*uso moderno*,
faranno *cari* ancora i loro *incostri*». (*Purg.* XXVI 112-114)

«Uso moderno» reveste-se, aqui, de conotações positivas ao referir-se à prática poética do presente, e não mais ao modo de vida dos contemporâneos.[574] O canto XXVI é todo ele muito concentrado, uma trama de ressonâncias lexicais jamais gratuitas. Mas, neste trecho específico, nos encontramos como que no interior do núcleo significante de tal concentração. Vocábulos como *parole* e *dire* designam tradicionalmente os próprios poemas no âmbito stilnovista. *Caro* remete ao *core*, sede do espírito vital e sede do Amor que, na doutrina cortês de que Dante era ainda devedor, é o outro nome da Poesia[575]: e, aqui, é a poesia de Guinizzelli que Dante traz no coração. *Incostri* assinala o fato decisivo para a constituição da lírica moderna: os poemas não são mais ditos ou cantados, mas escritos, a ponto de poderem ser sinalizados pela «tinta» (*incostro*) em que se registram. É o espaço mesmo da irrupção da *modernidade poética* que Dante delimita, com assombrosa segurança crítica, nesta passagem.

As conexões com trechos vizinhos são esclarecedoras. «Uso *moderno*» rima com o inesquecível epíteto, «miglior fabbro del parlar *materno*» (*Purg.* XXVI 117), com que Guinizzelli indigita («questi ch'io ti *cerno* / col dito», *Purg.* XXVI 115-116)

---

[574] A expressão «uso moderno», que Dante utilizara positivamente no *Purgatorio* XXVI 113, será retomada por Boccaccio, nas suas *Rime* (I, 93, v. 13), reincidindo, porém, na conotação pejorativa que Dante conferira a «moderno uso» em *Purgatorio* XVI 42: mas devemos notar que a expressão aqui já está associada à poesia do presente, figurada, neste soneto, sob o influxo da generalizada decadência moral da época. A expressão «moderne carte», em oposição às «antiche», aparecerá duas vezes em Petrarca: no *Rerum vulgarium fragmenta* XXVIII, v. 77, e no *Triumphus Cupidinis* IV, v. 12. A palavra *modernità* só vingará em italiano com Leopardi, numa anotação de 14 de maio de 1821 no *Zibaldone* (1050), ao se referir à «modernidade» da formação do idioma francês.

[575] Cf. Francesco BRUNI (a cura di), *Capitoli per una storia del cuore*: saggi sulla lirica romanza, Palermo: Sellerio, 1988, especialmente os ensaios «‹Cor› e ‹cors›: itinerari meridionali», de Costanzo DI GIROLAMO (pp. 21-48), «Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana», do próprio Bruni (pp. 79-118) e «Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca», de Rita LIBRANDI (pp. 119-180).

Arnaut. Apenas registro, por ora, a postulação de *familiaridade* – na qual Dante, sutil mas firmemente, se inclui como filho e herdeiro – embutida no jogo entre o «parlar *materno*» de que Arnaut é dito mestre e Guinizzelli referido por Dante como «il *padre* / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre» (*Purg.* XXVI 97-99). Mas há uma conexão ainda mais importante: é aquela que liga o canto XXVI ao XXIV também do *Purgatorio* e que se condensa na recorrência da expressão *ch'i' odo*, aqui proferida por Guinizzelli e lá por Bonagiunta Orbicciani da Lucca (Bonagiunta que foi «a verdadeira ponte entre Sicilianos e Dolce Stile»[576]). Esta recorrência serve de índice da percepção (ou mais exatamente – o que é sintomático da tensão ainda persistente àquela época entre as dimensões culturais vocal-auditiva e escritural-legível – da *audição*) da *novidade* da própria poesia dantesca. Que é, antes de tudo, a *novidade* (a redundância é inevitável) do *dolce stil novo* («o primeiro movimento literário no sentido moderno da expressão», como disse Auerbach[577]). E que será a novidade da *Vita Nova*. Dante, movendo-se no espaço que já é o da lírica moderna, faz Bonagiunta marcar sua própria antigüidade, assim como a de Giacomo da Lentini (inventor do soneto, que será a forma por excelência da nova lírica até Baudelaire, e mesmo depois) e a de Guittone d'Arezzo, estabelecendo um intervalo entre seus prévios experimentos poéticos e aqueles dos poetas do *stil novo* (ali nomeado assim pela primeira vez):

> «O frate, issa vegg' io», diss' elli, «il nodo
> che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
> di qua dal *dolce stil novo ch'i' odo*!» (*Purg.* XXIV 55-57)[578]

---

[576] Gianfranco CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze: Sansoni, 1970, p. 160.
[577] Erich AUERBACH, *Dante, poeta do mundo secular*, tradução de Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 41.
[578] Como observa Vittorio ROSSI, os episódios dos encontros com Bonagiunta e com Guido Guinizelli, no *Purgatorio*, constituem «il *testo* che viene a porsi naturalmente in fronte ad ogni studio intorno al dolce stil nuovo; testo per antichità ed autorità venerando, in cui è per sommi capi delineata la storia e rilevata l'essenza di quella forma di poesia, e che i posteri del Poeta divino hanno interpretato, diluito, chiosato, non mai contradetto o sostanzialmente immutato» (*Il «dolce stil novo»*: Lectura Dantis, Firenze: Sansoni, 1905, p. 6). – Vale notar que, na edição crítica mais recente do poema (*Dantis Alagherii Comedia*, per cura di Federico Sanguineti, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2001), é outra a lição do verso decisivo: «di qua dal dolce stil! e il novo ch'io odo!». O pouco tempo desde a publicação desta edição ainda não permitiu a necessária decantação de suas lições alternativas, decantação que consentirá à comunidade dantesca julgar se, enfim, estamos diante de uma edição que supere a de Petrocchi. De qualquer modo, observe-se que, embora cindida em dois momentos

O adjetivo *moderno* aparecerá mais duas vezes na *Commedia*, ambas no *Paradiso*: no canto XVI, «*moderna* favella» (33) designa o falar do próprio Dante, o falar de seu tempo, em contraste com aquele de seu antepassado Cacciaguida, com quem dialoga; no XXI, é Pedro Damião, eremita feito cardeal na velhice («Poca vita mortal m'era rimasa, / quando fui chiesto e tratto a quel cappello, / che pur di male in peggio si travasa», 124-126), que, em conversa com Dante, compara a pompa de que se revestem «li *moderni* pastori» (131) com a humildade de São Pedro e São Paulo («Venne Cefàs e venne il gran vasello / de lo Spirito Santo, magri e scalzi, / prendendo il cibo da qualunque ostello», 127-129).

Antes já da *Commedia*, no *Convivio*, «moderni» (IV xv 3) era como Dante qualificava os homens do presente, associados aí, na evocação de uma moralidade intrínseca ao humano (e, portanto, independente da variação dos tempos), a seu antepassado mais remoto, Adão: «tale quale fu lo primo generante, cioè Adamo, conviene essere tutta l'umana generazione, ché da lui alli *moderni* non si puote trovare per quella ragione alcuna transmutanza. Dunque, se esso Adamo fu nobile, tutti siamo nobili, e se esso fu vile, tutti siamo vili», IV xv 3-4).

No *De vulgari eloquentia*, da mesma época mas em latim, a palavra ocorre duas vezes. Na primeira, serve para estabelecer uma distinção entre o estado presente da língua e seu estado original, tomando como exemplo o dialeto de Pávia:

---

sucessivos (um «dolce stil» e um estilo «novo»), a idéia de uma *nova poesia* continua válida; e, antes, a percepção ou afirmação desta novidade acentua-se no tocante a Dante, que é, ele só, «il novo» a que alude Bonagiunta. – Sobre o *dolce stil novo* como movimento poético, ver estudo abrangente de Mario MARTI, *Storia dello stil nuovo*, 2 v., Lecce: Milella, 1973, especialmente o capítulo introdutório «La polemica, il gruppo, la formula» (v. 1, pp. 13-62). Sobre a validade ou não de *stil novo* como conceito historiográfico, cf. Fernando FIGURELLI, *Il dolce stil novo*, Milano e Napoli: Ricciardi, 1933; e a resenha deste por Mario CASELLA, «Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo*», *Studi Danteschi*, XVIII (1934), pp. 105-126; mas que se vejam, sobretudo, as páginas esclarecedoras de Emilio BIGI, «Genesi di un concetto storiografico: ‹Dolce Stil Novo›», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXII, 399 (1955), pp. 333-371. Como demonstra Bigi, o «dolce stil novo» como nome de uma «escola poética», assim estabelecido pioneiramente por De Sanctis, apresenta-se como um fato em alguma medida inquestionável para a historiografia oficial da literatura italiana somente a partir de 1880, com Adolfo Bartoli (p. 369). – Vale adiantar, aqui, que a *Vita Nova*, como já observou DE ROBERTIS, é «o manifesto do ‹stil novo› na única acepção historicamente autêntica», isto é, naquela que lhe foi conferida por Dante no *Purgatorio* XXIV: mas também momento peculiar de «uma contemporânea (e dialética) gestão de iniciativas diversas» («Introduzione» a *Vn*, p. 11).

> Cum igitur omnis nostra loquela – preter illam homini primo concreatam a Deo – sit a nostro beneplacito reparata post confusionem illam que nil aliud fuit quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest, sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet. Nec dubitandum reor modo in eo quod diximus «temporum», sed potius opinamur tenendum: nam si alia nostra opera perscrutemur, multo magis discrepare videmur a vetustissimis concivibus nostris quam a coetaneis perlonginquis. Quapropter audacter testamur quod si vetustissimi Papienses nunc resurgerent, sermone vario vel diverso cum *modernis* Papiensibus loquerentur. (*DVE* I ix 6-7)[579]

Temos, nesta passagem, um dos grande momentos da consciência histórica de Dante: de sua consciência de uma dimensão histórica humana, que abrange tanto antigos quanto modernos, por oposição a uma dimensão a-histórica divina; e consciência que, singularmente, salienta essa dimensão histórica na língua, Babel assomando, de forma magnífica, como momento inaugural desta dimensão (o que comporta a contra-imagem de uma dimensão a-histórica, aquela da língua divinamente inspirada anterior a Babel: nos termos de Benjamin, uma «reine Sprache», *língua pura*). Mais adiante, «moderni» é o adjetivo que caracteriza os poetas de sua época, que, como os «predecessores», diz-se ali, também «fazem uso de diferentes metros em suas canções» (*DVE* II v 2). Ainda em latim, mas na epístola aos cardeais italianos, Dante (reminiscente, talvez, da já mencionada repreensão à «modernorum ruditatem» por Alain de Lille) escreve: «Vivit Dominus, quia Qui movit linguam in asina Balaam, Dominus est etiam *modernorum* brutorum» (*Ep.* XI 18).[580]

---

[579] «Dado então que toda nossa linguagem – afora aquela criada por Deus e pelo primeiro homem – foi reconstruída segundo nossa vontade depois daquela confusão que não foi senão esquecimento da língua precedente, e dado que o homem é um animal instabilíssimo e variabilíssimo, nem durável nem contínua ela pode ser, mas, como todas as outras coisas que são nossas, tais como costumes e hábitos, deve necessariamente variar segundo as distâncias de espaço e de tempo. Quanto a eu ter dito há pouco ‹de tempo›, não há por que ter dúvidas, mas, sim, opinião bem firme: porque se examinamos a fundo todos os nossos produtos, resulta que discordamos muito mais dos nossos antiqüíssimos concidadãos que dos nossos coetâneos mesmo os mais longínquos. Por isso ousamos afirmar que, se os antiqüíssimos pavienses ressurgissem agora, falariam uma língua muito vária e diversa daquela dos modernos pavienses.»

[580] Numa tradução aproximada: «Vive o Senhor, pois que Quem moveu a língua do asno de Balaam é Senhor também dos brutos modernos».

9. «Canticum novum, vita nova»

Na lírica de Dante, aí incluindo-se os poemas da *Vita Nova*, a palavra *moderno* é uma ausência absoluta. Uma interpretação ligeira poderia ver nisto uma indicação de que, na primeira fase da escrita dantesca, está também ausente a consciência histórica que dá forma à modernidade. Porém, outra palavra desempenha, a começar pela lírica, mas perpassando depois a obra toda de Dante, uma função semelhante àquela desempenhada alhures por *moderno*: é a palavra *novo* (ou, dependendo da grafia, variável ao tempo de Dante e de seus copistas, *nuovo*[581]).

Já vimos que não podemos simplesmente passar por cima de algumas diferenças entre *novo* e *moderno* – mas vimos também que, sobretudo no exame da obra de Dante, não podemos exagerar no respeito a essas diferenças. Afinal, quase sempre, a *novidade* de Dante é também sua *modernidade*.[582] Contudo, nomeia-se desta maneira uma versão muito particular de modernidade, em que a ambivalência há pouco observada no termo *moderno* – notações negativas e positivas coexistindo sem que jamais umas preponderem definitivamente sobre as outras – é reduzida ao mínimo, com a prevalência das conotações positivas. O que não quer dizer que *novo* designe algo como a repristinação daquele «stato primaio» a que alude o próprio Dante pela voz de Guido del Duca (*Purg.* XIV 66) – a não ser à medida que, no *novo* também, a plenitude de potencialidades é igualmente a de riscos de malogro ou aniquilação («Sanguinoso esce de la trista selva; / lasciala tal, che di qui a mille anni / ne lo *stato primaio* non si rinselva», 64-66[583]). No léxico da lírica amorosa ducentista,

---

[581] Nos manuscritos e nas edições críticas das obras dantescas, as duas grafias comparecem nos mesmos textos.

[582] Creio interessante lembrar que, em alemão, há duas palavras que recobrem o conceito de *modernidade*: *Modernität* e *Neuzeit* (literalmente, «tempo do novo»). Esta mesma estrutura semântica já estava dada, em alguma medida, na bifurcação, à época de Dante, e depois ao longo de toda a Modernidade, entre *modernidade* e *novidade*.

[583] A imagem complementar e elucidativa deste «stato primaio» a que a «trista selva» não retornará encontra-se na floresta do Paraíso terrestre: «la divina foresta spessa e viva», «la selva antica», em que Dante penetra sozinho, após despedir-se de Virgílio (*Purg.* XXVIII 2 e 23); selva precipuamente literária, conotadora de *antiquitas*, como nota, antes de qualquer um, Matelda mesma, que apresenta o lugar a Dante: «Quelli ch'anticamente poetaro / l'età de l'oro e suo *stato* felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro» (*Purg.* XXVIII 139-141).

a noção de uma novidade apaziguada é antes expressa pelo aparentado adjetivo *novello*, já desde Giacomo da Lentini («Canzonetta novella») até Cavalcanti («Fresca rosa novella») e Dante («dolce tempo novello»). É *novo*, já para Dante, o que é *tardio* – «jeune et pourtant très-vieux», como dirá Baudelaire (o mesmo Baudelaire que escreve: «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans»), condensando com argúcia a dialética do moderno. Ademais, *novo* tem, para Dante, uma relevante conotação de pessoalidade (ou individualidade), a qual não encontra paralelos exatos em usos prévios da palavra, embora deles obtenha sua inspiração mais ou menos remota: é *novo* o que, de um modo ou de outro, está ligado a ele, Dante, e à sua poesia; ao empregar o adjetivo, o poeta celebra suas próprias virtudes criativas, sua própria autoridade poética.

J. E. Shaw, num de seus *Essays on the Vita Nuova*, observou que «não há emprego latino de *novus* que não seja refletido por um uso italiano de *nuovo*, e nenhum significado italiano do adjetivo que não esteja implícito num dos significados do latim clássico e, por conseguinte, não seja esperado no emprego do latim medieval».[584] Spitzer notou que o termo *nova*, na expressão *Incipit Vita Nova* (e, portanto, no título do *libello*, e, por meio deste, no restante da obra de Dante), representa aquela «*renovatio*, *restauratio*, *reformatio*, *regeneratio* religiosa» (a cadeia sinonímica parece querer tornar graficamente sensível a intensidade da renovação) que remontaria ao Medievo (conforme Burdach argumenta, em seu *Reformation, Renaissance, Humanismus*, ao qual Spitzer se reporta), ao mesmo tempo que evoca «o fresco renovar-se da primavera, como nos provençais, e o inaudito, o radicalmente novo do sentir».[585] Note-se ainda que, neste apotegma, *Incipit Vita Nova*, uma aguda intuição histórica, como aquela de Ernst Bloch (corroborado por Vittore Branca), descobrirá «aquele potente *pathos* de *renovatio*, característico do cristianismo, que verdadeiramente inicia a era moderna».[586] Hugo Friedrich, nesta trilha, mas a partir

---

[584] J. E. SHAW, «*Incipit vita nova*», em *Essays on the Vita Nuova*, Princeton: Princeton University Press; Paris: Presses Universitaires de France, 1929, pp. 72n-73n.
[585] Leo SPITZER, «Osservazioni sulla *Vita nuova* di Dante», em *Studi italiani*, tradução de Herta Ament, Milano: Vita e Pensiero, 1976, p. 104.
[586] Vittore BRANCA, «Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella ‹Vita nuova›», em *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze: Olschki, 1966, v. 1, p. 125 (onde se resume a exposição de

do exame da expressão «dolce stil novo», chama a atenção para que tanto *dolce* quanto *novo* tinham, no italiano da época de Dante, significados bem mais ricos do que no italiano atual:

> «Novo» significa, numa primeira nuance, «de novo gênero»; o mesmo significado com que, no Medievo tardio, se falava na poética de uma *Poetria nova* e na música e na lógica de uma *Ars nova*. A palavra, fundamental nos provençais (*nou*, *novel*) e também na literatura cristã, possui porém outras nuances. Nos provençais vem usada para a primavera, a estação da renovação espiritual operada pelo Amor, mas também para uma poesia que assim renovada se abre ao canto. O mesmo conceito está presente nos líricos florentinos e no jovem Dante, enriquecido porém de outros significados: «nobre», referido a um amor espiritual ao qual podem abrir-se só almas nobres; «maravilhoso», «único», seja no sentido geral que também o precedente estágio lingüístico certamente atribuía à palavra, seja naquele particular de dama maravilhosa, incomparável. O uso cristão do termo indica com «novo» a pessoa renovada pela graça e pelos sentimentos (*Ad Romanos* 6, 4). A palavra vem também usada para a ressurreição pascal de Cristo e para o efeito que exerce sobre o crente, o qual se renova como a natureza na primavera é renovada pelo amor que emana de Deus. A expressão *canticum novum*, muitas vezes recorrente nos salmos (por exemplo *Salmo* 32, 3), vem explicada por Agostinho como o canto de quem do amor vil se alçou àquele nobre, voltado para Deus. Vê-se claramente como o significado profano da palavra converge com aquele cristão.[587]

Faz parte da rotina dantológica, ao se especular sobre as fontes do título da *Vita Nova*, remeter inicialmente à reapropriação agostiniana do «canticum novum» dos *Salmos*, assim como, embora em menor escala, lembrar a passagem paulina destacada por Friedrich: «Consepulti ergo sumus cum illo per baptismum in mortem, ut quemadmodum suscitatus est Christus a mortuis per gloriam Patris, ita et nos in *novitate vitae* ambulemus».[588] Como nota Enrico De' Negri, com esta passagem em mente, desde São Paulo as noções de *vita* e de *novitas* estão enredadas num «binômio incindível».[589] (Gorni, por sua vez, ainda em chave paulina, remete ao capítulo «Vita secundum Christum» da epístola *Ad Colossenses* 3, 1-17, lembrando ainda o

---

Ernst BLOCH em suas *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 364).

[587] Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1964, p. 53 (*Epoche della lirica italiana*, v. 1: *Dalle Origini al Quattrocento*, traduzione di Luigi Banfi e Gabriella Cacchi Bruscaglioni, Milano: Mursia, 1974, pp. 48-49).

[588] «Portanto pelo batismo nós fomos sepultados com ele na morte para que, como Cristo foi ressuscitado dentre os mortos pela glória do Pai, assim também nós vivamos *vida nova*» (*Rom.* 6, 4, grifo meu).

[589] Enrico DE' NEGRI, «Una leggenda nuova», em *Wort und Text*: Festschrift für Fritz Schalk, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963, p. 142.

precedente óbvio do sentido de redenção que se encontra na passagem do *Vetus* ao *Novum Testamentum*.[590]) É em Agostinho, e no ambiente teológico e antropológico com que sua obra se relaciona retrospectiva e prospectivamente (com destaque para os vitorinos entre os pósteros), que encontramos a noção, basilar para a concepção poética dantesca, de uma complementaridade entre «vida nova» e «canto novo». Não é, por certo, um dado desprezível, especialmente para o presente estudo, que tal noção se constitua sobretudo a partir da leitura dos Salmos – isto é, do grande modelo de lírica antiga não-grega e não-romana que chegou aos tempos de Dante (que a eles assim se refere, em duas passagens do *Convivio*, I vii 15 e III iv 8, sob a designação de «Salterio»). Somente um *homo novus* pode oferecer a seus ouvintes ou leitores um verdadeiro *canticum novum*: esta, a base antropo-teológica para o enlace entre novidade e pessoalidade observada no uso de *novo* por Dante. Mas este enlace comporta também a inversão do nexo causal entre renovação da vida e renovação do canto. No sermão *De cantico novo*, atribuído erroneamente a Agostinho, mas na realidade devido a Quodvultdeus de Cartago, podemos ler: «Omnis qui baptismum Christi desiderat, vitam novam concupiscit. Transeat ergo a vetustate, ut perveniat ad novitatem. Prius enim fuit testamentum vetus, canticum vetus, homo vetus: nunc autem testamentum novum, canticum novum, propter hominem novum».[591] De Robertis, com a *Vita Nova* aberta sobre a escrivaninha, assim conclui a partir de outro trecho do sermão: «dove la lode è vita, la vera vita (la ‹vita nuova›), la parola, il canto è già beatitudine, l'amore non viene mai meno, e il cielo è quasi trasportato, per anticipo, sulla terra».[592] Esta inversão, em que a poesia renovada revela-se a geratriz de uma vida nova, expressa-se de modo ainda mais claro num sermão de Ano Novo que durante muito tempo se acreditou ser de Hugo de São Vítor, mas que

---

[590] Do comentário de Guglielmo GORNI à sua edição da *VN*, pp. 3n-4n.
[591] *PL* 40, 677. Cf. Aurelio RONCAGLIA, «Laisat estar lo gazel (contributo alla discussione sul rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)», *Cultura Neolatina*, IX (1949), pp. 74-75, onde encontra-se um útil levantamento de ocorrências da expressão «canticum novum» na *Patrologia latina*.
[592] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»*, 2ª ed. accresciuta, Firenze: Sansoni, 1970, p. 120. Eis o trecho em questão: «Si tantum delectat cum de ea loquimur, quid erit et videre? Videre Deum, vivere cum Deo, vivere de Deo. Vita enim nostra erit laudare Deum et sine defectu amare» (*PL* 40, 686).

provavelmente é de Ricardo de São Vítor: «Canticum est vita. Canticum novum, vita nova. Canticum vetus, vita vetus».[593]

Não por acaso, costuma-se localizar neste sermão a fonte imediata de que Dante teria extraído a expressão «vita nova». Porém, a expressão é encontrada em diversos outros textos patrísticos; é uma expressão que está, por assim dizer, no ar do Medievo, já desde bem antes da época de Dante, porque muito reveladora da antropologia inerente ao cristianismo e sobretudo à sua versão agostiniana. Lê-se, por exemplo, no *Tractatus super Psalmos*, de Santo Hilário: «Avertit enim Dominus captivitatem nostram per remissionem peccatorum. A dominatu enim vitiorum animam liberavit, anteriora delicta non reputans, et nos in *vitam novam* renovans, et in novum hominem transformans, constituens nos in corpore carnis suae».[594] Num hino pascal atribuído a Santo Ambrósio encontramos: «Quid hoc potest sublimius: / Ut culpa quaerat gratiam / Metumque solvat charitas, / Reddatque mors *vitam novam*».[595] Em Agostinho, a expressão está por toda parte: numa epístola («Talibus concepte seminibus, talique in *vitam novam* connubio procreate, languescis et contabescis in veterem hominem!»[596]), nas exposições das epístolas de São Paulo aos Romanos («Deinde sanctificatio *vitam novam* fecit quae in Domini nostri resurrectione signata est»[597]) e aos Gálatas («*Neque circumcisio* ergo, *aliquid est, neque praepulium, sed nova,* inquit, *creatura* Novam creaturam dicit *vitam novam* per fidem Jesu Christi: et notandum verbum est»[598]), abundantemente nas *Enarrationes in Psalmos* («Nam et interpositum *diapsalma,* non absurde fortassis insinuat etiam transitum de vita veteri ad *vitam novam*: ut exstincto vel infirmato per poenitentiam vetere homine, sacrificium justitiae secundum regenerationem novi hominis offeratur Deo, cum se offert ipsa anima jam abluta»[599]; «Sed cessisse videretur insultantibus: et hoc oportebat, ut resurgens suis se ostenderet, et non illis, in magno sacramento; quia

---

[593] *Sermones centum*, sermo XIII (*PL* 177, 926B).
[594] *PL* 9, 688B (grifo meu).
[595] *Hymnus tempore Paschali ad Tertiam* (*PL* 17, 1183-1184, grifo meu).
[596] *PL* 33, 1058.
[597] *PL* 35, 2091.
[598] *PL* 35, 2147 (grifo meu em «vitam novam»).
[599] *PL* 36, 81 (grifo meu em «vitam novam»).

resurrectio ipsius *vitam novam* significabat, *vita* autem *nova* amicis nota est, non inimicis»[600]; «Qui bene instructus est, et laude Dei opulentus, et cornua debet habere quibus adversarium ventilet, et ungulas quibus terram excitet. Nostis enim hoc facere vitulos pubescentes, et in taurinam audaciam grandescentes. Nam ideo novellus est, propter *vitam novam*»[601]), nos *Sermones ad populum* («Primo, quia nemo vitam aeternam, incorruptibilem, immortalemque desiderat, nisi eum vitae hujus temporalis, corruptibilis, mortalisque poeniteat. Non enim sic quisque in *vitam novam* per sanctificationem Baptismi nascitur, ut quemadmodum deponit ibi omnia peccata praeterita, ita etiam statim mortalitatem ipsam carnis corruptionemque deponat»[602]; «Nam neque ad Baptismum Christi, in quo omnia peccata delentur, quisquam bene accedit, nisi agendo poenitentiam de vita pristina. Nemo enim eligit *vitam novam*, nisi quem veteris poenitet»[603]), no *De fide et symbolo* («Quapropter nec haeretici pertinent ad Ecclesiam catholicam, quae diligit Deum; nec schismatici, quoniam diligit proximum; et ideo peccatis proximi facile ignoscit, quia sibi precatur ignosci ab illo qui nos reconciliavit sibi, delens omnia praeterita, et ad *vitam novam* nos vocans: quam vitam donec perfectam capiamus, sine peccatis esse non possumus: interest tamen qualia sint»[604]). No comentário de Agostinho ao salmo 89, a diferença entre *vita vetus* e *vita nova* é equiparada, significativamente, àquela entre *vita mortalis* e *vita vitalis*.[605] Num sermão de Isaac de Stella, temos: «Nova creatura, nova esca; nova vita, nova nativitas; nova mors, nova resurrectio».[606]

[600] *PL* 36, 340 (grifo meu).
[601] *PL* 36, 864 (grifo meu).
[602] Sermo CCCLI (*PL* 39, 1537, grifo meu).
[603] Sermo CCCLII (*PL* 39, 1550, grifo meu).
[604] *PL* 40, 193 (grifo meu).
[605] *PL* 37, 1149.
[606] *PL* 194, 1828D.

10. Novo

É certo que Dante, ao escolher o título da *Vita Nova*, levou em consideração estes precedentes, tenha ele colhido a expressão diretamente no sermão de Ricardo (ou Hugo) de São Vítor ou já convertida em patrimônio comum do idioma cultural de sua época. Entretanto, como Giorgio Petrocchi com razão observou, apesar de a noção dantesca de novidade poder ser, ao menos em parte, remetida legitimamente ao *canticum novum* e ao correspondente *homo novus* bíblicos (e sobretudo às suas reinterpretações agostiniana e, depois, vitorina), não pode ser reduzida a estes, uma vez que a novidade aqui, como já na poesia trovadoresca, não se resume ao aspecto religioso ou moral.[607] É novidade, antes de tudo, poética – o que não deixa de ser resultado de um forte e fecundo desvio interpretativo operado sobre a inversão do nexo causal entre vida e poesia que se deixa flagrar na formulação exemplar «Canticum novum, vita nova». É o estatuto mesmo do autor que se renova na *Vita Nova*, como bem percebeu Michelangelo Picone: «A *Vita Nuova* [...] trata só no nível ‹historial› de uma renovação pessoal perseguida na via do Amor; enquanto, no nível mais profundo, quer expor a conquista, com valor suprapessoal, de uma dimensão autoral que joga finalmente luz sobre toda a cultura precedente, seja românica, seja clássica. Em outras palavras, a *renovatio* do *actor* efabula a bem mais importante e capital *renovatio* do *auctor*, o que comporta a reescritura de toda uma tradição poética».[608] Na descrição de Mario Pazzaglia, contudo, a passagem da novidade religiosa e moral à novidade eminentemente poética comporta um momento seguinte antitético (ou sintético) em que o «processo de intensificação lírico-metafórica» termina por conduzir a um «aprofundamento intelectual da metáfora» – «até quase

---

[607] Giorgio PETROCCHI, «Il Dolce stil novo», em Natalino SAPEGNO e Emilio CECCHI (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana*, Milano: Garzanti, 1987, v. 1: *Le origini e il Duecento*, p. 757.
[608] Michelangelo PICONE, «La *Vita Nuova* fra autobiografia e tipologia», em *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna: Longo, 1987, p. 64 («La *Vita Nuova* [...] trata solo al livello ‹istoriale› di un rinnovamento personale perseguito sulla via d'Amore; mentre al livello più profondo vuole esporre la conquista, avente valore sovrapersonale, di una dimensione autoriale che getta finalmente luce su tutta la cultura precedente, sia romanza sia classica. In altre parole, la *renovatio* dell'*actor* affabula la ben più importante e capitale *renovatio* dell'*auctor*, ciò che comporta la ri-scrittura di tutta una tradizione poetica»).

repropor a inicial acepção religiosa, com uma ambigüidade entre a esfera profana e aquela mística que representa também o problema central na interpretação da *Vita Nuova*».[609] (Sublinhem-se, na frase de Pazzaglia, as palavras *quase* e *ambigüidade*.)

A afirmação do poder renovador da poesia, renovação antes ético-poética que religiosa ou mística, já se encontra nos trovadores occitânicos. Na primeira estrofe de uma canção de Raimbaut d'Aurenga, é assim percutida:

> Ab nou cor et ab nou talen,
> ab nou saber et ab nou sen,
> et ab nou belh captenemen,
> vuelh un bon nou vers comensar;
> e qui mos bons nous motz enten,
> ben er plus nous a son viven,
> qu'om vielhs s'en deu renovelar.[610]

Lewis Freeman Mott, rememorando este poema de Raimbaut, situa entre os provençais os antecedentes para a idéia de *renovatio* que Dante condensou na expressão latina «Incipit Vita Nova»: «Para os amantes da Provença, sua paixão foi freqüentemente o começo de uma nova vida».[611] A renovação pela poesia é também a renovação pelo amor, amor entre poeta e dama, e não mais amor apenas segundo a concepção religiosa. É este o ponto de partida para a assimilação da noção de *novidade* pela primeira lírica italiana, já desde Giacomo da Lentini («Canzonetta novella, / va' canta nova cosa»[612]), mas sobretudo a partir de Iacopone da Todi e Guittone d'Arezzo, consagrando-se com os stilnovistas Cavalcanti, Lappo Gianni e Dino Frescobaldi e, de vez, com Dante. Sintagmas como «cosa nova», «belezza

---

[609] Mario PAZZAGLIA, «Vita Nuova», em *Enciclopedia Dantesca*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, v. 5, p. 1088.

[610] Cito a partir de Elena EBERWEIN-DABCOVICH, «Das Wort *novus* in der altprovenzalischen Dichtung und in Dantes *Vita Nuova*», *Romanistisches Jahrbuch*, II (1949), p. 176. Tradução aproximada: «Com novo coração e com novo desejo, / com novo saber e com novo entendimento / e com nova bela maneira, / quero um bom novo verso começar; / e quem meus bons novos ditos escuta, / bem será mais novo em seu viver, / que homem velho se deve renovar». Acerca do *nou* na poesia trovadoresca e suas relações com o *novo* em Dante, ver o estudo de Eberwein-Dabcovich em seu todo (pp. 171-195). – Um amplo inventário de ocorrências da idéia de *novo* tal como associada à poesia pelos trovadores provençais encontra-se em Alberto DEL MONTE, «‹Dolce stil novo›», *Filologia Romanza*, III, 3 (1956), pp. 254-264, já com um exame das relações entre tal uso e aquele dos stilnovistas e, entre estes, Dante.

[611] Lewis Freeman MOTT, *The System of Courtly Love*: Studied as an Introduction to the Vita Nuova of Dante, New York: Haskell House, 1965, p. 135.

[612] Em Gianfranco CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento* cit., t. 1. p. 57.

nova», «nova persona» e «nova figura» – com ênfase no gênero feminino, a reafirmar o domínio inerente à *domina*/*domna*/*donna* e à poesia de que ela é a um só tempo fonte e destinação – delimitam a esfera sensível e intelectual de uma nova experiência poética. Guittone oferece-nos, num de seus sonetos duplos, uma reiterada, obsessiva apologia da novidade, de que Dante certamente estava a par (note-se o volteio «perché la *nova* sua *vita*» no antepenúltimo verso):

> Diletto e caro mio, nova valore,
> che novo e bono amore
> ha novamente in voi, audo, creata,
> novella e dolce adduce in me dolzore,
> che novel dammi core,
> nel qual novo cantar crear m'aggrata,
> a memoria del vostro novo vigore,
> e renovando ardore
> a tanta nova disianza orrata,
> novo porgendo sempre in voi onore,
> che bon novo savore
> ve renovi la mente onni fiata.
> Renovi en voi, renovi uso e talento,
> e con novo stormento
> novo canto cantare in novo amore
> del novel bon Segnore,
> und'è ben novo, e veglio ha nascimento.
> E novo e veglio lui siate tuttore
> novel bon servidore,
> perché la nova sua vita, ove sento
> novo e pien piacimento,
> v'adduca en novo de sant'om lausore.[613]

Panuccio del Bagno, no soneto *Sovrapiagiente mia gioia giooioza*, incide na mesma expressão «nova vita».[614] Já na área do *dolce stil*, a palavra *novo* está ausente em Guinizzelli; por sua vez, em Cavalcanti, conforme observa De Robertis, aparece mais ou menos ao tempo da *Vita Nova*[615], sem que se possa, portanto, definir quem tomou emprestado a quem. Dúvida que representa um considerável abalo à habitual avaliação crítica de Cavalcanti (baseada apenas no fato de que era mais velho que

---

[613] GUITTONE D'AREZZO, *Le rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari: Laterza, 1940, pp. 225-226.
[614] Conforme registra Domenico DE ROBERTIS, «Poetica del (ri)cominciamento: ‹Incipit Vita Nova›», em *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze: Le Lettere, 2001, p. 107n. De Robertis observa que os sonetos de Guittone e de Panuccio guardam as duas únicas ocorrências da expressão «vita nova» anteriores a Dante na poesia italiana.
[615] *Idem*, p. 107.

Dante) como precursor, e não como alguém que tenha composto, conforme de fato parece ter ocorrido, em diálogo contínuo com o novato já a partir do momento em que este precocemente se afirma como poeta[616], afirmação que a *Vita Nova*

[616] Preciosas considerações sobre o permanente e problemático diálogo dantesco com Cavalcanti encontram-se no ensaio «Beatrice e il suo *ánghelos* Cavalcanti fra *Vita Nova* e *Commedia*», de Corrado BOLOGNA, publicado em *«Per correr miglior acque...»*: bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio (Atti del Convegno Internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma: Salerno, 2001, v. 1, pp. 115-141 (ver, do mesmo autor, seu apêndice bibliográfico «Fra *Donna me prega* e *Commedia*», em *Il ritorno di Beatrice* cit., pp. 122-123), assim como em três ensaios recolhidos em Michelangelo PICONE (a cura di), *Dante*: da Firenze all'aldilà (Atti del 3° Seminario Dantesco Internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000), Firenze: Franco Cesati, 2001: Roberto ANTONELLI, «Cavalcanti e Dante: al di qua del Paradiso», pp. 289-302, Robert M. DURLING, ««Mio figlio ov'è?» (*Inferno* X, 60)», pp. 303-329, e Lino LEONARDI, «Cavalcanti, Dante e il nuovo stile», pp. 331-354. Um dos mais polêmicos contributos ao entendimento das relações entre Cavalcanti e Dante foi a recente proposta de Enrico MALATO de que se inverta o sentido cronológico habitualmente atribuído ao vínculo de resposta e dependência entre a canção *Donna me prega* e a *Vita Nova*: a canção é que seria uma contestação ao *libello*, e não, como até hoje se pensou, o contrário. Veja-se sobretudo *Dante e Guido Cavalcanti*: il dissidio per la «Vita nuova» e il «disdegno» di Guido, Roma: Salerno, 1997; mas também, na preparação desta síntese, «Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante», em *Lo fedele consiglio della ragione*: studi e ricerche di letteratura italiana, Roma: Salerno, 1989, pp. 126-227, e «Dante e Guido Cavalcanti», inicialmente publicado como subcapítulo do capítulo dantesco do primeiro volume da *Storia della letteratura italiana* dirigida pelo próprio Malato (Roma: Salerno, 1995), e hoje em seu próprio volume monográfico *Dante*, Roma: Salerno, 2002, pp. 123-137; na trilha de Malato, levem-se em conta pelo menos os textos de Nicolò PASERO, «Dante in Cavalcanti: ancora sui rapporti fra *Vita nuova* e *Donna me prega*», *Medioevo Romanzo*, XXII, 3 (1998), pp. 388-414, e Selene SARTESCHI, «*Donna me prega – Vita Nuova*: la direzione di una polemica», *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, XV (2000), pp. 9-35. Independentemente de Malato, Giuliano TANTURLI chegou a conclusões semelhantes em «Guido Cavalcanti contro Dante», publicado em Franco GAVAZZENI e Guglielmo GORNI (a cura di), *Le tradizioni del testo*: studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis, Milano e Napoli: Ricciardi, 1993, pp. 3-13. Embora as evidências aduzidas por Malato não sejam, a meu ver, conclusivas quanto ao acerto da inversão proposta, seus estudos colaboram imensamente para a compreensão de quão intrincado e complexo, não isento de contradições, é o sistema textual supra-autoral Cavalcanti-Dante, espécie de núcleo duro do stilnovismo (o conflito entre as concepções dantesca e cavalcantiana de amor apenas traz à superfície uma aporia mais profunda, que atravessa a cultura toda do Medievo tardio em forma de um contínuo debate, aquela entre o amor sensual trovadoresco e a doutrina cristã do amor). A observação cáustica de Teodolinda BAROLINI sobre a polêmica da cronologia *Vita Nova-Donna me prega* é justa em alguma medida: «Taken as whole, this investigation is troubling, for it offers the spectacle of philology degrading into pseudo-philology. The ideological rupture between Dante and Cavalcanti is a given. So, within an arena whose parameters have long been fully established (no one doubts the ideological split between the two), an enormous amount of ‹philological› energy is devoted to establishing what cannot be established (a precise chronology for the *dissidio* between them)» («Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): *Inferno* V in Its Lyric Context», *Dante Studies*, CXVI (1998), pp. 61-62).– Não podem ser ignorados, a respeito de Cavalcanti, estudos como os clássicos de Mario CASELLA, «La canzone d'amore di Guido Cavalcanti», *Studi di Filologia Italiana*, VII (1944), pp. 97-161, Guido FAVATI, «La Canzone d'Amore del Cavalcanti», *Letterature Moderne*, III, 4 (luglio-agosto 1952), pp. 422-453, e Bruno NARDI, «Dante e Guido Cavalcanti», em *Saggi e note di critica dantesca*, Milano e Napoli: Ricciardi, 1966, pp. 190-219; ou recentes intervenções como aquela de Enrico FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova: Il Melangolo,

documenta com graça poética, mas também com rigor histórico, filológico, poetológico. Ali Dante conta que o primeiro poema que escreveu, *A ciascun'alma presa*, foi enviado, segundo o costume da época, «a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo» (*VN* 1.20 [III 9]), obtendo muitas respostas, entre as quais ele destaca, numa notação repleta de sutilezas, a de Cavalcanti:

> A questo sonetto fu risposto da molti, e di diverse sententie: tra li quali fu risponditore quelli cui io chiamo primo delli miei amici, e disse allora uno sonetto, lo quale comincia *Vedesti, al mio parere, omne valore*. E questo fu quasi lo principio dell'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato. (*VN* 2.1 [III 14])

Sutilezas: a começar pela célebre perífrase («quelli cui io chiamo primo delli miei amici») em lugar do nome. Mas ressaindo sobretudo o registro muito exato de que aquela primeira troca de sonetos foi «quasi lo principio dell'amistà», e não o princípio de fato, assinalando-se, assim, já neste início de conversa, o íntimo desajuste, a permanente oscilação entre proximidade e distanciamento, o ritmo entrecortado e escandido que será, até o fim, e mesmo depois (afinal, o diálogo, da parte de Dante, continuará mesmo depois da morte de Cavalcanti em agosto de 1300: ano em que, significativamente, se situa o enredo da *Commedia*, uma contra-resposta que «não admite réplica»[617]), aquele da comunicação entre os dois poetas. Dante remetera o soneto com a solicitação de que os demais «trovatori» elucidassem o significado do sonho que nele é narrado; a referência ao «primo amico» serve também para Dante registrar que nem mesmo Cavalcanti compreendera o significado de seu poema: «Lo verace iuditio del detto sogno non fu veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo alli più semplici» (*VN* 2.2 [III 15]). O significado transparece, agora, mesmo «aos mais simples», porque, ao tempo da integração dos poemas no corpo prosaico da *Vita Nova*, já ocorrera uma decisiva mutação na sensibilidade poética da Toscana e, por extensão, de toda a península, pelas mãos do próprio Dante: a poesia de Guinizzelli e Cavalcanti é já, deste ângulo (mas certamente não do ponto

---

1999 (importante ensaio introdutório acompanhado de ampla documentação); ou ainda o volume temático da revista *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001).

[617] Enrico MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti* cit., p. 16.

de vista de Cavalcanti...), fato do passado, substrato a partir do qual, e sobre o qual, produzir o novo.

Se Dante, como vimos, designa «dolce stil novo» àquela poesia que quer deixar para trás, no mesmo canto chamará «nove rime» (*Purg.* XXIV 50) à poesia que lhe sucedeu, consubstanciada pela primeira vez na sua grande canção *Donne ch'avete* e dedicada à perseguição do ideal do *canticum novum*-*vita nova*, ideal de uma poesia que, justamente ao acentuar a própria auto-referencialidade, acaba ampliando seu poder de intervenção e transformação sobre o sujeito e seus fantasmas. Na prosa que acompanha esta canção, as damas perguntam a Dante onde está sua «beatitudine», ao que ele responde: «In quelle parole che lodano la donna mia», *VN* 10.8 [XVII 6-7]. É nas palavras do poeta que se concentra a *beatitude*, mas estas palavras só valem à medida que elogiam a *beatrix* Beatrice, dispensadora de *beatitude* e, portanto, de poesia. Configura-se aí, nas palavras do próprio poeta, o enlace de *novidades* que descreve o percurso inicial do Dante lírico: *dolce stil novo – nove rime – Vita Nova*.

É certo que a superação do *stil novo* no interior mesmo do espaço poético-crítico mapeado na *Vita Nova* é antes uma manobra retórica, de que Dante se vale para afirmar sua própria novidade, do que um fato consumado e indubitável também para uma análise externa descompromissada com a lógica histórico-literária dantesca. Como já dizia Fernando Figurelli, a *Vita Nova*, em sua combinação de poesia e prosa, não só pertence ao *dolce stil novo*, como «é dele, por um certo aspecto, a expressão mais significativa e completa».[618] Ao que De Robertis precisa: «É naquele punhado de rimas que Dante acolheu no livro, e nas ‹razões› [*‹ragioni›*] de que as acompanhou, que nós reconhecemos a imagem e a definição mais autêntica daquilo que foi depois dito ‹stil novo›».[619] Não é casual que tanto Figurelli como De Robertis salientem o papel da prosa na definição da *Vita Nova* como stilnovista. Isto se explica se notarmos que o *dolce stil novo* não é um conceito precedente à *Vita Nova*, embora a poesia que ele nomeie, ao menos em parte, o seja. Pode-se dizer que o conceito – o

[618] Fernando FIGURELLI, *Il dolce stil novo*, Milano e Napoli: Ricciardi, 1933, p. 425.
[619] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 7.

qual, como vimos, assim se enuncia somente no *Purgatorio*, anos depois – começa a adensar-se no curso da própria *Vita Nova*, momento primeiro de consciência e autoconsciência escritural (e psicológica, experiencial, cultural[620]) não só de Dante, mas de todo um grupo poético-intelectual, de toda uma época.[621] E consciência que se elabora exatamente na prosa do livro, prosa a qual, por isso, consente que descrevamos a *Vita Nova* como «la proposta di una vera e propria teoria della lirica», como o faz Edoardo Sanguineti[622] (com a ressalva, já expressa no capítulo anterior, de que, aqui, a figura prevalece sobre o teorema).

É nesta incipiente consciência prosaico-poética (prosimétrica) do *stil novo* – a qual é também a forma inicial da autoconsciência dantesca de sua própria novidade com o *stil novo*, no *stil novo* e para além do *stil novo* – que se radica o emprego reiterado e sempre relevante da palavra *novo* por Dante ao longo de toda sua obra; Contini chega a referir-se, a propósito, a um «recorrente ôüðïò do novo»[623], para além mesmo da repetição vocabular: e então teríamos, em posição central, irradiante, a proposta, com que se encerra a *Vita Nova*, de «dire» de Beatrice «quello che mai non fue detto d'alcuna» (*VN* 31.2 [XLII 2]). Esta proposição ecoa no desfecho da sextina dupla – «la *novità* che per tua forma luce, / che non fue mai pensata in alcun tempo» (*Amor, tu vedi ben* 65-66) – e também no início da primeira canção do *Convivio* – «udite il ragionar ch'è nel mio core, / ch'io nol so dire altrui, sì mi par *novo*» (*Voi che 'ntendendo* 2-3). E encontra seu limite aparentemente intransponível («Trasumanar significar *per verba* / non si poria», *Par.* I 70-71) na contemplação das esferas

---

[620] «Lo *stil nuovo* è ben altro che una pura modificazione della forma poetica; esso è una trasformazione radicale d'alcuni fattori fantastici e psichici, ed il combinamento diverso di altri», já notava Rodolfo RENIER, em *La Vita Nuova e la Fiammetta*: studio critico, Torino e Roma: Loescher, 1879, p. 75.

[621] Para Mario MARTI, *Donne ch'avete* constitui «il manifesto del *proprio* Stil nuovo, del Dolce stil nuovo di Dante», assim como *Donna me prega* o é do *stil novo* de Cavalcanti e *La dolce vista e 'l bel guardo soave* o é daquele de Cino: «Questi tre grandi poeti seppero essere infine magnificamente se stessi, tuttavia entro la poetica comune» («‹... l'una appresso de l'altra maraviglia› (Dante, *Vita Nuova*, XXIV)», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXVIII, 544 (1991), p. 487).

[622] Edoardo SANGUINETI, «Per una lettura della *Vita nuova*», em Dante ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di Domenico de Robertis, Milano: Garzanti, 1999, p. XV.

[623] Gianfranco CONTINI, «Un'interpretazione di Dante» cit., p. 103 (sobre o *tópos*, ver pp. 103-104). Cf. Corrado BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice* cit., pp. 109-110, e Domenico DE ROBERTIS, «Poetica del (ri)cominciamento: ‹Incipit Vita Nova›» cit., pp. 105-107.

celestiais: «La *novità* del suono e 'l gran lume / di lor cagion m'accesero un disio / mai non sentito di cotanto acume» (*Par.* I 82). Novidade e inefabilidade se entrelaçam, como positivo e negativo, ou cara e coroa, de uma mesma experiência: o *novo* é a senha de uma dizibilidade renovada – de um novo objeto e, sobretudo, de uma nova palavra – e carrega, portanto, em si, sempre, o risco da indizibilidade. Daí a hesitação, persistente em Dante, entre o «disiderio di dire» e a «paura di cominciare» (*VN* 10.11 [XVIII 9]).[624]

A tópica da novidade já estava presente numa canção anterior à redação do *libello* e que nele não ingressou, *E m'increscе di me*, na qual Dante ensaiou pela primeira vez a figuração – crucial para a auto-representação da *Vita Nova* como *momentum* de irrupção da lírica moderna – da interioridade como livro (aqui, «libro de la mente», v. 59; lá, «libro della mia memoria», *VN* 1.1 [I 1]). Diz Dante, nesta canção (vv. 60-61): «la mia persona pargola sostenne / una passïon *nova*, / tal ch'io rimasi di paura pieno» (outra vez, a *paura*). Passagem que, por sua vez, reverbera, porém com uma notável transferência do predicado da infantilidade (*pargolezza*) entre sujeito e objeto amoroso, no verso inicial de outro conhecido poema não integrado ao livro: «I' mi son pargoletta bella e *nova*» (*Rime* 34 [LXXXVII] 1).[625] A novidade é traço definidor não só da poesia, mas também da dama amorável, «questa *nova* donna» (*Al poco giorno* 7), a que a nova poesia se dirige ou de que faz o elogio. A beleza da dama só é atraente à medida que é uma «*nova* bellezza» (*Io sento sì d'Amor* 72), promessa de renovação poético-intelectual – «intellecto d'amore», «intelligenza *nova*» (*VN* 10.15 e 30.10 [XIX 4 e XLI 10]) – para o poeta e seus ouvintes ou leitores. Trata-se de uma verdadeira «transfiguração» («*nova*

[624] Conforme já observei em outra ocasião, «podemos presumir que, na lírica moderna, todo ‹disiderio di dire› é toldado, em medida menor ou maior a depender do poeta, por uma ‹paura di cominciare›, que jamais é superada. É a incorporação dessa ‹paura›, desse medo ou pavor que é a forma extrema da consciência dos limites da poesia e da linguagem, ao próprio ‹dire›, ao próprio poema, que constitui [...] a modernidade da lírica» (Eduardo STERZI, «Todos os sons, sem som», em Júlio Castañon GUIMARÃES e Flora SÜSSEKIND (org.), *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa e 7Letras, 2004, p. 97).

[625] Querer reduzir o significado de «nova», neste verso, ao de «jovem», como faz CONTINI em seu comentário às *Rime* (p. 398), me parece ser uma forma de passar ao largo da retórica dantesca da *novidade* de que *I' mi son pargoletta* é um dos carros-chefes (o que se confirma no v. 13, quando a *pargoletta* reitera: «le mie bellezze sono al mondo *nove*»).

trasfiguratione», *VN* 8.1 [XV 1]): «ch'io vi rasembri sì figura *nova* / quando riguardo la vostra biltate» (*VN* 7.11 [XIV 11]). No verso final do soneto *Negli occhi porta*, novidade e milagre se confundem: «sì è *novo* miracolo e gentile» (*VN* 12.4 [XXI 4]).[626] E mesmo quando Beatrice morre, e a poesia de Dante entra numa fase lutuosa, diz-se ainda, retomando uma expressão com a qual se introduzira o relato sobre as circunstâncias da composição de *Donne ch'avete* (*VN* 10.1-2 [XVII 1-2]), que esta poesia enfrenta uma «*nuova* materia» (*VN* 19.8 [XXX 1]): perante a morte, o impulso a uma vida nova, *vita vitalis*, parece mesmo acentuar-se, segundo a lição cristã. O nexo entre mortalidade e novidade fica evidente nesta passagem:

> Dice di lei Amor: «*Cosa mortale*
> come esser può sì adorna e sì pura?».
> Poi la riguarda, e fra sé stesso giura
> che Dio ne 'ntenda di far *cosa nova*. (*VN* 10.23 [XIX 11])

A mesma expressão reaparecerá nos derradeiros parágrafos do livro, referindo-se à própria escrita: «Poi mandaro due donne gentili a me pregando che io mandassi loro di queste mie parole rimate. Onde io pensando la loro nobilitade, propuosi di mandare loro e di fare una *cosa nuova*, la quale io mandassi a·lloro con esse, acciò che più onorevolemente adimpiessi li loro preghi» (*VN* 30.1 [XLI 1]). No *De vulgari eloquentia*, Dante cogita de uma «*novum* aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget» (II xiii 13). No *Convivio*, é um «*novo* pensiero d'amore» (II vii 12 – mas, também, apenas «*novo*» [ou «*nuovo*»] pensiero» ou «pensiero *nuovo*», II ii 5, II vii 11, II ix 8, II x 1[627]) a induzir ao poema. A novidade do pensamento, seja ele

---

[626] Dante sintetiza sua apresentação numerológica de Beatrice na seguinte fórmula: «ella era uno *nove*, cioè uno *miracolo*» (*VN* 19.6 [XXIX 3]). Diversos críticos já chamaram a atenção para a possível relação sonora e semântica entre o número *nove* e o adjetivo *nova* (com sua forma plural *nove*: como no soneto *De gli occhi* – «De gli occhi de la mia donna si move / un lume sì gentil che, dove appare, / si veggion cose ch'uom non pò ritrare / per loro altezza e per lor esser *nove*» – ou na *Commedia* – «A ben manifestar le cose *nove*», *Inf.* XIV 7). Cf. Carlo VECCE, «Beatrice e il numero amico», em Maria Picchio SIMONELLI (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990), Firenze: Cadmo, 1994, pp. 101-135; mas também F. J. A. DAVIDSON, «The Meaning of Vita Nuova», *Modern Language Notes*, XXIV (1909), p. 228 (onde se aventa a hipótese de um «symbolism of sound» a ligar *nova* e *nove*), Guglielmo GORNI, «Il nome di Beatrice», *Lettera nome numero*: l'ordine delle cose in Dante, Bologna: Il Mulino, 1990, pp. 19-44 (especificamente sobre o *nove*, pp. 35-44), e Domenico DE ROBERTIS, «Poetica del (ri)cominciamento: ‹Incipit Vita Nova›» cit., p. 105.

[627] A expressão reaparece no *Purg.* XVIII 141: «*novo pensiero* dentro a me si mise».

pensamento de amor ou de contrariedade ao amor (oscilação que replica a convergência dos aspectos vital e mortal há pouco destacada na novidade), vence as resistências do sujeito pensante: «sì come questo pensiero di sopra suol essere vita in me, così un altro apparisce che fa quello cessare. [...] E dico che *questo pensiero che di nuovo aparisce*, è poderoso in prendere me e in vincere l'anima tutta, dicendo che esso segnoreggia sì che 'l cuor, cioè lo mio dentro, triema, e lo mio di fuori lo dimostra in alcuna *nova sembianza*» (*Conv.* II vii 9-10). Os limites do sujeito lírico se redefinem precisamente na essencial mobilidade do pensamento novo, entre interioridade («lo mio dentro») e exterioridade («lo mio di fuori»: a feição com que o poeta de amor se apresenta e representa ao mundo – mundo de que a visão da dama, para ele, é a forma elementar de percepção e cognição, de maravilhamento e conquista[628]). Esta concepção depende de uma distinção preliminar entre alma e pensamento, que Dante assim esclarece no *Convivio*: «Ed è da sapere che qui si dice ‹pensiero›, e non ‹anima›, di quello che salia a vedere quella beata, perché era spezial pensiero a quello atto. L'anima s'intende [...] per lo generele pensiero, col consentimento» (II vii 8). A nova subjetividade lírica se constitui por meio de um conflito entre o pensamento que, já pensado e sedimentado, tornou-se parte da alma, tornou-se parte daquele «dentro» eternamente assenhoreável e *tremante* (como Paolo, no momento do beijo, «la bocca [...] basciò tutto tremante», *Inf.* V 136: aberto a Francesca e, por ela, ao mundo[629]), e o pensamento que chega de fora, estrangeiro, desestabilizador: «l'antico pensiero contra lo nuovo» (*Conv.* II ix 1). Esta *renovatio* não se restringe ao plano individual do poeta, mas estende-se à língua mesma de que

---

[628] É esclarecedor recordar aqui uma máxima de GOETHE na qual a forma profunda da interioridade lírica moderna – em toda sua constitutiva insuficiência – se enuncia com muita nitidez: «Aquele que, com toda seriedade, descer ao fundo de si mesmo sempre dará consigo somente como metade; que depois conquiste uma moça ou um mundo, para constituir-se num todo, isto é indiferente» («Wer in sich recht ernstlich hinabsteigt, wird sich immer nur als Hälfte finden; er fasse nachher ein Mädchen oder eine Welt, um sich zum Ganzen zu konstituieren, das ist einerlei» – *Maximen und Reflexionen*, em *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, v. 2: *Schriften zur Literatur*, herausgegeben von Siegfried Seidel, Berlin und Weimar: Aufbau, 1972, p. 617.).

[629] Giorgio AGAMBEN assim registrou o sentido filosófico dessa disponibilidade: «Dante classifica le lingue umane secondo il loro modo di dire *sì*: oc, oil, sì. *Sì*, *così*, è il nome del linguaggio, ne esprime il senso: l'essere-nel-linguaggio-del-non-linguistico. Ma l'esistenza del linguaggio è il *sì* detto al mondo perché esso stia sospeso sul nulla del linguaggio» (*La comunità che viene*, Torino: Bollati Boringhieri, 2001, p. 86).

ele se vale, seu amado *volgare*[630], base pré- e trans-individual da nova poesia e, ao mesmo tempo, seu produto – e destino – supremo: «Questo sarà luce *nuova*, sole *nuovo*, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre ed in oscuritade, per lo usato sole che a loro non luce» (*Conv.* I xiii 12).[631] É exatamente na justificação do uso do vernáculo, em vez do latim, no *Convivio* que se engasta uma estimulante observação de Dante sobre a novidade: «E però vuole essere manifesta la ragione, che *delle nuove cose lo fine non è certo*, acciò che la esperienza non è mai avuta, onde le cose usate e servate sono e nel processo e nel fine commisurate» (*Conv*. I x 1). Dada a intensidade com que, em Dante, língua e poesia se formam e conformam mutuamente, pode-se dizer que não é só do fim indefinido do idioma vulgar que Dante nos fala aqui, mas também daquele da poesia; e não será demasiado acrescentar que é no espaço desta fundamental incerteza – no espaço da *modernidade* – que ainda hoje, mesmo que os alarmes de um possível esgotamento deste espaço tenham soado, nos movemos. Movemo-nos ainda na potência e na liberdade lá descortinadas.

Mas é a centralidade da *Vita Nova* neste espaço que deve ser aqui ressaltada. Esta centralidade é sublinhada, de início, pelo próprio Dante. Quando Beatrice, próximo ao encerramento do *Purgatorio*, retorna ao teatro da memória de Dante, depois de um longo exílio desde sua morte representada no palco mais acanhado da *Vita Nova*, ela evoca a juventude do poeta – tempo de seu encontro (e desencontro), tempo, em suma, do amor – por meio de uma fina e ambígua menção ao título do *libello*: «questi fu tal ne la sua *vita nova*» (*Purg.* XXX 115).[632] Quando Bonagiunta (ou seja: o próprio Dante pela voz de seu antecessor poético e agora personagem), no

---

[630] *Conv.* I xiii 10: «non solamente amore, ma perfetissimo amore sia quello ch'io a lui debbo avere ed hoe».

[631] No *Purg.* XVII 41: «*nova luce* percuote il viso chiuso». No *Par.* IX 22: «Onde la *luce* che m'era ancor *nova*».

[632] Que esta ocorrência da expressão seja usualmente interpretada pela crítica como mera perífrase para «juventude», sem que se leve em consideração a óbvia, gritante menção ao título da obra precedente, me parece um indício irrefutável da cegueira (e má cegueira, sem nenhuma dialética salvação pelo *insight*, malgrado De Man) que há muito vem dominando certo discurso de sarça ardente sobre Dante. – Interpretou corretamente o passo, como alusão ao *libello*, J. E. SHAW («*Incipit vita nova*», em *Essays on the Vita Nuova*, Princeton: Princeton University Press; Paris: Presses Universitaires de France, 1929, p. 70 – à p. 72, Shaw anota: «‹Vita nuova› in the speech of Beatrice is a sophisticated and ambiguous expression, while the name *Vita Nuova* is simple and not ambiguous»).

canto XXIV do mesmo *Purgatorio*, falava em «dolce stil *novo*», era já memorioso do mesmo título que o fazia: o passado imediato da lírica, aquele que tangencia diretamente a empresa dantesca, acaba se desfigurando e refigurando, se desfazendo e refazendo, à sua poderosa imagem (embora não à sua exata semelhança). Dante, obstinadamente, põe a *Vita Nova* no centro da poesia de sua época – e do porvir. No pequeno imenso livro, observa-se aquela admirável coincidência de fim e fonte, de confluência e irradiação, de atenção ao passado-presente e divinação (produtiva) do presente-futuro («Écrire, c'est prévoir», dirá Valéry[633]), que só se dá sob o signo da mais funda e conseqüente novidade: isto é, da *irrupção*.

11. Novidade da *Vita Nova*

De Robertis apanhou bem a feição quase paradoxal deste livro da memória concebido sob o signo de uma radical novidade, isto é, em certa medida, de uma suspensão da memória: «La ‹novità›, l'affermazione di una ‹novità›, è il senso e il ‹fine› della *Vita Nova*, è quanto pervade e domina il libro della memoria».[634] A *Vita Nova* não apenas conta a história de uma renovação espiritual e poética – é ela mesma, a começar por sua configuração formal e material, a miraculosa novidade de que nos fala. Trata-se, a rigor, do primeiro livro daquela que será a «literatura italiana». Claro que há eventuais recolhas anteriores, em códices antológicos, de poemas produzidos nos diferentes dialetos da península itálica, mas a *Vita Nova* é o primeiro livro *concebido e executado como livro* em toda a então emergente produção literária nos vernáculos europeus – e não só em italiano, o que faz da *Vita Nova* também *o primeiro livro de toda a literatura moderna*.[635] (E a questão do livro é, de

[633] Paul VALÉRY, *Tel quel* cit., p. 248.
[634] Domenico DE ROBERTIS, «Poetica del (ri)cominciamento: ‹Incipit Vita Nova›» cit., p. 105.
[635] Dante (diz Nicola ZINGARELLI) «è il primo dei poeti moderni che scriva un libro» (*La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano: Vallardi, 1931, v. 1, p. 278). Michelangelo PICONE reitera: «il primo libro della letteratura moderna: la *Vita Nuova*» («L'Ovidio di Dante» cit., p. 112) É preciso, porém, admitir que há pelo menos três precedentes importantes, os quais, no entanto, não lhe roubam o pioneirismo: o trovador occitânico Uc de Saint Circ (exilado na Itália nos primeiros anos do século

fato, uma das questões fundamentais da modernidade literária, como bem perceberá Mallarmé, no outro extremo deste percurso, precisamente ao postular a absolutização e conseqüente dissolução da forma-livro, coerente com a absolutização da linguagem e conseqüente dissolução da noção até então dominante de subjetividade lírica, e não só lírica: quebra de um equilíbrio, só então percebido com clareza como radicalmente instável, entre subjetividade e linguagem, equilíbrio que encontrara sua forma ótima, até aquele instante de crise, naquilo que, inspirando-nos em Chartier, poderíamos chamar «ordem dos livros».[636]) E não se trata, a *Vita Nova*, de um livro qualquer: sua novidade não se detém em sua prioridade cronológica. Ao se apresentar explicitamente, em seu exórdio, como a expansão, por assim dizer, tridimensional de um *incipit* anterior a toda escrita (o *incipit* daquela «parte do livro da [...] memória antes da qual pouco se poderia ler»), a *Vita Nova* – e com ela a literatura italiana – se «inicia sob o signo do início».[637] Daí que o «cominciamento» de um poema, como aquele de *Donne ch'avete*, tal como descrito na *Vita Nova*, acabe por se identificar

---

XIII), que, segundo se supõe, teria ordenado doze de suas *cansos* conforme uma narrativa implícita (ou, melhor dito, difusa), fazendo-as acompanhar-se de *vida* e *razos* também por ele preparadas (atribui-se comumente a Uc a redação da maioria das *vidas* e *razos* conhecidas de outros trovadores), inserindo a seqüência naquele que é o mais antigo cancioneiro trovadoresco que chegou a nós (D, ms. α.R.4.4 da Biblioteca Estense e Universitaria de Modena); Guiraut Riquier (considerado o último dos trovadores provençais, produtivo entre 1254 e 1296), que, segundo se lê na rubrica inicial de uma compilação de poemas seus inscrita num códice antológico produzido no Sul da França por volta de 1300 (C, ms. 856 da Bibliothèque Nationale de Paris), a teria organizado ele mesmo «en lo sieu libre»; e, finalmente, já em âmbito italiano, Guittone d'Arezzo, que compôs quase 300 poemas entre 1255 e 1280 e deixou-os numa ordenação relativamente estável, cujo registro mais confiável (há outros) é um códice preparado no fim do século XIII ou no início do XIV (L ou L-R 9, ms. Rediano 9 da Biblioteca Mediceo-Laurenziana de Florença). Sobre Uc, Guiraut e Guittone, cf. Olivia HOLMES, *Assembling the Lyric Self* cit. – com capítulos específicos para cada um dos autores, e também para Dante, e relevantes introdução e conclusão em que essas diversas aproximações à forma-livro são examinadas numa perspectiva comum. – É muito provável também que tanto trovadores provençais como poetas italianos portassem consigo pequenos livros com seus próprios poemas, quase certamente não muito mais que seqüências grosseiramente arranjadas de folhas volantes (*rotuli*). Em nenhum destes antecedentes, todavia, descobre-se uma intenção autoral dirigida à forma-livro mesmo remotamente comparável, em consciência projetual, à que se encontra com assombrosa nitidez na *Vita Nova*.

[636] A referência é a *L'ordre des livres*, de Roger CHARTIER (que leio na tradução de Mary Del Priori, *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII, Brasília: Editora UnB, 1999). Conscientemente distorço, ao menos em parte, o sentido original da expressão de Chartier; quando falo em «ordem dos livros», quero aludir, antes do mais, à comunicação entre, de um lado, a ordenação interna do livro em seu nexo primário com um autor-ordenador e, de outro, a ordem cultural interpessoal e transpessoal que surge a partir e no entorno dos livros assim ordenados, a cultura literária (e/ou livresca) que foi dominante até, digamos, meados do século XIX.

[637] Giulio FERRONI, *Dopo la fine*: sulla condizione postuma della letteratura, Torino: Einaudi, 1996, p. 35.

«com a afirmação de uma nova experiência, de um novo sentido da vida e do valor, de uma nova fala [*parola*] e de uma nova língua da poesia».[638] A *Vita Nova* é, de fato, de uma originalidade espantosa: um livro escrito na última década do século XIII que tem como motivo central as condições da escrita de poemas e a própria construção do livro; um livro que fala de sua própria construção enquanto se constrói (e desconstrói).

A *Vita Nova* é também o primeiro *prosimetrum* ocidental (e isto mesmo se considerarmos os precedentes gregos e latinos antigos e medievais desta forma mista, e não apenas os vernaculares[639]) em que um escritor mescla poemas e segmentos em prosa de sua própria autoria sem que a redação de ambos se dê, como no *De Consolatione Philosophiae*[640], num único momento, em alternância contínua e coordenada dos planos poético e prosaico: em suma, um «prosímetro diacrônico», no qual se verifica uma «defasagem cronológica da execução literária».[641] Como diz Petrocchi: «Certamente, a tríplice composição da *Vita Nuova* (poesia, prosa narrativa, crítica literária) é um *unicum* irrepetível no seu gênero» (o *prosimetrum*), embora modelado sobre o livro de Boécio, por sua vez já «*unicum tripharium* de poesia, prosa autobiográfica, prosa filosófica».[642] Na *Vita Nova*, há um significativo intervalo

---

[638] *Idem*, p. 36.

[639] Sobre o *prosimetrum*, com Dante em vista, ver pelo menos Peter DRONKE, *Verse with Prose from Petronius to Dante*: The Art and Scope of the Mixed Form, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1994, e Andrea COMBONI e Alessandra DI RICCO (a cura di), *Il prosimetro nella letteratura italiana*, Trento: Editrice Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000. Para uma abordagem mais ampla, ver Joseph HARRIS e Karl REICHL (ed.), *Prosimetrum*: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse, Cambridge: D. S. Brewer, 1997. – A *Vita Nova* só tem um único antecedente entre os *prosimetra* vernaculares, o francês *Aucassin et Nicolette*, provavelmente da primeira metade do século XIII, se não do fim do século XII

[640] Cf. o belo ensaio de Thomas F. CURLEY III, «The *Consolation of Philosophy* as a Work of Literature», *American Journal of Philology*, CVIII (1987), pp. 343-367 (no qual a obra é lida de um ponto de vista primariamente literário, em vez de filosófico).

[641] Giorgio PETROCCHI, *Vita di Dante*, Roma e Bari: Laterza, 1997, p. 39.

[642] *Idem*, p. 40 (e também em sua «Introduzione» a Dante ALIGHIERI, *Vita Nuova*, Milano: Rizzoli, 1984, p. 9, e no ensaio «Il *prosimetrum* nella ‹Vita Nuova›» – redação primeira do capítulo dedicado ao *libello* na *Vita di Dante* –, recolhido em *La selva del protonotario*: nuovi studi danteschi, Napoli: Morano, 1988, p. 21). Para DE ROBERTIS, o sentido mesmo do *livro* vem da leitura que Dante fez da *Consolatio* de Boécio, «algum tempo depois da morte de Beatrice, e no pleno fervor, ainda, do seu drama»: o diálogo entre prosa e poesia, «a confiança na possibilidade de uma solução poética» (*Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 18). Sobre as diferenças entre *Consolatio* e *Vita Nova*, veja-se o mesmo De Robertis: «La personificazione della Filosofia sarà pienamente assunta nel *Convivio*, ne contrassegnerà il movimento ispiratore; ma per esser distrutta proprio come ‹persona› drammatica. Beatrice, invece, è

de tempo entre os momentos de redação dos diferentes poemas depois integrados ao livro e o momento último (ultimativo) de redação das partes em prosa. Neste intervalo, o que era uma safra lírica fadada originariamente a uma difusão inicial fragmentária – e, contando com a sorte, a um provável conjuminar-se posterior dos poemas num cancioneiro coletivo – torna-se, de fato, um livro: e, antes de tudo, *a idéia de um livro* (conforme está muito bem declarado em seu exórdio, *VN* 1.1 [I 1]). É justamente ao impor-se como idéia (ou imagem) de um livro[643] que a *Vita Nova* supera aquela *fluidez*, aquela instabilidade, que perpassava o gênero do cancioneiro, tão bem destacada por Marco Santagata: «O cancioneiro é um gênero fluido, capaz de perder e de readquirir o próprio estatuto de texto conforme o leitor privilegie a autonomia de cada composição ou a sua interdependência como componentes de um todo».[644] (Mas podemos nos perguntar, também, se esta *fluidez* não se repropõe, em forma translata, ao final da *Vita Nova*, quando o texto decreta sua própria falência e se abre para formas futuras.)

O realce da novidade ou originalidade – modernidade – da *Vita Nova* confunde-se, é inevitável, com a constatação da dificuldade de enquadrá-la em (ou

---

figura e presenza reale: una realtà poetica, beninteso, che non ha nulla che fare con la sua eventuale identità storica, ma che implica una fede assoluta nell'oggetto, e che si traduce in un'evidenza che arriverei a dire corporea (nel senso che questa parola, *corpo*, ha nel linguaggio di Dante [...], di attiva presenza appunto): in un mondo, per citare ancora Dante, dove anche le cose inanimate, ‹e non solamente cose vere, ma cose non vere›, parlano ‹sì come se fossero sustanzie e uomini›» (p. 19). – Vale recordar que Boécio aparece na *Commedia* no *Par.* X 121-129.

[643] «L'immagine del libro incornicia la carriera letteraria di Dante»: assim escreve Amilcare A. IANNUCCI, em sua «Introduzione» a *Dante e la «bella scola» della poesia*: autorità e sfida poetica, Ravenna: Longo, 1993, p. 13. – Vale recordar, aqui, que o livro como nós o conhecemos – reunião homogênea em torno do nome de um autor – é uma invenção do século XIV (anterior, portanto, à impressão com tipos móveis). Antes, os manuscritos continham os elementos mais heterogêneos (era muito raro que um códice contivesse um só texto), e os títulos não eram fixados de uma vez por todas, variando de um manuscrito a outro. Freqüentemente, era no *explicit* que vinham o título e o nome do autor, quando vinham. A própria concepção do texto literário era, na Idade Média, muito diversa daquela com que estamos acostumados: o texto marcado pela coerência e coesão, e sobretudo uma unidade estável em si e no tempo, vai se estabelecer justamente ao fim desta época (cf. Alberto VÀRVARO, «Il testo letterario», em Piero BOITANI, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 1: *La produzione del testo*, t. 1, Roma: Salerno, 1999, pp. 387-422). Pode-se dizer que o *prosimetrum*, em alguma medida, replica formalmente a essa falta de coesão inerente à própria materialidade da escrita. A *Commedia* foi, neste quadro, uma exceção (e, pois, um prenúncio): uma obra de que se produziam cópias que não eram acompanhadas, nos códices, por nenhum outro texto, e da qual o nome do autor vinha em destaque.

[644] Marco SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere*: ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere, Padova: Liviana, 1979, p. 11.

reduzi-la a) qualquer forma ou gênero literário estabelecido. «A *Vita Nuova*», diz Maria Corti, «é um livro de admirável modernidade naquele seu fugir a qualquer definição que diga respeito ao gênero literário; antes, a sua ambigüidade de fundo faz, sim, que frustre todo nosso plano definitório, quer o queiramos diário, romance autobiográfico, texto simbólico, manifesto de uma nova poética mediante a estrutura do prosímetron, isto é, obra mista de poesia e autocomentário prosaico».[645] Manuela Colombo, retomando a avaliação de Maria Corti, destaca a «natureza proteiforme» da *Vita Nova*, realçando a «extraordinária modernidade» do texto (a despeito da qual, ressalva, a obra «está mesmo sempre distante no tempo e obedece a códigos e modelos culturais igualmente remotos», o que tornaria indispensável o conhecimento de dados históricos, textuais, estruturais e lingüísticos para compreendê-la).[646] Outro crítico: «A originalidade e a modernidade da *Vita Nuova* é de ser ao mesmo tempo uma excepcional autobiografia moral e o 'revolucionário' manifesto de uma nova poesia».[647] Guglielmo Gorni foi agudo ao destacar a modernidade da *Vita Nova* em contraste com o *Convivio*: «Se de fato o *Convivio* tem um fôlego incomparavelmente mais vasto, é à *Vita Nova*, me parece, que cabe o primado da inteligência. Porque o *libello* é um produto mais moderno e novo do que deixa pressagiar o exercício apenas da auto-exegese, segundo vários sentidos, da poesia».[648] Mas vale notar que é só à medida que deriva (e desborda) de uma tradição que então se consolidava, aquela das *vidas* e *razos* provençais, que a *Vita Nova* aspira ao estatuto de livro, como nota Contini:

> Dante foi o primeiro autor italiano a fornecer um comentário ‹histórico› das próprias rimas vulgares (aquele literal, consistente numa ‹divisão› temática dos textos, é francamente menos relevante). Não foi porém o primeiro comentador vernacular, porque o primado cabe aos autores (fundamentalmente a um, o occitânico Uc de Saint-Circ, exilado entre nós na primeira metade do século) das *Vidas* de muitos trovadores (incluído o próprio Uc), a que se acrescentam as exposições temáticas, ditas *razos*, de poesias mais notáveis: a banais dados biográficos se associam exagerados [*smaccati*]

---

[645] Maria CORTI, «Premessa», em Dante ALIGHIERI, *Vita Nuova*, introduzione e cura di Manuela Colombo, Milano: Feltrinelli, 1993, p. 7.
[646] Manuela COLOMBO, «Introduzione», *idem*, p. 13.
[647] Guido Davico BONINO, «Introduzione», em Dante ALIGHIERI, *Vita nuova e Rime*, Milano: Mondadori, 1989, p. VII.
[648] Guglielmo GORNI, «La *Vita Nova* nell'opera di Dante», em *VN*, p. XLV.

> elementos legendários, pouco importa se expostos em forma histórica, que representam a tradução em veste narrativa de motivos líricos. Isto, de resto, corresponde a uma tradição do século precedente, para a qual um poemeto em versos narrativos finge expor a fábula subjacente a canções de repertório (Maria de França com respeito aos *lais* bretões). A *Vita Nuova* constitui, mesmo se num plano de tão maior sutileza e sofisticação, uma *vida* e uma soma de *razos*, e por isso seria insensato atribuir-lhe valor documentário, a não ser por certos pontos nodais que devem ser assumidos como reais se não se quer retroceder a interpretação a invenção simplesmente romanesca. Hoje não se duvida mais da historicidade inicial de Beatrice e da genuidade de alguns dados centrais.[649]

Quando digo *a idéia de um livro*, quero enfatizar sobretudo a ligação desta *intentio* tardia – de recuperação de poemas escritos no passado, ainda que recente, e, por efeito do decurso mesmo do tempo, já relativamente dissociados das experiências pessoais que acompanharam seus momentos de escrita – com o assomo da nova subjetividade autoral, característica daquela época. Como notou Peter Dronke em seu livro sobre o *prosimetrum*, o século XIII assiste a uma transformação decisiva no estatuto da subjetividade associada àquela forma, com o surgimento de «textos intensamente individuais» nos quais «o escritor cria» um *eu*, a um só tempo (Dronke vale-se aqui de uma formulação de Leo Spitzer), «empírico e poético».[650] O escritor (além de Dante, Dronke menciona Mechthild de Marderburg, com seu *Fliessendes Licht der Gottheit*, *c.* 1250-1283, e Marguerite Porete, com seu *Miroeur des simples ames*, *c.* 1285-1295) explora, com tal intuito, precisamente as particularidades estruturais da forma prosimétrica. Em Dante, esta criação ou composição de uma subjetividade empírico-poética, conforme já sugeri, passa pela consciência histórica interna à obra (e, sobretudo, interna à *operação* pela qual a *obra* se constitui como tal): consciência que tem no intervalo entre momentos da poesia e momento da prosa sua expressão concreta e sua ferramenta até ali inédita. O que Dante compreende, pela primeira vez na história da arte literária, é que a poesia, pelo menos uma nova poesia, se faz sobretudo a partir da observação, avaliação, seleção, interpretação e ressignificação dos experimentos poéticos do passado; como diz Dronke a respeito da

---

[649] Gianfranco CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze: Sansoni, 1970, p. 304.

[650] Peter DRONKE, *Verse with Prose from Petronius to Dante* cit., pp. 3-4; mas ver também todo o capítulo «The Poetic and the Empirical ‹I›» (pp. 84-114), para cuja exposição a *Vita Nova* é central. A referência a SPITZER toca à importante «Note on the Poetic and the Empirical ‹I› in Medieval Authors», *Traditio*, XLVI (1946), pp. 414-422 – um dos textos básicos para qualquer reflexão sobre a questão da subjetividade poética na Idade Média, mesmo quando dele se discorda.

relação entre o autor da *Vita Nova* e os poemas ali reprocessados: «os poemas são, e não são, ele».[651] Que Dante comece esta operação poético-crítica por seus próprios experimentos anteriores (tomados, porém, desde o início, como representativos de uma ambientação cultural mais ampla, seja a do trovadorismo e suas repercussões na Itália – isto é, a poesia vernacular como um todo, em sua *translatio* da Provença à Itália –, seja, mais limitadamente, a do *stil novo*) é algo que pode e deve ser visto como uma inaudita afirmação de autoridade poética e intelectual. Afirmação que transcende o plano pessoal; por isso a *Vita Nova* pode ser vista legitimamente como «a certidão de nascimento da consciência literária» italiana. Assim o quer De Robertis:

> Por mais contestável que seja sua data, não há dúvida de que a certidão de nascimento da consciência literária na Itália se identifique com a *Vita Nova*. O fato de que se trata de uma composição mista de reflexão e de invenção, de um comentário às próprias poesias, não tem tanta importância [...] quanto que a prosa se proponha, não só tecnicamente, como um momento diverso da poesia, como história da poesia, suscetível, por sua vez, de reflexão, tente de novo com modos seus e leve adiante a história que as rimas delineiam; e que este diálogo se desenvolva na presença de quem, da consciência da poesia, representava (e é apresentado como) a encarnação: o único poeta vivo nomeado na *Vita Nova*, e presente ainda antes de sê-lo, e nomeado como voz e autoridade daquela tradição em que Dante buscava o seu posto e a sua parte: Guido Cavalcanti. A amizade, o entendimento não é só um motivo geral, é confronto, busca comum, os seus termos são aqueles que cada vez mais tal busca propõe; e Cavalcanti é cada vez mais para Dante a projeção das próprias razões (o próprio colóquio com as damas que têm inteligência de amor, a coralidade, traduzem, num certo momento, uma interna dialética, uma exigência de definição, de clareza), e ao mesmo tempo uma realidade bem precisa e ativa. E percorrendo de novo esta realidade, pondo em foco aquelas razões, determinando as ocasiões das suas rimas, Dante, enquanto assinalava um seu lugar à poesia (e um seu lugar à sua poesia na história da poesia), reconhecia um plano diverso, anterior à poesia, e que a prosa tornava atual, recuperava, que na prosa assumia uma dimensão sua.[652]

Deixemos de lado as importantes considerações sobre o vínculo Cavalcanti-Dante, e notemos que este «plano diverso, anterior à poesia», é o da subjetividade, ou da «esperienza» (conceito recorrente no *Convivio* e na *Commedia*), que, no entanto, em Dante, dificilmente é discernível daquele do experimento poético, dada a imbricação de vida e poesia que está na base da *Vita Nova* (e da própria idéia de «vita

---

[651] Peter DRONKE, *Verse with Prose from Petronius to Dante* cit., p. 112 («the poems are, and are not, he»).
[652] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* cit., pp. 177-178.

nova» em sua derivação do «canticum novum»). Daí que a recuperação e atualização da poesia pela prosa seja também recuperação e atualização da vida (da vida virtual ou efetivamente re-composta pelo poeta), ou propriamente sua *renovação*. «Na verdade», diz De Robertis, «é a prosa o fato novo deste livro; e é em virtude da prosa que a história de Dante abre ao mesmo tempo um novo capítulo da história da nossa literatura [...]. E de outra parte é a poesia que dá sentido e fundo ao testemunho da prosa, e constitui a sua mais íntima razão».[653] A originalidade mesma da *Vita Nova* é determinada, ao menos em parte, pela singular relação entre prosa e poesia estabelecida por Dante na obra; na *Vita Nova*, a prosa está, em alguma medida, pela primeira vez na história da literatura ocidental, no mesmo plano da poesia, é «instrumento dela», sim, mas está «por vezes em competição com ela»: «A sua novidade, o seu impulso inventivo, a sua força mesma de caracterização com respeito à poesia, deriva-lhe da poesia e da consciência do valor desta: era na poesia que se realizava aquela perfeição (ou ao menos o seu sentido e a sua possibilidade), que se realizava aquela história mais vasta. E a prosa [...] virá a percorrer de novo as suas etapas, a identificar-se com estas de quando em quando [*a immedesimarvisi di volta in volta*]. Mas criava assim, de fato, algo de absolutamente novo e irrepetido na nossa tradição; criava, além de tudo, a unidade e o sentido do livro».[654] Recorde-se que, em alguns cancioneiros medievais, como o de Bertran de Born, já se praticava a alternância de poesia e prosa (*razos*); mas, com Dante, quem escreve os textos em prosa é o mesmo autor que escreveu os poemas, e não se trata mais de mera fabulação destituída de qualquer compromisso com a realidade (com alguma realidade...),

---

[653] *Idem*, p. 6. Já dizia, antes, Ernesto Giacomo PARODI que «forse la novità e l'originalità più vera e più grande è proprio in quell' umile commento» («La lettura di Dante in Orsanmichele», *recensione* de *«Lectura Dantis»: le opere minori di Dante Alighieri*, letture fatte nella Sala di Dante in Orsanmichele nel MCMV, em *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, XIII, 4 (dicembre 1906), p. 255). Parodi explica sua observação com um notável pressentimento da insuficiência da lírica: «Dante, nella lirica, si sente talvolta come chiuso in una maglia troppo stretta per lui: perfino nella prima canzone delle *rime nuove* la seconda stanza è troppo grande per la cornice che ha intorno: non soltanto il poeta psicologo sente che gli restano molti misteri del suo cuore da esplorare e da rivelare in una più ampia e più libera narrazione, ma l'epico futuro freme e si dibatte nella piccola stanza d'una canzone e anela al poema. E forse fu la sua insodisfatta fantasia d'epico che dalle rozze e povere *razos* provenzali vide lampeggiare la *Vita Nuova*» (*idem*, *ibidem*).

[654] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 18.

«spiritose improvvisazioni», como as chama Zingarelli.[655] E esta prosa tem uma dicção nobre, a um só tempo didática, filosófica, científica. Dante, o Poeta, em alguma medida o fundador da lírica moderna, é, não com menor direito, o fundador da prosa italiana, como bem percebeu Contini, e isto se cumpre precisamente na *Vita Nova*: «E sempre na hipótese fictícia de um Dante sem *Commedia* na nossa história literária (a qual, no entanto, é verdade, é o que é sobretudo graças à *Commedia*), teríamos sempre, além do Dante fundador da linguagem lírica (como antepassado não remoto de Petrarca), também um Dante fundador da prosa e narrativa e reflexiva (pela mediação aqui certamente diminuente de Boccaccio)».[656] Giulio Bertoni põe as coisas nos termos justos – isto é, drásticos: para ele, Dante «conseguiu criar uma prosa que ainda não existia».[657]

Na abertura de seu incontornável estudo sobre a *Vita Nova*, De Robertis concede o devido relevo à forma do *prosimetrum* como essencial para a definição do *libello* como momento inaugural do que denomina «consciência literária» italiana:

> É um fato que não se sublinhará jamais o bastante, e para mim extremamente significativo, que o primeiro livro da nossa literatura seja composto de prosa e de versos. Um livro no qual a reflexão encontra lugar, e dignidade, ao lado da invenção, que admite a coexistência de duas formas distintas de expressão, uma dupla medida das coisas, e que espelha, ele mesmo, um procedimento reflexivo, de recuo e descolamento. E aquela coexistência é justaposição e confronto de momentos e de realidades diversas, aquela dupla medida se anima numa perspectiva, dá lugar a uma distinção de planos; a reflexão se exercita justo sobre a invenção, aquele descolamento é história em ato. A prosa repropõe as imaginações da poesia com meios e em termos novos, sob uma outra luz, tenta outra vez a fábula e, entretanto, a coloca no seu tempo, faz-se intérprete e ao mesmo tempo juiz dela: prosa nascida em torno à poesia, pela poesia, «em harmonia com ela», e no entanto prosa-prosa, com uma sua funcionalidade e caracteres próprios, consciente deles, se o intento «justificativo» a que ela responde é determinável, através da análise lingüística, até na estrutura

---

[655] Nicola ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante* cit., v. 1, p. 280.
[656] Gianfranco CONTINI, *Letteratura italiana delle origini* cit., p. 299.
[657] Giulio BERTONI, «La prosa della ‹Vita Nuova› di Dante», em *Lingua e cultura*: studi linguistici, Firenze: Olschki, 1939, p. 179 (Bertoni caracteriza assim a prosa da *Vita Nova*: «una prosa poetica, nella quale passavano, come luci riflesse in una volubile acqua d'argento, quei fantasmi che erano unico dominio della poesia, con un corteo di molte nuove imaginazioni, una prosa, in fine, che sorgeva dal profondo pari ad una tremula vena, ed era fresca e pura come non mai sino allora...»). – Em complementação à fórmula crítica de Bertoni, não será equivocado recordar a pretensão do Fradique Mendes de Eça de QUEIROZ a «*uma prosa que ainda não há*» (*A correspondência de Fradique Mendes*: memórias e notas, Porto: Lello & Irmão, 1952, p. 106), que é, no fundo, a pretensão de todos os escritores autenticamente modernos – e que os leva muitas vezes, como caricaturalmente se dá com Fradique, ao silêncio.

> sintática (e, observe-se, não só nos lugares onde o autor raciocina e distingue, mas como forma da contemplação e evocação «férvida e apaixonada» de um estado de ânimo, da própria narração). Prosa com algo de poético, como irá querer Leopardi, mas não como substituto ou uma variedade da poesia, como alto *exploit* retórico, aquele, justo, das *Lettere* de Guittone; e por isso mesmo capaz de acompanhar a poesia e de iluminá-la.[658]

De Robertis observa que o «diálogo» entre a poesia e a prosa revela-se também «um diálogo entre poesia e poesia, entre poesia de ontem e poesia de hoje, entre tradição e inovação».[659] (A *Commedia* mesma, posteriormente, ao dobrar a lira, de um lado, ao *epos*, à narrativa, e, de outro, à musa teológica ou filosófica, pode ser vista em conexão direta com a combinação de poesia e prosa da *Vita Nova*: com razão, Contini discerne, na «dissociação entre monotonia rítmica e liberdade sintática» da *Commedia*, a qualidade de Dante também como «prosador supremo».[660]) Sendo assim, podemos dizer que a prosa é, para Dante, o artifício – o *medium* – pelo qual a consciência (que é sempre, antes, autoconsciência) crítico-poética (impossível separar, nele, as duas abordagens: o fato poético é já crítico em sua formulação primeira; a reflexão crítica jamais deixa de ser poética) penetra e se instala no cerne de sua obra. Consciência que alcança converter o *páthos* crepuscular, que é o de toda consciência, em sentimento auroral, o previsível cansaço em imprevisto desejo: «A consciência [*consapevolezza*] com que se inaugura a história das nossas letras é a

---

[658] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* cit., pp. 5-6. A citação interna – «em harmonia com ela» – é de Benvenuto TERRACINI, em *Pagine e appunti di linguistica storica*, Firenze: Le Monnier, 1957, p. 250. De Robertis remete aos dois estudos dedicados à *Vita Nova* neste livro de Terracini: «Analisi dei toni narrativi nella ‹Vita nuova› e loro interpretazione», pp. 264-272, e «Analisi dello ‹stile legato› della ‹Vita nuova›», pp. 247-263.

[659] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 7.

[660] Gianfranco CONTINI, «Dante oggi», em *Un'idea di Dante* cit., p. 64. Vale acrescentar que a tensão entre prosa e poesia encontra uma síntese provisória no que Dante chama *stantia sine rithimo* (e que os provençais denominavam *cobla* a *rims dissolutz*); como quer Corrado BOLOGNA: «Questa esperimentazione di strutture strofiche intese a rendere fluido il passaggio (potenzialmente ‹diegetico›) da una stanza alla successiva fu, per sua esplicita dichiarazione di poetica, caro a Dante in modo particolare perché rappresenta l'approssimazione piú ardita al luogo di massima entropia del sistema formale canonizzato dalla lirica occitanica: là dove allo scioglimento dei nodi rímici-strofici (‹stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitudo attenditur›) si annette comunque il *ferm voler*, in sede di poesia, di conservare la Forma-Poesia anche quand'essa giunga al confine irriducibile ove s'inizia il territoria della Forma-Prosa» («Beatrice e il suo *ánghelos* Cavalcanti fra *Vita Nova* e *Commedia*» cit., p. 128. Bologna remete, quanto a este tópico, a um estupendo ensaio de Giorgio AGAMBEN, «La fine del poema», em *Categorie italiane* cit., pp. 113-119).

consciência da *necessidade* da poesia».[661] Da natureza desejante, volitiva, desta «necessidade», dirá também Pasolini, numa bela fórmula, ao referir-se à «volontà di Dante a essere poeta».[662] Ou, mais precisamente (Pasolini tem a *Commedia* em vista, mas a observação é válida também, e talvez sobretudo, para a *Vita Nova*): «un'inconscia volontà poetica è in tutto il poema di Dante, intesa come inconscia volontà proprio di fare poesia in quanto poesia».[663] «Vontade inconsciente»: fórmula que Pasolini desdobra conceitualmente em «sistema bio-lingüístico natural», assim avançando em relação à noção de que partira, algo restritiva, de uma «poesia enquanto poesia».[664] Deveríamos presumir, antes, uma *poesia-vida* enquanto *vida-poesia* (Mário Faustino diria, sinteticamente: «Vida toda linguagem»[665]). Afinal, é em Dante que se flagra uma pioneira postulação de correspondência ou coincidência entre poesia e vida, entre texto e experiência, em termos novos, propriamente modernos, para além da retórica clássica da *sinceritas* ou do convencionalismo do *eu* lírico preponderante na lírica provençal e nas primeiras manifestações poéticas italianas. Benvenuto Terracini já dizia: «arte e vita per Dante meno che mai sono due temi estranei l'uno all'altro, ma elementi che, sia pure con ondeggiamenti e sfumature diverse, agitavano ugualmente l'animo suo; in altre parole dovremo, sia pure con un certo sforzo, avvezzarci a considerare con lui poesia e letteratura come parte

---

[661] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 181.

[662] Pier Paolo PASOLINI, «La volontà di Dante a essere poeta», *Paragone*, CXC (dicembre 1965), pp. 57-71.

[663] *Idem*, pp. 63-64. Noção desenvolvida, adverte Pasolini, contra a afirmação de AUERBACH, no seu manual de filologia românica, de que Villon teria sido «o primeiro poeta puramente poeta» (*Introdução aos estudos literários*, tradução de José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1970, p. 132). – Dois comentários, ambos acres, ao texto de Pasolini encontram-se na mesma edição CXC de *Paragone*: Cesare GARBOLI, «Il male estetico», pp. 71-79, e Cesare SEGRE, «La volontà di Pasolini ‹a› essere dantista», pp. 80-84.

[664] Pier Paolo PASOLINI, «La volontà di Dante a essere poeta» cit., p. 64. Quando fala em «vontade inconsciente», Pasolini tem em mente o léxico psicanalítico: «e siffata volontà, va aggiunto, è per natura una volontà anomala e misteriosa, alquanto vicina – diciamo noi utenti di Freud, e molto meno liberi degli avi – a forme di paranoia e di schizofrenia» (p. 64). Não é preciso, porém, seguir Pasolini tão longe.

[665] A referência é ao título, também primeiro verso e refrão, de um poema de Mário FAUSTINO. Veja-se *O homem e sua hora* e outros poemas, organização de Maria Eugenia Boaventura, São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 82-83.

integrante della sua vita giovanile, anzi addirittura dominante».[666] Pode-se mesmo arriscar a afirmação de que, em Dante, a máquina poético-retórica, em crise, se torna produtora de *vida*: vida como uma espécie de excedência da poesia.[667] Michelangelo Picone acerta ao dizer sobre a *Vita Nova* que «o livro ilustra uma autobiografia que não é para ser entendida num sentido realista (o registro de eventos reais concernentes à vida amorosa do narrador) nem num sentido estritamente histórico-cultural (a vida amorosa do narrador como uma metáfora para sua formação poética e intelectual), mas num contexto poético (a vida amorosa do narrador como uma realização tipológica da tradição poética precedente)».[668]

Essa correspondência entre poesia e vida, no entanto, deve ser examinada sempre com alguma reticência, algum distanciamento, grãos de dúvida e cautela.

---

[666] Benvenuto TERRACINI, «La prosa poetica della ‹Vita nuova›», em *Analisi stilistica*: teoria, storia, problemi, Milano: Feltrinelli, 1975, p. 210. Na imediata continuação: «Ma proprio in grazia di questo dominio nasce una certa quale oscurità e ambiguità che si estende su tutto il libretto, o squilibrio dovuto al fatto che, mentre il motivo che potremmo chiamare sentimentale, comunque se ne concepisca la simmetria, presenta una sua linea conchiusa, il tema che, tanto per intenderci, chiameremo letterario è invece svolto secondo i gradi di un progressivo sviluppo proiettato al di là di quella apparente conclusione, sicché a una prima impressione il libro si presenta come interrotto» (pp. 210-211). Terracini propõe-se então encontrar no texto «le eventuali incrinature o variazioni stilistiche le quali dicono fino a che punto quell'impressione di incompiutezza, che oggi cosí vivamente sentiamo, risponda effettivamente alle intenzioni del poeta» (p. 211).

[667] Notável a síntese de Andrea BATTISTINI e Ezio RAIMONDI: «nelle discussioni dantesche con gli scrittori del passato o del proprio tempo si scontrano drammaticamente poetiche diverse, cosí come possono emergere dal dialogo di altrettanti attori portavoci araldici di una semantica letteraria in cui il sistema delle forme si viene a personalizzare ontologicamente. Abbandonando la sede deputata del trattato, le idee sulla poesia, sotto il velo simbolico di modelli, di scuole o di indirizzi, entrano nel testo e si realizzano in atto: un atto che per essere il culmine dell'esperienza poetica di Dante non mette in scena soltanto il conflitto, che è inevitabile per chi crede al progresso dell'arte, con le tendenze del passato, ma anche il superamento e il giudizio delle proprie posizioni, della propria biografia letteraria» («Retoriche e poetiche dominanti», em Alberto ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura Italiana*, v. 3/1: *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino: Einaudi, 1984, p. 40). – Com razão, Natalino SAPEGNO descobre na *Vita Nova*, especialmente à altura de *Donne ch'avete*, «l'impronta, sempre, di una letterarietà riflessa, d'una maniera alta e studiata di stile e di linguaggio» (*Storia letteraria del Trecento*, Milano e Napoli: Ricciardi, 1963, p. 34.). E observa que esta «literariedade» jamais se resolve «em mero tecnicismo, antes, sim, está sempre, ou quase sempre, em relação com uma intensidade não menos evidente de vida afetiva» («que a seriedade do empenho artístico» – adendo importante – «tende, em todos os pontos, a coincidir com a seriedade do empenho moral»»). «La disciplina formale e rettorica e il parallelo svolgersi di una vicenda di sentimenti e di meditazioni s'incontrano nel fine unico di un costante allargamento della sensibilità e dei mezzi artistici chiamati ad esprimerla; così che in nessun momento l'esercizio formale è fine a se stesso e dovunque si compie in un acquisto di umanità, e inversamente ogni modificazione e guadagno di esperienza intellettuale e pratica si determina in un'acresciuta potenzialità di risorse strumentali» (p. 35).

[668] Michelangelo PICONE, «*Vita Nuova*», em Richard LANSING (ed.), *The Dante Encyclopedia*, New York and London: Garland, 2000, p. 874.

Giorgio Agamben, sempre um guia seguro pelos caminhos vertiginosos da lírica moderna, de seus primórdios à atualidade, se opõe àqueles que, na trilha de Boccaccio, crêem compreender algo essencial da poesia de Dante ao identificar em Beatrice a filha de Folco Portinari e a esposa de Simone de' Bardi. O nexo entre vida e poesia, adverte Agamben no ensaio «Il sogno della lingua», deve ser estabelecido, da perspectiva da crítica, somente depois de uma necessária depuração da visão viciada pela costumeira apologia da vida:

> A experiência amorosa que, nos provençais como nos stilnovistas, era experiência da absoluta primordialidade do evento de palavras sobre a vida, do *poetado* sobre o *vivido*, se converte [*si rovescia*] agora na idéia de que todo poetar é, ao invés disso, sempre poetar um vivido, um pôr em palavras – *narrar* – um evento biográfico. A bem ver, porém, tanto Boccaccio quanto os ignotos autores das *vidas* trovadorescas não faziam, em realidade, senão levar às extremas conseqüências a intenção dos poetas de amor: construindo uma anedota biográfica para explicar uma poesia, eles inventavam o *vivido* a partir do *poetado*, e não vice-versa. Se a experiência dantesca da absoluta inicialidade da palavra era uma «vida nova», assim como no evangelho de João é dito que o que se gera na palavra é vida, então verdadeiramente, num certo sentido, Beatrice era uma menina florentina.[669]

Beatrice, reforça Agamben, «é o nome da amorosa experiência do evento de palavra que está em jogo no próprio texto poético»; nomeia-se assim, amorosamente, aquela «absoluta demora» (no texto italiano, lê-se *dimora*, que é também «estada» e «morada») «no princípio da palavra», aquele «surgimento do verso a partir do puro nada» (bem apreendido por Guilherme IX em seu *Farai un vers de dreyt nien*[670]).

Em outro ensaio precioso, «Il dettato della poesia», comentando a mesma passagem joanina há pouco mencionada (*Jo* 1, 3-4) na redação alternativa vigente até o século IV (e sobrevivente por algum tempo nos comentários dos primeiros Padres da Igreja e na versão latina precedente à Vulgata)[671], Agamben anota: «A vida é isto que se gera na palavra e permanece nesta inseparável [*indisgiungibile*] e íntima. Este nexo indelibado [*indelibato*] de palavra e vida é a herança que a teologia cristã

---

[669] Giorgio AGAMBEN, «Il sogno della lingua», em *Categorie italiane*: studi di poetica, Venezia: Marsilio, 1996, pp. 62-63.
[670] Poema traduzido por Augusto de CAMPOS, em *Verso reverso controverso*, São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 26-29.
[671] Nesta redação, lê-se o que poderíamos traduzir como: «Tudo foi gerado por ele [o Logos], e sem ele nada foi gerado, e o que foi gerado nele era vida, e a vida era a luz dos homens».

transmite a uma literatura que ainda não se tornou inteiramente profana».[672] Trata-se aqui de uma inversão exata da relação entre vida e linguagem tal como concebida pela noção moderna de biografia (inversão que já flagramos, não custa lembrar, na declinação do *canticum novum* à *vita nova*). Para Agamben, foi a autoridade desta tradição que impediu durante muito tempo a constituição da biografia no sentido moderno, influindo também na maneira como os primeiros poetas vernaculares compreenderam sua relação com o vivido. Agamben traça este percurso de modo brilhante e esclarecedor. Lembra que a retórica antiga valia-se de uma técnica, chamada *ratio* (ou *ars*) *inveniendi*, por meio da qual se assegurava ao orador ou ao poeta o acesso ao «lugar» (*tópos*) da palavra para ali encontrar o *argumentum* de que, por vezes, necessitava. Essa mnemotécnica dependia de que os lugares da palavra fossem representados como imagens, entre as quais o orador (ou poeta) se movia.[673] Como observa Agamben, uma grande mudança nesta concepção pagã, a partir do «novo estatuto arquetípico do *logos* joanino», prenuncia-se no *De Trinitate* de Agostinho, quando este interpreta *inventio* etimologicamente como «in id venire quod quaeritur». A palavra não está mais permanentemente disponível como num prostíbulo por cujos aposentos o poeta divaga; é preciso que ele dê provas de seu *appetitus*, de seu desejo amoroso, para conquistá-la (o tratado de André Capelão deixa evidente o protagonismo da linguagem no jogo amoroso[674]); a partir desse momento, «o evento de linguagem se apresenta como um entrelaçamento inextricável de amor, palavra e conhecimento». Conforme se lê em Agostinho: «cum itaque se mens novit et amat, iungitur ei amore verbum eius. Et quoniam amat notitiam et novit

---

[672] Giorgio AGAMBEN, «Il dettato della poesia», em *Categorie italiane* cit., p. 81.
[673] O melhor estudo sobre o tema continua sendo o de Frances A. YATES, *The Art of Memory*, publicado originalmente em 1966 (utilizo edição mais recente: London: Pimlico, 2001).
[674] Cf. ANDRÉ CAPELÃO, *Tratado do amor cortês*, tradução de Ivone Castilho Benedetti (a partir da tradução francesa de Claude Buridant), São Paulo: Martins Fontes, 2000. As regras do amor cortês são regras de conduta, mas também, sempre, regras de linguagem; toda fala deve ser regulada, e não menos o silêncio: «evitar falar sem parar ou ficar em silêncio por tempo demasiado» (p. 60). André enumera três trunfos com que se pode contar legitimamente (riqueza e poder são meios ilegítimos) na demanda de amor: ao lado da beleza física e da excelência moral, está a habilidade na elocução (p. 16).

amorem, et verbum in amore et amor in verbo, et utrumque in amante et dicente».[675] «No curso do século XII», escreve Agamben,

> a tópica e a sua *ratio inveniendi* foram, na esteira de Agostinho, interpretadas de modo radicalmente novo pelos poetas provençais, e desta reinterpretação teve origem a lírica européia moderna. A *ratio inveniendi* se torna, para os poetas, *razo de trobar*, e eles tiraram desta expressão o seu nome (*trobador* e *trobairitz*). A nova experiência da palavra [...] remonta resolutamente para além da *inventio* clássica: os trovadores não querem relembrar argumentos já confiados a um *topos*, mas querem, antes, fazer experiência do evento mesmo de linguagem como *topos* original, que tem lugar numa indistanciável [*indisvicinabile*] proximidade de amor, palavra e conhecimento. A *razo*, que está no fundamento da poesia e lhe constitui aquilo que os poetas chamam o ditado (*dictamen*), não é, portanto, nem um evento biográfico nem um evento lingüístico, mas, por assim dizer, uma zona de indiferença entre vivido e poetado, um «viver a palavra» como inexaurível experiência amorosa. *Amor* é o nome que os trovadores dão a esta experiência da morada [*dimora*] da palavra no princípio e amor é, portanto, para eles, a *razo de trobar* por excelência.[676]

Conseqüência não transcurável disso é que a narrativa, no âmbito neolatino, surja primeiramente como *razo* da lírica: o que se verifica de modo exemplar na *Vita Nova*. Nesta, diz Agamben numa insuperável síntese, «Dante joga conscientemente 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 (em que está escrita a rubrica *Incipit vita nova*) e o *libello*, em que o poeta transcreve o que o leitor lerá. A rubrica *Vita nova* delimita, pois, um indecidível entre vivido e poetado».[677] Eliot, em seu tempo, dividira o mundo da crítica dantesca entre os que interpretam a *Vita Nova* como primariamente biográfica e aqueles que a interpretam como primariamente alegórica. Para Eliot, a primeira tendência está em desvantagem na medida em que, nesta «curiosa miscelânea de verso e prosa», nesta «mistura de biografia e alegoria»,

---

[675] *De Trinitate* IX 10,15, tal como citado em Giorgio AGAMBEN, «Il dettato della poesia» cit., p. 82.
[676] Giorgio AGAMBEN, «Il dettato della poesia» cit., p. 82.
[677] *Idem*, p. 87. – Esta noção de *indecidibilidade* parece dar conta, com mais precisão que qualquer possível expansão daquela de *circularidade do canto* proposta outrora por Paul ZUMTHOR (com especial menção a Dante como desembocadouro de uma tradição), da transformação que os italianos, e sobretudo Dante, imprimem ao esquema canto-amor-canto-(...) de trovadores e troveiros (cf. «De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^{e} et XIII^{e} siècles)», *Poétique*, II (1970), pp. 129-140 – e também a retomada sintética desta noção no «Préface: Abélard et Héloïse» de ABÉLARD et HÉLOÏSE, *Correspondance*, texte traduit et presenté par Paul Zumthor, Paris: Union Générale d'Éditions, 1983, p. 19: «aimer, c'est chanter, l'amour réside dans le chant; qui chant mérite l'amour. Parfaite circularité, dont le centre est ce couple désidéral, autour duquel gravite un univers éternellement autre»).

«a biografia foi inquestionavelmente manipulada até quase não ser mais reconhecível [*almost out of recognition*] para caber dentro de formas convencionais de alegoria».[678] (Não tão convencionais, na verdade; e talvez o registro nem mesmo seja de fato alegórico, como tão rapidamente supõe Eliot, mas, uma vez que não se alude a nada que já não esteja dado desde o início na trama do *libello*, antes, *mítico*, e, portanto, como quer Schelling a propósito do mito, *tautegórico*.[679]) Esta «mistura» se dá «de acordo com uma receita não disponível para a mente moderna» («mente moderna» significando aqui, explica Eliot, alguém que queira ler a *Vita Nova* do mesmo modo como leria as *Confessions* de Rousseau).[680] Esta resistência à *biografia* (no sentido que modernamente se dá à palavra) não elimina, porém, o fato de «parece[r] óbvio que a *Vita Nuova* só poderia ter sido escrita em torno de [*around*] uma experiência pessoal».[681] A da *Vita Nova* é – nas palavras de Haroldo de Campos – uma «experiência bioescritural»[682], em que vida e escrita acabam por ser, de algum modo, uma só. Estamos diante de uma «bioficção»[683]: um texto que está além do (auto-)biográfico, porque a escritura abrange também, agora, o escrever-se da própria

---

[678] T. S. ELIOT, «Dante» cit., p. 232.
[679] Friedrich Wilhelm Joseph von SCHELLING, *Introduction a la philosophie de la mythologie*, traduction par S. Jankélévitch, Paris: Aubier, 1945, t. I, p. 238: «A mitologia não é *alegórica*: ela é *tautegórica*. Para ela, os deuses são seres que existem realmente, que não são uma outra coisa, que não significam outra coisa, mas que significam somente aquilo que eles são». – Vale notar que, para T. S. ELIOT, a tendência à alegoria está ligada, na obra de Dante, a um predomínio da «imaginação visual» – que ele assim explica: «Dante's is a *visual* imagination. It is a visual imagination in a different sense from that of a modern painter of still life: it is visual in the sense that he lived in an age in which men still saw visions» («Dante» cit., p. 204). Eliot flagra aí uma diferença fundamental entre a época de Dante e a nossa: «It was a psychological habit, the trick of which we have forgotten, but as good as any of our own. We have nothing but dreams, and we have forgotten that seeing visions – a practice now relegated to the aberrant and uneducated – was once a more significant, interesting, and disciplined kind of dreaming. We take it for granted that our dreams spring from below: possibly the quality of our dreams suffers in consequence» (*idem*, *ibidem*). – De resto, recorde-se que a alegoria era uma prática intelectual recente na Itália: foi Brunetto Latini, com o *Tesoretto*, quem a introduziu em terras italianas, trazendo-a da França em sua forma épica, «dando início na Toscana a uma nova tradição de poesia didascálica em veste alegórica» (Hans Robert JAUSS, «Brunetto Latini poeta allegorico», em *Alterità e modernità della letteratura medievale* cit., p. 135 – mas todo o ensaio, pp. 135-174, é de interesse).
[680] T. S. ELIOT, «Dante» cit., p. 232.
[681] *Idem*, p. 233.
[682] Haroldo de CAMPOS, «‹Bossa-nova› na Itália do ‹duecento›», *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 julho 1983, *Folhetim*, p. 6 (agora, sob o título algo modificado «O *dolce stil nuovo*: bossa-nova no *duecento*», em *Pedra e luz na poesia de Dante*, Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 167).
[683] *Idem*, p. 8 (*idem*, p. 174).

vida como texto. Reconhecendo-se esta indecidibilidade entre vivido e poetado a que se refere Agamben, entende-se melhor a noção de Maurice Blanchot, concernente a toda a poesia moderna, de uma «anterioridade essencial do poema em relação ao poeta» (e localiza-se a muito concreta circunstância histórica em que tal anterioridade se impôs); na descrição de Blanchot, o poeta «se sente, em sua vida e em seu trabalho, ainda por vir, ainda ausente em face da obra», o poeta «só existe poeticamente, como a possibilidade do poema e, neste sentido, depois dele, embora unicamente em face dele»: a inspiração, enfim, «não é a dádiva do poema a alguém já existente, ela é a dádiva da existência a alguém que ainda não existe».[684] Postular que o poeta só existe depois do poema é o mesmo que dizer que ele «recebe sua ‹realidade› do poema, mas que só dispõe dessa realidade para tornar possível o poema». É por isso, conclui Blanchot, que o poeta «não sobrevive à criação da obra»: «Vive ao morrer nela» (eis aí, bem delineado, o tipo de vida implicada na idéia de *vita nova*, para além de todo ressurreicionismo de extração exclusivamente religiosa).

Neste ponto, valeria a pena lembrar – para iluminar a questão ainda de outro ângulo, que é o da origem ou irrupção da lírica moderna – um parágrafo especialmente luminoso de Valéry a propósito de Mallarmé:

> Peu à peu dans le Poète, le Langage et le Moi en viennent à se correspondre tout autrement qu'ils ne font dans les autres hommes. Ce qui est capital pour celui-là dans la parole est insensible ou indifférent à ceux-ci. Ils n'ont que faire de tel incident verbal duquel dépend pour nous la vie ou la mort d'un poème. Crédules et abstraits, ils opposent le *fond* à la *forme*; opposition qui n'a de sens que dans le monde pratique, celui dans lequel il y a échange immédiat de paroles contre actes et d'actes contre paroles. Ils ne regardent pas que *ce qu'ils appellent le fond n'est qu'une forme impure*, – c'est-à-dire *mêlée*. Notre *fond* est fait d'incidents et d'apparences incohérentes: sensations, images de tous genres, impulsions, mots isolés, fragments de phrases... Mais pour transmettre ce qui réclame d'être transmis et *veut* se dégager de ce chaos, il faut que tous ces éléments si hétérogènes soient représentés dans le système unifié du langage, et qu'il s'en forme quelque discours. Cette transposition d'événements intérieurs en formules constituées de signes de même espèce, – *également conventionnels*, – peut bien être regardée comme le passage d'une *forme* ou apparence *moins pure* à une *plus pure*.[685]

---

[684] Maurice BLANCHOT, *O espaço literário*, tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 227. A mesma referência vale para as próximas citações de Blanchot neste parágrafo.
[685] Paul VALÉRY, «Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...», em *Varieté III, IV et V*, Paris: Gallimard, 2002, pp. 29-30.

O que Dante nos oferece na *Vita Nova* não é menos que a pioneira consciência desse jogo de formas: jogo que é ainda, reduzido aos termos propriamente poéticos, aquele entre subjetividade e texto, vida e linguagem. A *Vita Nova* é proposta como o gráfico sensível desta passagem de uma forma a outra, como súmula profética desta formalização generalizada sem a qual não há poesia, ou, mais precisamente, não há lírica moderna.

12. *Investigatio*

Dante compôs os poemas da *Vita Nova* provavelmente entre 1283 e 1293.[686] *A ciascun'alma presa*, o primeiro soneto do livro, seria também, a acreditar-se na narrativa, o primeiro de toda a produção dantesca. O último soneto datado, *Era venuta*, escrito no aniversário da morte de Beatrice, é de junho de 1291; os últimos sete sonetos, referentes a episódios acontecidos «alquanto tempo» depois, remontam provavelmente a além da metade de agosto de 1293.[687] A prosa, presume-se, foi concluída em 1294 («ano mais, ano menos», ressalva Gorni[688]). É o ano da morte de Guittone d'Arezzo, cujo modelo poético, dominante no circuito Bolonha-Pisa-Florença até o surgimento do *stil novo*, era declaradamente desprezado tanto por

[686] Para as datas de composição (a maioria, conjeturais) dos textos de Dante, recorri sobretudo à bibliografia mais recente, com destaque para as biografias mais respeitadas: Giorgio PETROCCHI, *Vita di Dante* cit., e Robert HOLLANDER, *Dante*: A Life in Works, New Haven and London: Yale University Press, 2001. Quanto a datas específicas da *Vita Nova*, foi de especial valia a edição crítica mais recente do livro, sob a responsabilidade de Guglielmo GORNI (Torino: Einaudi, 1996), notadamente o ensaio introdutório «La *Vita Nova* nell'opera di Dante», pp. IX-XLVIII (e, neste, a seção «Cronologia dell'opera», pp. XVIII- XXI). Também consultei textos clássicos, mas em larga medida superados, sobre o tema, como: Pio RAJNA, «Per la data della ‹Vita Nuova› e non per essa soltanto», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, VI, 16-17 (1885), pp. 113-162; Giovanni FEDERZONI, «La data della ‹Vita Nuova›», em *Nuovi studi e diporti danteschi*, Città di Castello: Lapi, 1913, pp. 8-24; Francesco D'OVIDIO, «La realtà di Beatrice e la data di composizione della ‹Vita Nuova›: a proposito dell'edizione di A. D'Ancona», em *L'ultimo volume dantesco*, Roma: A. P. E., 1926, pp. 1-41; Michele BARBI, «La data della ‹Vita Nuova› e i primi germi della ‹Commedia›», em *Problemi di critica dantesca*: prima serie (1893-1918), Firenze: Sansoni, 1934, pp. 99-112; Luigi PIETROBONO, «Intorno alla data delle opere minori», em *Nuovi saggi danteschi*, Torino: Società Editrice Internazionale, 1954, pp. 13-35.

[687] Guglielmo GORNI, «La *Vita Nova* nell'opera di Dante» cit., p. IX.

[688] *Idem*, p. XX.

Dante quanto pelo destinatário ideal do *libello*, Guido Cavalcanti, a despeito da perceptível influência que exerceu sobre ambos.[689] No ano anterior, morrera Brunetto Latini, o venerável mestre de Dante, aquele que lhe ensinara (nas palavras comovidas do aluno) «come l'uom s'etterna» (*Inf.* XV 85): expressão que, alusiva a toda uma nova ética (e sobretudo a uma nova *ética do saber*, em bases seculares, à margem e muitas vezes em discordância com a ética eclesiástica medieval, representando já, em alguma medida, um ultrapassamento da convencional *cortesia* trovadoresca – e ainda siciliana e stilnovista[690] –, ética da *civitas homini* antes que da *civitas Dei*, como convém a um poeta-político imerso, desde a juventude, na vida comunal florentina), vale por um irrefutável atestado da emergência de uma nova concepção de individualidade e subjetividade. E mesmo, antes de tudo, de *corporeidade*, nos termos de Sergio Bettini:

---

[689] «E in realtà Guittone è determinante per più di mezzo secolo di cultura italiana, compreso il Dante delle canzoni morali e del *Convivio* e, in singoli punti, della stessa *Commedia*. Petrarca nel *Trionfo d'Amore* potrà respingerlo nel passato, obliterato dalla cultura stilnovistica; ma l'assidua denigrazione compiuta da Dante, con quell'accanimento che si può nutrire solo verso i dittatori letterarî, era ancora un omaggio reso alla sua attualità» (Gianfranco CONTINI, *Poeti del Duecento* cit., v. 1, p. 191). Sobre as relações entre Dante (e Cavalcanti) e Guittone, são essenciais as considerações de Roberto ANTONELLI, no ensaio «*Subsistant igitur ignorantie sectatores*», em Michelangelo PICONE (a cura di), *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*: atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), Firenze: Cesati, 1995, pp. 337-349. Acrescente-se que, mais especificamente, a forma mesma da *Vita Nova*, em alguma medida relato de uma *conversão poética*, deve muito à organização que Guittone deu ao seu próprio cancioneiro (tal como o encontramos no manuscrito Laurenziano Rediano 9), separando seus poemas ainda corteses (assinados apenas por «Guittone») daqueles já religiosos (com a assinatura «Fra Guittone»), marca de *conversio*. Como já notou Michelangelo PICONE, o cancioneiro de Guittone é «a primeira corporificação da tendência, típica da tradição italiana, de transformar o discurso lírico numa história narrada» («Songbook and Lyric Genres in the *Vita Nuova*», em Zygmunt G. BARAŃSKI (ed.), *«Libri poetarum in quattuor species dividuntur»*: Essays on Dante and «Genre» (Supplement to *The Italianist*, XV), Reading: University of Reading Press, 1995, p. 164).

[690] Como diz Aldo VALLONE, nos provençais a *nobiltà* era «decoro», em Dante é «virtù» (*La «cortesia» dai provenzali a Dante*, Palermo: Palumbo, 1950, p. 24); nos provençais a *cortesia* é «galanteria, ora goduta e sofferta, ora, e più spesso, ridotta ad ossequio e formula d'omaggio esteriore», em Dante é sempre sentida como «forza interiore rinovatrice» (p. 27). Na absorção dos conceitos-atitudes trovadorescos por Dante, contou sobretudo a «risonanza che quei termini avevano nella sua coscienza» (p. 24). Fundamental para a mudança no sentido de tais termos teria sido, segundo Vallone, a sobreposição da doutrina franciscana à doutrina cortês occitânica. Maturada na *Vita Nova*, a nova noção de cortesia seria essencial para a poesia ética da *Commedia*: «Con lui [Dante], e solo con lui, il mondo interiore si impone e si sovrappone all'esteriore, e la ‹cortesia› da modo di garbo diviene segno di bontà e di nobiltà morale» (p. 41). – A respeito do influxo do franciscanismo sobre a literatura italiana, com a devida atenção a Dante, pode-se ler o estudo de Corrado BOLOGNA que se intitula «L'Ordine francescano e la letteratura nell'Italia pretridentina», em Alberto ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura Italiana*, v. 1: *Il letterato e le istituzioni*, Torino: Einaudi, 1982, pp. 729-797.

> la «corporeità» – o meglio il «*propre du corps*», secondo l'efficace locuzione di Merleau-Ponty – delle figure dantesche, è il nostro; non è più di connotazione propriamente medievale, come quello bizantino da un lato e quello gotico dall'altro; – ma è esso stesso che fonda, non solo il campo di significato di codesti simboli – che, malgrado tutta l'impalcatura della Commedia, non significano più la dimensione apriori del mondo medievale, teologica o cortese che sia; ma la dimensione etica, e critica, d'una umanità che regge sulle proprie spalle, come Atlante, il peso del proprio destino –; non solo le connessioni strutturali della nostra lingua quale catena di simboli; ma infine fonda anche quella sorte di inno, o icona vivente di fango e di sangue e di sogni, che è la poesia moderna.[691]

Para Bettini, essa nova corporeidade, transmitindo alguns de seus valores à palavra, como que refunda a poesia, libertando-a, ainda que momentaneamente, daquele totalitarismo da língua (tão bem descrito por Barthes, que o chamou «fascismo»[692]) consistente na formalização prévia de todo o dizível: «nella Commedia, Dante sventa continuamente l'astratta impalcatura della sua *langue*, con la presenza corporea immediata della sua *parole* di poeta».[693] A hierarquia mesma de formas, modos, estilos e gêneros se reavalia e reorganiza nos momentos em que tal sucede.

---

[691] Sergio BETTINI, «La Commedia e l'arte del Medioevo», em *Tempo e forma*: scritti 1935-1977, a cura di Andrea Cavalletti, Macerata: Quodlibet, 1996, p. 192. Cf. (com abordagens muito diversas) Romano GUARDINI, «Corpo e corporeità nella ‹Commedia›», em *Studi su Dante*, traduzione di M. L. Maraschini e A. Sacchi Balestrieri, Brescia: Morcelliana, 1967, pp. 221-245 («A realidade fundamental do poema dantesco não é o espírito, mas o homem. Existe nela indubitavelmente também o espírito, mas esse é incorporado ou aspira, de qualquer modo, à forma corpórea. Existe nela mesmo a santidade do espírito, o pneuma; mas a sua ação não é dirigida a conduzir o espírito humano à incorporeidade, mas a criar o homem novo; a operar a ressurreição e a transfiguração do homem e do mundo», p. 228), Robert Pogue HARRISON, *The Body of Beatrice*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988, e Ignazio BALDELLI, «Realtà personale e corporale di Beatrice», em Maria Picchio SIMONELLI (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990), Firenze: Cadmo, 1994, pp. 137-155.

[692] A referência, claro, é a uma passagem célebre da *leçon* inaugural do curso de Roland BARTHES no Collège de France: «a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer» (cito a partir da tradução de Leyla Perrone-Moisés: *Aula*, São Paulo: Cultrix, 1989, p. 14).

[693] Sergio BETTINI, «La Commedia e l'arte del Medioevo» cit., p. 203. Na mesma página: «le figure del romanico ed anche del gotico italiano, non soltanto non sono, come osservava Panofsky [...], masse, ma corpi: e corpi animati; ma sono svincolate dal piano ed individuate energicamente ciascuna anzitutto nella sua essenza figurativa, nel suo volume, nella sua forma plastica: in tal modo creano un rapporto tra sé e lo spazio: si accampano nello spazio e possono quindi essere affrontate l'una all'altra. Insomma: le figure sono sentite, non tanto quali membri particolari di un sistema programmatico, quanto quali esseri singoli, individui, che pur inseriti in una struttura che li avvolge, rivendicano la propria autonomia e indipendenza e perciò possono impostare, anche nell'ordine di quel che si dice il contenuto, un vero *dialogo*».

Brunetto, mesmo condenado aos sofrimentos do sétimo círculo infernal, onde Dante o encontra durante sua peregrinação, persiste como «la cara e buona imagine paterna» (*Inf.* XV 83) a quem o «figliuol» rende sua imperturbável homenagem (*Inf.* XV 31 e 37). E, antes de dar as costas e ir-se embora, eterno campeão do conhecimento («Poi si rivolse, e parve di coloro / che corrono a Verona il drappo verde / per la campagna; e parve di costoro / quelli che vince, non colui che perde», *Inf.* XV 121-124), Brunetto diz a Dante:

> «Sieti raccomandato il mio Tesoro,
> nel quale io vivo ancora, e più non cheggio» (*Inf.* XV 119-120)

A afirmação de Brunetto de que, em seu *Tresor* – a enciclopédia que escrevera durante seu exílio na França, na língua daquele país –, ele ainda vive deve ser lida com ênfase tanto no verbo (ao qual se liga estreitamente o advérbio) como no pronome pessoal: «io *vivo ancora*» reverbera e corrobora «come l'uom s'etterna», conferindo notável concretude à idéia de uma eternidade do homem conquistada por meio da ética e do conhecimento, e não mais da fé (qualquer livro, idealmente, sobrevive a seu autor, que, porém, naquele se decalcando, sobrevive a si mesmo); «*io* vivo ancora» sublinha o aspecto pessoal, individual, dessa sobrevivência, retomando – mas deixando-o explícito como nunca – o vínculo, resolutamente moderno, entre *livro* e *individualidade*, o qual já aparecia na base da idéia de livro da memória, crucial para a *Vita Nova*, mas também se insinuava no episódio de Francesca, com o realce se deslocando, embora não por inteiro, da expressão do autor («chi lo scrisse», *Inf.* V 137) para a impressão no leitor, sob a forma do tremendo poder exercido pelo livro sobre o casal de cunhados que o lê e que, envolvido por sua narrativa, se enamora:

> «Noi leggevamo un giorno per diletto
> di Lancialotto come amor lo strinse;
> soli eravamo e sanza alcun sospetto.
> Per più fïate li occhi ci sospinse
> quella lettura, e scolorocci il viso;
> ma solo un punto fu quel che ci vinse.
> Quando leggemmo il disïato riso
> esser basciato da cotanto amante,

questi, che mai da me non fia diviso,
  la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.» (*Inf.* V 127-138)

«Elogio del libro, nell'elogio di quel libro particolare», como quer Contini[694]: e elogio do livro, antes de tudo, como objeto, digamos, ritualístico, no centro da nova experiência de amor, e não mero repositório e veículo de um conteúdo ou outro; é em torno do livro, afinal, que todo um ambiente de intimidade e privacidade se estabelece, em contraste com a recitação performática, e sempre, em alguma medida, pública, predominante ao longo do Medievo. (Com razão, no âmbito de uma pesquisa sobre a «emergência do indivíduo», já se leu o exórdio da *Vita Nova* como «um preâmbulo metodológico que deve tudo à atmosfera intelectual da leitura privada».[695])

Mas, ao mesmo tempo, confirma-se, com esta passagem, aquele juízo de Mario Marti segundo o qual Dante seria um «letterato sempre più proteso ad una letteratura di vita»[696] – mesmo quando, como aqui, ele parece estar submetendo a vida aos poderes tirânicos da literatura, na forma da paixão gerada pelo livro. Como já vimos com Giorgio Agamben, em Dante não há prioridade da vida sobre a poesia, tampouco anulação final da poesia na vida. Verifica-se, isto sim, a afirmação de um novo estatuto da arte literária, estatuto que, em sua obra, encontra sua formulação originária e mais conseqüente. Aceitando o risco de simplismo inerente a toda esquematização binária, poderíamos reduzir esta afirmação ao contraste entre, de um lado, a poesia como *diversão*, que Dante quer deixar para trás, e, de outro, a poesia como *investigação*, tal como Dante a transmitirá aos poetas futuros.

Diga-se, antes de tudo mais, que a palavra *diversão* deve ser entendida, aqui, sobretudo segundo sua etimologia: é *diversivo* (este o adjetivo lancinante que se

---

[694] Gianfranco CONTINI, «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*», em *Un'idea di Dante* cit., p. 43.
[695] Phillipe BRAUNSTEIN, «L'emergence de l'individu: approches de l'intimité, XIV^{e}-XV^{e} siècle», em Georges DUBY (ed.), *Histoire de la vie privée*, v. 2: *De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris: Seuil, 1999, p. 537.
[696] Mario MARTI, «Sulla genesi del realismo dantesco», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXVII, 420 (1960), p. 508.

esconde por trás do mais corriqueiro *divertido*) tudo o que nos tira do caminho, o que nos desvia, leitores e autor, do rumo intentado (é neste sentido que *divertere* e *seducere* são quase sinônimos). Estamos diante de uma poesia *a serviço de*, ou *em função de*. O trovadorismo seria exemplar deste «lirismo pragmático»[697]: o poeta é, ali, 'serviçal', 'funcionário'. Contudo, matizando o binarismo descritivo, é preciso observar que já no seio do trovadorismo uma outra concepção de poesia, aquela que será levada adiante por Dante, começa a se estabelecer. É a substituição da noção de pessoa como *objeto* pela de pessoa como *sujeito* – ou seja, a invenção mesma da *subjetividade* moderna – que está na base desta transição (se o binarismo for de fato diacrônico, e a investigação suceder a diversão) ou tensão (se o binarismo for, como parece ser, sincrônico, e a investigação coexistir com a diversão, dentro, muitas vezes, de um único poema):

> a experiência da poesia provençal se ofereceu às origens da nossa literatura como uma definitiva conquista da arte ocidental, em que, de uma consideração da pessoa concebida predominantemente como objeto emergente no criado (e neste sentido a dama amada é cantada como coisa bela, resplendente entre as outras, que golpeia e satisfaz a visão), se passa a uma consideração da pessoa concebida predominantemente como sujeito: seja sujeito empírico, centro de reações e de sensações à visão da dama-beleza, seja sujeito criativo de artisticidade e de poesia. Se é verdade que a história da arte ocidental é marcada por um caminho de progressiva interiorização, que vê deslocar-se a atenção do objeto representado para o modo em que se dá a representação (e aqui como não pensar no ‹modo› em que Amor dita dentro e poeta significa? [...]); indubitavelmente o poeta provençal demonstra uma plena consciência das próprias possibilidades operativas, um sentimento firme da própria especificidade artística que o impõe aos outros nascentes movimentos da Europa como modelo de alcançada maturidade literária.[698]

---

[697] A expressão é de Karlheinz STIERLE, «Identité du discours et transgression lyrique», traduction de Jean-Paul Colin, *Poétique*, XXXII (novembre 1977), p. 438.

[698] Elena LANDONI, «Sulla novità del Dolce Stil Novo», em *Il «libro» e la «sentenzia»*: scrittura e significato nella poesia medievale: Iacopone da Todi, Dante, Cecco Angiolieri, Milano: Vita e Pensiero, 1990, pp. 57-58. – A relação, estabelecida pelos trovadores provençais, entre amor e poesia pode ser vista como um passo intermediário no rumo da autonomia poética (autonomia que, a rigor, jamais pode consumar-se plenamente). Na descrição de Hans Ulrich GUMBRECHT, a «semântica do sistema literário» – que incorpora aqui a «semântica do sujeito autônomo» – é alimentada pela «semântica do amor» («Patologias no sistema da literatura», em *Corpo e forma*: ensaios para uma crítica não-hermenêutica, tradução de João Cezar de Castro Rocha. pp. 100-101). Como diz, «desde a Idade Média, o amor tem sido uma metáfora genérica para toda tentativa de escapar ao controle social» – mas, Gumbrecht não tarda em ressalvar, se trata de uma associação, a longo prazo, prejudicial à literatura, assim como o é a associação com a moralidade, na medida em que bloqueia o acesso à autonomia. O ensaio de Gumbrecht se inicia por um exame da obra de Guilherme de Poitiers (Guilherme IX de Aquitânia), considerado o «primeiro» trovador (pp. 85-93) – cuja poesia ele também

A poesia se faz *investigação*[699] quando ela se propõe a perseguição de um rastro, uma procura, uma busca, uma questão (*quaestio*, *quête*).[700] Quando ela ao menos sonha com a descoberta e assunção de um certo caminho: um caminho que supõe próprio, aquele supostamente mais adequado à *auto-destinação ética*[701] do indivíduo (*perducere*[702], em vez de *seducere*; *convertere*, em vez de *divertere*). Mas

---

analisa em «A(s) transgressão(ões) do primeiro trovador», em *Modernização dos sentidos* cit., pp. 35-66.

[699] As formas «investigare» (ou «vestigare», dependendo do manuscrito), «investigemus» («vestigemus»), «investigandum» e «investigati» aparecem no *De vulgari eloquentia* (II iii 1; I ix 4, xvi 1, II ix 1; I iv 1, II v 8; I xiv 6). No *Convivio*, «investigabili» (IV xxi 6). A tais ocorrências do verbo (em latim) e do adjetivo (em vernáculo), podem ser consteladas aquelas muito significativas do substantivo *vestigio(a)* (a que se ligam pelo étimo comum) na *Commedia*: «Tu lasci tal *vestigio*, / per quel ch'i' odo, in me», diz Guinizzelli a Dante (*Purg.* XXVI 106-107); «O donna in cui la mia speranza vige, / e che soffristi per la mia salute / in inferno lasciar le tue *vestige*», conclama Dante a uma Beatrice já distante, entronizada em sua glória (*Par.* XXXI 79-81); mas antes já dissera Beatrice a Dante, «Io veggio ben sì come già resplende / ne l'intelletto tuo l'eterna luce, / che, vista, sola e sempre amore accende; / e s'altra cosa vostro amor seduce, / non è se non di quella alcun *vestigio*, / mal conosciuto, che quivi traluce» (*Par.* V 7-12); «sì come s'affigge / chi va dinanzi a gente per iscorta / se trova novitate o sue *vestigge*», é a analogia a que o narrador recorre no último canto do *Purgatorio* (XXXIII 106-108); quem consuma sua vida sem «fama», compara Virgílio, «cotal *vestigio* in terra di sé lascia, / qual fummo in aere e in acqua la schiuma» (*Inf.* XXIV 50-51). Ver também *Conv*. IV vii 6-7 e 12 e IV xxiv 15.

[700] Cf. Harold BLOOM, «The Internalization of Quest-Romance», em *Romanticism and Consciousness*: Essays in Criticism, New York: W. W. Norton, 1970, pp. 3-24. Neste importante ensaio, Bloom descobre apenas na poesia do romantismo inglês uma estrutura análoga à que aqui buscamos caracterizar; para ele, esta poesia, escrita a partir da convicção de reviver a verdadeira tradição poética da Inglaterra, acaba tomando a forma de uma «internalização» do romance medieval de demanda: «O poeta toma os padrões do romance de demanda [*quest-romance*] e os transpõe para o interior de sua própria vida imaginativa, de modo que o ritmo contínuo [*the entire rhythm*] da demanda é ouvido de novo no movimento do poeta de poema para poema» (p. 5). Que Bloom surpreenda esta estrutura, fundamental para toda a lírica moderna, apenas no romantismo inglês por certo não causará espanto a seus leitores: é sempre no romantismo inglês que ele primeiramente identifica estruturas que depois, ao longo de sua própria obra, se revelam bem mais abrangentes; foi o caso da «angústia da influência», para ficarmos num só exemplo, e o mais célebre. E diga-se ainda: na medida em que o romantismo – não só inglês, claro – pode ser visto como um momento de extrema autoconsciência daquela lírica moderna que irrompera nos fins da Idade Média, nele as estruturas subjacentes a toda esta lírica podem, de fato, se tornar bem mais aparentes do que antes.

[701] Que a investigação empreendida por Dante seja, antes de tudo, investigação *ética* é algo que o próprio autor, na epístola a Cangrande, afirma: «Genus vero phylosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars» (*Ep.* XIII 16). E Cesare VASOLI verá a linguagem amorosa dos poemas dantescos como «schermo» (palavra de grande rendimento na *Vita Nova*, como se sabe) de uma investigação ético-especulativa («Introduzione» [ao *Convivio*], em Dante ALIGHIERI, *Opere minori*, t. 1/2, Milano e Napoli: Ricciardi, 1988, p. XVIII).

[702] Cf. *Ep.* XIII 15: «Finis totius [*Commedia*] et partis [*Paradiso*] esse posset et multiplex, scilicet propinquus et remotus; sed, omissa subtili *investigatione*, dicendum est breviter quod finis totius et partius est removere viventes in hac vita de statu miserie et *perducere* ad statum felicitatis».

este caminho, vale frisar, dificilmente leva de fato a algum lugar que já não esteja desde o início ao menos suposto (a corporeidade mesma, a subjetividade); não é linha, mas círculo, como bem notou Roger Dragonetti ao descrever a obra de Dante em termos de investigação, ou, mais precisamente, *recherche*:

> D'ailleurs, l'architecture de la *Divine Comédie* est essentiellement circulaire, et on pourrait dire, en simplifiant beaucoup, que tout le chemin parcouru par Dante est une recherche du vrai centre, recherche qui s'effectue par le passage d'un centre analogique à l'autre, tous placés sur un même axe. Du centre négatif de l'Enfer qui se présente comme un vide, Dante passe au centre positif du paradis terrestre, et de là, toujours par degrés, il aboutit au centre de la rose mystique: Dieu.[703]

Pode-se ver esta circularidade como uma reproposição metafórica do duplo percurso do que se investiga. Investiga-se, por um lado, o rastro que a vida – que é sempre, do ponto de vista da lírica, vida de um sujeito – vai deixando na linguagem, por outro, o rastro que, ao mesmo tempo, a linguagem deixa na vida[704]: investigação dúplice a que se presta exemplarmente, em sua constitutiva dialética formal, o modelo prosimétrico, especialmente como praticado por Dante, pela projeção dos

---

[703] Roger DRAGONETTI, «Le sens du cercle et le poète (commentaire grammatical d'un passage du Convivio)», em *Aux frontières du langage poétique*: études sur Dante, Mallarmé, Valéry, Gand: Romanica Gardensia, 1961, p. 89. Valiosa, igualmente, a contribuição de Corrado BOLOGNA ao refletir – a partir da citação de Dragonetti – sobre o círculo «come *figura* dell'*intelligentia*»: «La metafora profonda della circolarità/concentricità della vita umana, speculare ed opposta alla circonferenza infinita e onnicentrica di Dio, si proietta nella *Commedia* come immagine genetica sui livelli dottrinale, storico-esistenziale, allegorico, poetico, poetologico, divenendo lo schema ermeneutico che giustifica la stessa forma testuale del poema» (*Il ritorno di Beatrice*: simmetrie dantesche fra *Vita nova*, «petrose» e *Commedia*, Roma: Salerno, 1998, pp. 12-13). Sobre a circularidade do conhecimento especificamente na *Vita Nova* (Dragonetti e Bologna estão se referindo à *Commedia*), cf. Charles S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge: Harvard University Press, 1958, p. 25: «With the death of Beatrice, a circle is closed. We know again what we began by knowing. And we stand at a point where we can see that the movement along the line of this action is not movement in a single direction. The current is alternating, which is something one had already seen in the figure of a poet-protagonist become two persons according to a situation in time: the one being he who, though ignorant of the end, moves always toward the end; and the other he who, knowing the end, is constantly retracing the whole line of events with the new awareness and transcendent understanding which such superior knowledge can give».

[704] AUERBACH sobre Dante: «este homem, através da sua linguagem, redescobriu o mundo» («Farinata e Cavalcante», em *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental, tradução de Jacó Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 159). Sobre a linguagem – e especialmente linguagem em estado de poesia – como modo de conhecimento propriamente dantesco (para além da «teologia» suposta), cf. Cesare SEGRE, «Il viaggio di Dante come esperienza totale», em Michelangelo PICONE (a cura di), *Dante*: da Firenze all'aldilà (Atti del 3° Seminario Dantesco Internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000), Firenze: Franco Cesati, 2001, pp. 105-115.

poemas numa narrativa biográfica. Charles Williams diz que a obra de Dante, em seu conjunto, deve ser vista como uma descrição do «grande ato de conhecimento, no qual o próprio Dante é o Conhecedor, e Deus é o Conhecido, e Beatrice é o Conhecer».[705] O processo, no entanto, é mais irônico e complexo. Dante é o *conhecedor* e o *conhecido*; Beatrice – em medida pelo menos igual, se não maior, do que Deus, dada a onipresença daquela contra a discreta presença deste (na *Vita Nova*, quase ausente, em seu lugar manifestando-se o deus Amor) – é, de fato, o *conhecer*, mas somente à medida que é uma figura da própria interioridade dantesca voltando-se sobre si mesma. Uma passagem do quarto livro do *Convivio* deixa clara, para quem a saiba ler sem preconceitos teologizantes (que freqüentemente emperram a interpretação de Dante), esta noção de Deus, ao lado de Beatrice, como a condição mesma do conhecimento – aquela realidade primária que, restando sempre, em certa medida, desconhecida, torna possível o conhecimento. Dante quer explicar porque, quanto mais «scienza» conquista, mais «l'umano desiderio» (entenda-se: desejo de ciência, desejo de conhecimento) «si dilata»:

> E la ragione è questa: che lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima dalla natura dato, è lo ritornare allo suo principio. E però che Dio è principio delle nostre anime e fattore di quelle simili a sé (sì come è scritto: «Facciamo l'uomo ad imagine e simiglianza nostra»), essa anima massimamente desidera di tornare a quello. E sì come peregrino che va per una via per la quale mai non fue, che ogni casa che da lungi vede crede che sia l'albergo, e non trovando ciò essere, dirizza la credenza all'altra, e così di casa in casa, tanto che l'albergo viene; così l'anima nostra, incontanente che nel nuovo e mai non fatto cammino di questa vita entra, dirizza li occhi al termine del suo sommo bene, crede che sia esso. E perchè la sua conoscenza prima è imperfetta per non essere esperta né dottrinata, piccioli beni le paiono grandi, e però da quelli comincia prima a desiderare. Onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo; e poi, più procedendo, desiderare uno augellino; e poi, più oltre, desiderare bel vestimento; e poi lo cavallo; e poi una donna; e poi ricchezza non grande, e poi grande, e poi più. E questo incontra perché in nulla di queste cose truova quella che va cercando, e credela trovare più oltre. (*Conv.* IV xii 14-17)[706]

Em nenhum outro ponto da obra dantesca encontra-se caracterizada com tanta clareza a circularidade e a infinitude inerentes a uma concepção *investigativa* da poesia. Não

---

[705] Charles WILLIAMS, *The Figure of Beatrice*: A Study in Dante, Rochester: D. S. Brewer, 1994, p. 231.

[706] Maria Picchio SIMONELLI encontra nesta e noutra (III vi 7) passagem do *Convivio* a «prima genesi» e as «linee fondamentali» do desenvolvimento poético da *Commedia* («La prosa nutrice del verso: dal ‹Convivio› alla ‹Divina Commedia›», *Aquila*, II (1973), pp. 126-127).

por acaso, o sujeito do poema, em Dante, está sempre *a caminho* – algo que o ataque da *Commedia* transforma mesmo em emblema: «Nel mezzo del cammin». Este caminho é, sobretudo, em sua dimensão metafórica, o «cammin di nostra vita»: a vida figurada como estrada, aberta à certeira peregrinação mas, também, ao extravio. Temos aí uma decisiva prefiguração literária do sujeito moderno como sujeito de uma busca por um «sentido» que «jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade», mas sem o qual «esta sucumbiria ao nada da inessencialidade».[707] O sujeito dantesco, porém, é ainda pré-moderno na medida em que, como limite utópico de sua busca, há ainda um objeto, fonte de sentido, em que se põe fé, seja Beatrice (que no entanto desaparece à altura do *Paradiso* XXX) ou Deus (que resta indizível, incapturado pela poesia).[708] Mas ao dizermos *pré-moderno*, a ênfase deve estar neste *moderno* anunciado, porquanto, permanentemente a caminho, o sujeito dantesco apresenta-se sempre em via de constituir-se, é um sujeito jamais integralmente constituído, formando-se pelo próprio caminhar, pelo próprio percurso. Por isso a necessidade de passar pelas três estações: não só para consolidar-se moral e religiosamente, mas mesmo ontologicamente. Dante, escritor que se faz personagem, é já um produto desse percurso, incoincidente com o que o nome Dante, anteriormente ao relato, identificava. Daí que o seu nome apareça somente uma vez ao longo de toda a *Commedia*, quando Beatriz lhe chama pelo nome, quando já quase se completa a peregrinação: e é significativo que o nome venha de fora do sujeito, e não de dentro, e que venha de uma morta, do mundo dos mortos. Se Deus é no limite inalcançável, e a

---

[707] Cf. Georg LUKÁCS, *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica, tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Duas Cidades e 34, 2000, pp. 89-90.

[708] Cf. *idem*, p. 84: «Dante ocupa uma posição peculiar, na medida em que nele os princípios de configuração que convergem para o romance são reconvertidos em epopéia. Nele, começo e fim são a decisão da vida essencial, e tudo o que, como doador de sentido, pode adquirir importância transcorre entre eles; antes do início jazia um caos irredimível, após o término, uma segurança da redenção, agora livre de perigo. Mas o que início e fim abarcam furta-se precisamente às categorias biográficas do processo: um devir eternamente existente da distância; e o que seria apreensível e configurável para a forma romanesca é condenado à absoluta inessencialidade pelo significado total dessa experiência. O romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio – alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar, nem mesmo o de Dante, pois essa sua importância deve-se à graça que lhe foi dispensada, e não à sua pura individualidade».

condição de *parvulo* que se vai contentando com objetos de desejo intermediários (a «donna» é um deles) parece ser a própria condição humana, o retorno ao princípio não é mais do que um retorno a si mesmo: retorno que, todavia, nunca pode se completar, à medida que a investigação se faz na linguagem, e a linguagem é, por definição, onde o sujeito não está, onde ele apenas *se diz* ou tenta dizer-se. Sujeito, pois, o dantesco, quase-moderno, em sua constante indeterminação. Mais do que um aprendizado, temos propriamente uma *formação* (uma *Bildung*), e ainda assim (*et pour cause*) o sujeito permanecerá relativamente informe ao final; a linguagem, que o define como sujeito-poeta, revela-se insuficiente para fazer frente às maravilhas com que depara no Paraíso: as palavras lhe faltam. Se Dante está sempre a caminho, este caminho é também freqüentemente interrompido (o soneto *Cavalcando l'altrier*, da *Vita Nova*, é claro em relação a isto, tanto quanto os vários encontros ao longo da *Commedia*): a interrupção é marca de um sujeito que se sabe ou vem a se saber informe, inconstituído.[709] Ou melhor, de um sujeito que inicialmente se projetava forte mas que, pela *ex-per-ientia* (ao longo do trajeto), se descobre «fraturado».[710]

A ascendência cavalcantiana da noção de lírica-*investigatio* – noção que marcará toda a obra, lírica e pós-lírica, de Dante – é clara. Como observa De Robertis, Cavalcanti, em poemas como a balada *Veggio negli occhi*, tematiza o «ato mesmo do conhecimento», «do conhecimento do próprio conhecer».[711] Toda sua poesia está impregnada desta intenção de conhecimento:

---

[709] Cf. Eduardo STERZI, «Drummond e a poética da interrupção», em Reynaldo DAMAZIO (org.), *Drummond revisitado*, São Paulo: Unimarco, 2002, pp. 49-90.

[710] Aludo aqui à noção de «sujeito fraturado» proposta por Luiz COSTA LIMA em *Mímesis*: desafio ao pensamento, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000 (ver especialmente, mas não só, os capítulos «Sujeito, representação: fortuna, reversão», pp. 71-161, e «Conseqüências da fratura do sujeito», pp. 163-225). No entanto, se para Costa Lima a fratura parece atingir o sujeito, tornando possível uma sua nova concepção, apenas «na passagem de Descartes para Kant» (p. 231), sugiro que o *sujeito* (no sentido forte da palavra, ou ainda, redundantemente, o *sujeito moderno*), a partir já de sua primeira emersão na lírica vernacular occitânica, é desde sempre fraturado, ao menos em alguma medida: a contraposição entre um sujeito «solar, uno, imperial e originário» e um sujeito «fraturado» («tábua de que, bem ou mal, nos servimos no naufrágio da existência»), que Costa Lima avança, deve ser vista antes como sincrônica – combate travado incessantemente no interior de cada sujeito – do que como diacrônica.

[711] Domenico DE ROBERTIS, em seu comentário ao poema referido, em Guido CAVALCANTI, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino: Einaudi, 1986, p. 85.

> Aquilo que [...] Cavalcanti nos propõe, e por um certo tempo parece propor também a Dante, é o momento do conhecimento, ou seja, da exploração e da interrogação de algo que não é de sempre mas de agora, que se move dentro ou diante de nós e nos surpreende, experiência irrepetível de um estado, de um olhar, de um desdém, de um sorriso, de uma palavra que dá esperança ou destrói. Aquilo que acontece ao homem ou no homem, só aquele que o experimenta [*prova*] pode sabê-lo («imaginar non pote omo che nol prova») e aquele ao qual, no qual, isto acontece experimenta imaginá-lo para nós.[712]

Dante pode muito bem ter aprendido com Cavalcanti, como dirá Corrado Bologna, que a «‹poesia› é sem resíduos (se não pela ineliminável nostalgia da unidade arquetípica e utópica Corpo-Espírito) *Pensamento que se pensa e se determina poetando*. E que ‹fazer poesia› significa também *especular*, *refletir* sobre a solidão e sobre a autonomia da imaginação, orgulhosamente reforçada [*ribadita*]».[713]

O mesmo De Robertis, de resto, caracterizou muito bem o aspecto investigativo da *Vita Nova*:

> As «nove rime», o «stil novo» são uma descoberta, digo descoberta plena e consciente, da *Vita Nuova*, de quando o livro foi composto. Para um poeta como Dante, a conquista de uma linguagem era uma conquista de vida; uma solução artística envolvia toda a atividade humana. E se veja como ele se preocupa, de vez em quando, em fixar a matéria e o seu público, de fazer corresponder um certo aspecto estilístico a uma relação vital. Tanto mais, depois, quando esta se apresentava como relação não mais sentimental mas cognoscitiva, empenhando a suprema das faculdades humanas. Aquilo que chamamos o intelectualismo da lírica ducentista é justo esta capacidade de traduzir o sentido da vida em determinados esquemas mentais e expressivos, a criação de um mundo de formas inteligíveis, a identificação, naquela amorosa, de uma mais vasta problemática.[714]

De fato, o que os líricos modernos, na esteira de Dante, nos oferecem talvez seja, sob a forma de um canto de amor, uma verdadeira *epistemologia poética*, uma investigação em forma de poesia acerca dos limites do conhecimento e da representação.[715] Se na *Commedia* a investigação deixa de ter a própria poesia como

---

[712] Domenico DE ROBERTIS. «Introduzione», *idem*, p. XX.
[713] Corrado BOLOGNA, «Fisiologia del Disamore» cit., p. 68.
[714] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 16.
[715] Daí a identificação entre Amor e Filosofia no esclarecimento que Dante nos dá, no *Convivio*, acerca do verso inicial da canção *Amor che nella mente mi ragiona*: «Per Amore io intendo lo studio lo quale io mettea per acquistare l'amore di questa donna: ove si vuole sapere che studio si può qui doppiamente considerare. È uno studio lo quale mena l'uomo all'abito dell'arte e della scienza; è un altro studio lo quale nell'abito acquistato adopera, usando quello. E questo primo è quello ch'io chiamo qui Amore, lo quale nella mia mente informava continue, nuove e altissime considerazioni di questa donna che di sopra è dimostrata: sì come suole fare lo studio che si mette in acquistare

meta principal, quanto ao *libello* não há dúvidas: «À altura da *Vita Nova*, e ainda por um tempo, o objeto do juízo e da busca [*ricerca*], o problema, e a solução, é a poesia. É neste plano que advêm as decisões. O que não significa que se trate de decisões só em matéria de poesia [...]. A poesia é a chave da interpretação das coisas, é forma e razão de conhecimento, mais ainda que identificada com o objeto, perfeita identificação do objeto».[716] Roberto Antonelli descreve muito bem a dinâmica epistemológica da *Vita Nova*:

> Dos *fatos* à *essência*, do *tormento/beatitude* à *beatitude*, ao conhecimento absoluto: a conquista ideológica se faz acompanhar ainda uma vez pela conquista poética. Conhecer o absoluto, o «Objeto», significa conhecer a palavra, *conquistar* o valor absoluto da palavra, o *Estilo* [...]. A adesão ao ditador de Amor é, portanto, a condição do conhecimento e da palavra: a coincidência entre a *pessoa* e o *exemplo*, entre cultura e sua legitimidade [*validità*] absoluta, este pressuposto de toda a busca [*ricerca*] stilnovista, é alcançada. O homem interior se torna o *intermediário* de um conhecimento *garantido* nos seus postulados, na sua *credibilidade* e na sua utilidade.[717]

Não é por acaso que o amor é o tema principal, se não único, da lírica do Duzentos: é Amor o nome que se dá ao grande mediador – por isso, representa-se como um deus-*daímōn* – entre vida e linguagem; é Amor o que, a um só tempo, está e não está nas palavras, o que perpetuamente se furta ao poema e, não obstante, só no poema se conquista. O *incipit* de um poema de Guinizzelli – «Con gran disio pensando lungamente / Amor che cosa sia»[718] – deixa explícita a circularidade desta insistente investigação sobre a natureza do amor empreendida pelos stilnovistas, investigação que chegou às mais divergentes respostas. Amor, afinal, é tanto objeto como instrumento de investigação: é só imbuído de «grande desejo» – de amor – que

---

un'amistade, che di quella amistade grandi cose prima considera, desiderando quella. Questo è quello studio e quella affezione che suole procedere nelli uomini la generazione dell'amistade, quando già dall'una parte è nato amore, e desiderasi e procurasi che sia dall'altra; ché, sì come di sopra si dice, Filosofia è quando l'anima e la sapienza sono fatte amiche, sì che l'una sia tutta amata dall'altra per lo modo che detto è di sopra» (*Conv.* III xii 2-4).

[716] Domenico DE ROBERTIS, «La prima vocazione di Dante», em *Dal primo all'ultimo Dante* cit., p. 8.

[717] Roberto ANTONELLI, «Dante Alighieri», em *Storia e antologia della letteratura italiana*, v. 2: *La poesia del Duecento e Dante*, Firenze: La Nuova Italia, 1974, p. 218.

[718] Cito a partir de Luigi di BENEDETTO (a cura di), *Rimatori del dolce stil novo*, Bari: Laterza, 1939, p. 6.

o pensamento pode aspirar a uma resposta para sua questão. Como o amor, porém, nunca é o mesmo, porque, como bem viu Dante, não é substância, mas «acidente em substância» (VN 16.1 [XXV 1]), torna-se previsível que tanto a direção da *recherche* quanto sua conclusão variem. (Será arriscado localizar aí, nestas múltiplas aproximações ao motivo-Amor, a origem mais remota da assombrosa variedade que se tornaria característica daquele «ícone vivente de barro e de sangue e de sonhos, que é a poesia moderna», a centelha prima da verdadeira explosão estilística e formal, e sobretudo perspectivística, a que assistimos na lírica dos últimos dois séculos?)

A poesia concebida como *investigação* coloca-se na origem da lírica moderna na medida em que, com ela, se chega a uma primeira modalidade de autonomia da poesia. É a quebra da naturalidade do vínculo antes verificado entre poesia e sociedade (a função social da poesia era muito clara para seus produtores e consumidores) que inaugura a necessidade de uma atividade hermenêutica simultânea ou imediatamente sucessiva à atividade poética: daí a prosa da *Vita Nova*; daí os comentários à *Commedia*. Porque, afinal, a investigação da lírica, como toda investigação digna de assim ser chamada, é fundamentalmente uma busca às cegas, que desconhece seu objeto (mesmo pressupondo-o), que o vai construindo à medida que avança tortuosamente. O comentário em prosa serve para conferir à poesia uma clareza que ela não tem – e que não pode ter. Conseqüência disto é, pois, que a clareza por ele propiciada é uma clareza falsa. Donde a freqüente violência, nos comentários, ao tão pouco que é dito nos poemas, os acréscimos injustificáveis, os esclarecimentos impossíveis. Em Dante, tais procedimentos já se mostram complexos desde o início, a começar porque é o próprio autor a fazer seu primeiro comentário. E assim se acentua o caráter investigativo da obra: a prosa também se torna parte da investigação iniciada na poesia, torna-se mesmo como que parte da poesia, dali por diante.

Com a concepção de poesia como investigação, se alcança pela primeira vez aquela disposição literária que Valéry resumiria tão bem, recorrendo a um vocabulário familiar a Dante (aquele do *desejo* e do *intelecto*, ali onde se entrelaçam): «La littérature n'est rien de désiderable si elle n'est un exercise supérieur de l'animal

intellectuel».[719] Claro que, à época de Dante, este caminho próprio ainda se confundia, em parte, com o caminho da religião institucional – daí o desencaminhamento do início da *Commedia* («la diritta via era smarrita», *Inf.* I 3) resolver-se num itinerário religioso em direção a um horizonte teológico. O «parto da modernidade», como vimos com Le Goff, é difícil, e tão mais difícil nos autores historicamente complexos, naqueles que sentem em si mesmos, implacável, a tensão entre Antigo e Moderno. Vale dizer, em favor dessa complexidade, que, à luz de sua lírica, Dante mesmo devia perceber o *itinerarium mentis in Deum* da *Commedia*, em alguma medida, como um extravio em relação a um caminho, não menos ambicioso – mas que não contava com o benefício da vasta e imponente arquitetura –, anteriormente traçado, aquele da investigação poética da própria palavra e da vida – do sujeito – que nasce da palavra. A simpatia de Dante com alguns dos condenados do Inferno – Brunetto e Francesca[720], sobretudo, mas também Ulisses – convida-nos a lermos os episódios nos quais comparecem como vestígios daquele outro percurso cancelado. (A poesia religiosa pode ser dita *diversiva*, tanto quanto a poesia de corte, à medida que se põe a serviço de algo que está além de si mesma, subordina sua própria investigação – quando esta há – a uma questão que é anterior e, sobretudo, alheia à sua concreção lingüístico-formal, uma *fictio* anterior e exterior.)

---

[719] Paul VALÉRY, *Tel quel* cit., p. 260.

[720] Alfredo BOSI, com grande sensibilidade para os detalhes lexicais e narrativos, chama a atenção para o modo como, no desenrolar do canto V do *Inferno*, Dante vai, pouco a pouco, como que suspendendo a condenação de Francesca e Paolo. Quando Francesca, a partir da solicitação de Dante, começa a contar-lhe de seu amor e conseqüente desventura, a tempestade («bufera infernal», 31), vozerio da natureza divinizada (ou endemoniada), há pouco pressentida como ininterrupta («che mai non resta», 31) – assim como infinita seria a condenação dos amantes –, momentaneamente se cala («'l vento [...] si tace», 96 – vale notar que, deste verso, uma tradição de manuscritos nos dá a lição adotada por Bosi, enquanto outra nos oferece «ci tace», que é a preferência de Petrocchi em sua edição da *Commedia*). «Uma regra fixa da teologia medieval (o castigo sem alívio do Inferno) é transgredida pelo mais ortodoxo dos poetas medievais. A ‹transgressão› não resultou de um ato estético programado, como poderia crer um leitor formalista moderno; ela é exatamente o oposto: a evocação lírica de Paolo e Francesca se produziu de um modo uno, sintético, *a priori*, isto é, aquém e fora do juízo ideológico, que é classificador, e pelo qual os culpados devem ficar jungidos eternamente à roda turva do seu círculo. A imagem de Paolo e Francesca não é apenas desenhada ou contemplada; é absorvida empaticamente pelo narrador *que se faz também personagem*, carregando a dor dos apaixonados» («O encontro dos tempos», em *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo: Cultrix, 1997, p. 134).

13. Francesca

Com Francesca, é a própria tradição da literatura cortês – «Versi d'amore e prose di romanzi», como se dirá alhures (*Purg.* XXVI 118) – que Dante comemora, precisamente aquela tradição que, feita substrato de sua própria experiência poética, está sendo deixada para trás na passagem da literatura como diversão à literatura como investigação. Nesta nova concepção de literatura, que encontra na lírica (moderna) sua forma por excelência, a vida aparece não como matéria de imitação, ou como cenário ou objeto da *quête* nela efetuada, mas, digamos assim, como *limite*. O *locus instabilis* do lírico moderno não é tanto o poema quanto o *ponto* (não espacial ou temporal, mas tópico, tropológico) em que o poema se bate contra o limite-vida: o «indecidível entre vivido e poetado» de que fala Agamben, que é também aquele ponto no qual se dá, segundo Valéry, «a passagem de uma *forma* ou aparência *menos pura*» (a forma informe da vida) «a uma *mais pura*» (a forma conferida pela linguagem e na linguagem), passagem que, em sua tenaz indecidibilidade, nunca pode se concluir de todo. A oposição mesma entre fundo e forma se anula deste ponto de vista (há, antes, *forma e forma*, «un *langage dans un langage*»[721]); a metáfora de uma forma-continente que acolhe em si um conteúdo mais ou menos alheio revela, assim, toda sua vacuidade. «Dans l'univers lyrique, chaque moment doit consommer une alliance indéfinissable du sensible et du significatif. [...] Il n'y a pas un temps pour le ‹fond› et un temps de la ‹forme›; et la composition en ce genre ne s'oppose pas seulement au désordre ou à la disproportion, mais à la décomposition. Si le sens et le son (ou si le fond et la forme) se peuvent aisément dissocier, le poème se *décompose*.»[722] Em outra (e célebre) parte, Valéry põe a nu a originária e insuperável instabilidade desta «aliança indefinível»: «Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens».[723] Dante, no *De vulgari eloquentia*, já vislumbrava algo semelhante ao definir a poesia como «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II iv 2),

[721] Paul VALÉRY, «Poésie et pensée abstraite», em *Varieté III, IV et V* cit., p. 672.
[722] Paul VALÉRY, «Au sujet du ‹Cimitière marin›», em *Varieté III, IV et V* cit., p. 70.
[723] Paul VALÉRY, *Tel quel* cit., p. 265.

ou seja, ao percebê-la como uma exploração a fundo da dupla natureza da palavra, «rationale signum et sensuale» (*DVE* I iii 2)[724]: «sententia versificantium semper verbis discretive mixta remaneat» (*DVE* II i 10).[725] Na hesitação entre aspecto retórico e aspecto musical, entre aspecto racional e aspecto sensual, hesita-se também entre vida e poesia, entre *eu* empírico (vivido) e *eu* lírico (poetado). Compreender a vida como limite da poesia é também estar preparado para contemplar os momentos de ilimitação da poesia, cuja figura máxima, em Dante, é o *amor*, principal *medium* de integração das subjetividades entre si e (não sem alguma contradição – nunca, porém, absoluta – entre esta primeira dimensão amorosa e uma segunda: entre o amor sensual, *eros*, e o amor espiritual, *caritas*) das subjetividades com o todo da Criação e com o Criador, ele mesmo, subjetividade absoluta, *l'amor che move il sole e l'altre stelle*. O último verso da fala de Francesca, «quel giorno più non vi leggemmo avante», exprime muito bem a primeira dimensão, terrena, desse ideal «trapassar del segno» (*Par.* XXVI 117[726]), dessa súbita cessação da leitura, e da literatura, e conseguinte penetração – pontual, colidente, cortante – na vida. «Do limite que me limita» «ao infinito que infinita» será ainda o percurso – ou, melhor, o circuito (circular, inconclusivo) – da lírica amorosa setecentos anos depois.[727]

O canto de Francesca, para além mesmo da rememoração e comemoração da tradição cortês, é perpassado de alto a baixo pela lírica moderna como atitude e como forma. Dante o constrói, de fato, como uma explícita «meditação» sobre a tradição lírica e o discurso característico desta tradição – como o descreve Teodolinda

---

[724] «Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset.» Do que se conclui: «Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum» (I iii 3).

[725] O que se pode traduzir como: «o pensamento dos versificadores, mesmo quando se une às palavras, permanece distinto delas».

[726] Expressão retomada por Boccaccio na *Amorosa visione*: «ché per voler veder trapassò il segno» (XXVII 86).

[727] Cito dois versos do poema «limite» de Augusto de CAMPOS (tradutor de provençais e de Dante, assim como de Mallarmé e Valéry), em *Despoesia*, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 11. (Sobre este poema, ver meu ensaio «Todos os sons, sem som» cit., pp. 112-113, onde o leio em face da persistência residual, no presente, de certos aspectos da tradição da lírica moderna.)

Barolini, «quintessencialmente um discurso de desejo».[728] Para Barolini, o fato de aqui a luxúria ser considerada pela ótica eminentemente lírica do desejo determina a brandura com que Dante acaba por se contrapor à severidade de praxe reservada aos pecados de incontinência. Confirma-se assim a passagem de uma concepção antiga de poesia a uma nova concepção, o que já se insinuara no canto anterior pela ambivalência de Dante frente à «bella scola»; por isso Virgílio (*Inf.* V 76-78) diz a Dante que este é que deve conclamar os amantes para que lhes venham falar – afinal, o amor em nome do qual Dante, segundo Virgílio, deve convocá-los é o mesmo amor, força movente («quello amor che i mena», *Inf.* V 78[729]), que atravessa a obra dantesca. Esta imprevista emersão da lírica no seio do projetado *epos* é suficiente para que aqui se ensaie um abismamento da geral estrutura narrativa da *Commedia*; Parodi, num ensaio de 1904, chamou a atenção para o *Inferno* V como instante de ruptura no fluxo de escrita inicial: «Il poema di Dante, fino a questo punto, è come la preparazione di qualche cosa di straordinario, che non è ancora comparso: il grande poeta s'è più volte annunziato, ma non ancora manifestato: eccolo ora ad un tratto balzar fuori da tutti i suoi veli, come il sole meridiano che squarcia le nuvole, e in pochi versi adunare tanta ricchezza di poesia, che non potrà esaurirne i segreti tesori l'ammirazione dei secoli futuri».[730]

Entre os materiais que Dante incorpora ao canto, combinando-se com paráfrases do *De amore* de André Capelão e do *De Consolatione Philosophiae* de Boécio, estão, em destaque, reminiscências de versos de Guinizzelli, nos quais este

---

[728] Teodolinda BAROLINI, «Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): *Inferno* V in Its Lyric Context», *Dante Studies*, CXVI (1998), p. 31 (mas todo o ensaio, pp. 31-63, é de grande importância para o discernimento do «contexto lírico» do canto V).

[729] O mesmo verbo *menare* aparecerá em outra passagem decisiva, aquela do retorno de Beatrice no canto XXX do *Purgatorio*, pela voz da própria, que diz de Dante, na seqüência da alusão oblíqua à *Vita Nova* («questi fu tal ne la sua vita nova»): «Alcun tempo il sostenni col mio volto: / mostrando li occhi giovanetti a lui, / meco il *menava* in dritta parte vòlto» (121-123).

[730] Ernesto Giacomo PARODI, «Francesca da Rimini», hoje em *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, a cura di Gianfranco Folena e Pier Vincenzo Mengaldo, Vicenza: Neri Pozza, 1965, p. 38. (Evidência circunstancial da liricidade imanente do canto em questão, que evoco aqui a título de curiosidade, é o fato de C. TAVARES BASTOS ter traduzido a fala final de Francesca, vv. 127-138, em forma de soneto, como se pode ler em seu livro *Dante e outros poetas italianos na interpretação brasileira*, Rio de Janeiro: Laemmert, 1953, no qual sua versão aparece ao lado de outras treze traduções brasileiras, inclusive uma por D. Pedro II – ver pp. 103-113.)

sintetiza sua abordagem do amor: «Al cor gentil rempaira sempre amore» combina-se com «Foco d'amore in gentil cor s'aprende»[731] para resultar em «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende» (*Inf.* V 100). A própria *Vita Nova*, suma da primeira lírica dantesca (e, por meio dela, de toda a lírica stilnovista), é recordada, no mesmo passo, em filigrana: «Amor e 'l cor gentil sono una cosa» (*VN* 11.3 [XX 3]).[732] A circularidade da *investigatio* lírica se concentra na recorrência lexical do verso famoso: «*Amor*, ch'a nullo *amato amar* perdona» (103).[733] O limite-vida é, antes de tudo, o limite-morte, lição de que o romantismo, na medida em que é também um grande comentário supra-autoral ao canto de Francesca, saberá tirar proveito: «Amor condusse noi ad una morte» (106). Daí que o desfalecimento de Dante, no último verso deste canto, outro verso justamente célebre, seja figurado sob a espécie da morte: «E caddi come corpo morto cade» (142) – desfalecimento que, de resto, remete aos adormecimentos e desmaios freqüentes na *Vita Nova*, os quais se seguem de sonhos e visões, momentos de exploração corpóreo-espiritual de um limiar entre vida e morte e, não menos, entre vida consciente e vida fantástica, momentos de experiência daquele *punctum* (como diz Contini: «il tempo, nel suo schiacciamento e riduzione *puntuale* verso l'eterno, importa sonno e oblio»[734]) que é o lugar

---

[731] Cito a partir de CONTINI, *Poeti del Duecento* cit., v. 2, pp. 460-461.

[732] Acerca dos materiais retrabalhados no canto de Francesca, ver CONTINI, «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*» cit., pp. 42-48. E também Enrico MALATO, «Dottrina e poesia nel canto di Francesca: lettura del canto V dell'*Inferno*», em *Lo fedele consiglio della ragione*: studi e ricerche di letteratura italiana, Roma: Salerno, 1989, pp. 66-125 («tutta una civiltà letteraria sta dietro il parlare sentenzioso di Francesca, nella sua elaborazione formale come nei suoi postulati dottrinali [...]. È la civiltà cortese, quella che ha assunto come fondamentale l'esperienza amorosa vissuta in modo totalizzante», p. 97).

[733] Reiteração comparável só se dá – o que, por certo, não é sem significação – sobre o vocábulo *novo*, na conclusão do *Purgatorio*: «Io ritornai da la santissima onda / rifatto sì come piante *novelle* / *rinovellate* di *novella* fronda, / puro e disposto a salire a le stelle» (142-145).

[734] Gianfranco CONTINI, «Un esempio di poesia dantesca (Il canto XXVIII del *Paradiso*)» cit., pp. 205-206 (grifo meu). Contini foi quem primeiro chamou a atenção para a importância do substantivo *punto* na obra de Dante (mais especificamente na *Commedia*), ensaiando uma primeira apropriação crítico-conceitual do termo, nesta sua *Lectura Dantis* de 1965, depois publicada em forma ensaística (*idem*, pp. 191-213). Corrado BOLOGNA retomou a intuição de Contini: «Il valore del lemma è in prevalenza etimologico, indicando la *puntura*, l'atto del *pungere*, che già in latino valeva ‹in senso fisico e morale› [...]. Il *punctum* è la *meta* d'un percorso che lo segna là dove esso muta direzione (cioè il *Wendepunkt*); è la frattura, la svolta, la faglia temporale/spaziale in cui Dante s'interrompe, inciampa, è vinto, s'addormenta, si riscuote, (ri)prende coscienza; ed è anche sempre, nel contempo, *il centro d'un cerchio*, che in quel *punta* s'impernia ruotandovi attorno nella diegesi allegorica» (*Il ritorno di Beatrice* cit., p. 124; mas, sobre este tema, ver em sua extensão as pp. 123-125). Acerca

preferencial da inspiração, em sua feição mais violenta (com tudo que esta comporta de complementares anulação e exaltação do *eu*-poeta, ou seja, com tudo que comporta de metamorfose criativa[735]: «il punto, sia esso spaziale o temporale o tematico, vince o supera, risponde a un rischio o cimento supremo nel soggetto», «il punto è ciò che è capace di superare una forza: una sorta di astrazione semantica, alla base dell'astrazione ritmico-fonica»[736]). Antecâmara íntima do *scriptorium* dantesco, lugar de recolhimento, de *áskēsis*, ou, segundo uma noção cara ao autor do *libello*, de *segredo*, interioridade cavada no tempo e na linguagem:

> *In quel puncto* dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia nelli menomi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: «Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur michi!». *In quel puncto* lo spirito animale, lo quale dimora nell'alta camera nella quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro perceptioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spetialmente alli spiriti del viso, disse queste parole: «Apparuit iam beatitudo vestra!». *In quel puncto* lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: «Heu, miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!». (*VN* 1.5-7 [II 4-6])

Assim o poeta *pontua* o relato dos efeitos psicomáquicos de seu primeiro encontro com Beatrice (e a própria notação temporal do evento, com que se abre de fato a *Vita Nova* depois do exórdio preambular, insiste no lema: «Nove fiate già apresso lo mio nascimento era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo *puncto* quanto alla

---

deste tópico, ver também, do mesmo Bologna, o ensaio «Il ‹punto› che ‹vinse› Dante in Paradiso», *Critica del Testo*, VI, 2 (2003), pp. 721-754. Vale notar, tendo em vista nossa investigação da irrupção da lírica moderna tal como representada na obra de Dante, que, num importante ensaio teórico sobre o gênero lírico (com especial ênfase na tradição italiana, dos sicilianos aos contemporâneos, examinando-se aí, também, claro, Dante), Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI discerne como *pontual* a forma da expressão lírica originária: «L'affermazione amorosa (la dizione lirica) è inevitabilmente *puntiforme*, finisce a girare su se stessa, senza possibilità di sviluppo. É, insomma, eminentemente ripetitiva, né certo [...] può trovare nell'oggetto, nella descrizione, l'appoggio della continuità: la descrizione è sempre evasiva di fronte al sentimento, rappresenta una distrazione, e il problema è di dire il sentimento, non di manifestare la possibilità di sfuggire all'assolutezza, alla necessità, alla costrittività di esso» («Schema di una teoria della lirica», em *Critica e storia letteraria*: studi offerti a Mario Fubini, Padova: Liviana, 1970, v. 1, pp. 201-202). Bàrberi Squarotti fala mesmo, um pouco à frente, em «puntiformità originaria del genere» (*idem*, p. 216).

[735] Como observa BOLOGNA, «ogni volta che l'oblio, la smemoratezza, la crisi, che sono compagni di ogni metamorfosi, si manifestano nella 'storia' della trasformazione spirituale di Dante personaggio, ecco che Dante-poeta ricorre alla parola ‹punto›. Ritorna, insomma, a quella parola-chiave delle liriche giovanili» («Il ‹punto› che ‹vinse› Dante in Paradiso» cit., pp. 737-738).

[736] Gianfranco CONTINI, «Un esempio di poesia dantesca (Il canto XXVIII del *Paradiso*)» cit., p. 206

sua propria giratione, quando alli miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente», *VN* 1.2 [II 1]); já o segundo encontro – «Poi che fuoro passati tanti dì che *apuncto*[737] erano compiuti li nove anni apresso l'apparimento soprascripto di questa gentilissima» (*VN* 1.12 [III 1]) – o conduz ao «soave sonno» em que se lhe manifesta «una maravigliosa visione» (*VN* 1.14 [III 3]), origem onírica de seu primeiro soneto; nada, porém, comparável à violência da «debolezza» e do «forte smarrimento» que o acometem por conta de uma «dolorosa infermitade» (*VN* 14.1 e 4 [XXIII 1 e 4]) e que o põem «a travagliare come farnetica persona e a ymaginare» a própria morte, imaginação que se confunde com uma dolorosa antevisão da morte próxima de Beatrice. Como diz Leonardo Sinisgalli, que de algum modo já estava atento, antes de Contini, a este singular «pontilhismo»[738] dantesco, «la camera dei sospiri, la camera delle lacrime, la camera dei sogni, non è soltanto il luogo della solitudine, ma una scoperta spaziale, direi *prospettica*, la misura più atta a contenere l'emozione del Poeta, quella che meglio racchiude la forma del suo sentimento come la cella per le visioni dell'Angelico».[739] *Ponto* que é, de fato, o lugar e o tempo da novidade e da lírica (recorde-se o verso já citado de Francesca: «ma solo un *punto* fu quel che ci vinse»; ou aquele desfecho de canção da *Vita Nova*: «Gentil ballata mia, quando ti piace, / movi in quel *puncto* che tu n'aggi onore», *VN* 5.22 [XII 15]); Michelangelo Picone, com perspicácia, discerniu na *Vita Nova* uma estruturação temporal triádica, em que o «tempo por assim dizer PONTUAL» dos poemas se opõe tanto ao «tempo LINEAR» da «vida vivida», da cronologia autobiográfica, «tempo

---

[737] Provavelmente se trata da primeira ocorrência do advérbio – que deriva da expressão latina *ad punctum* – na literatura em italiano.

[738] «Potremmo spingerci a individuare una *struttura puntillistica* nella *Commedia*», escreve BOLOGNA («Il ‹punto› che ‹vinse› Dante in Paradiso» cit., p. 739).

[739] Leonardo SINISGALLI, «Dante e il libro della memoria», *La Fiera Letteraria* (15 maggio 1949), p. 1. Dámaso ALONSO, na análise que faz de *Tanto gentile* em seu livro sobre *Poesía española* (lido por mim na tradução brasileira de Darcy Damasceno, *Poesia espanhola*: ensaio de métodos e limites estilísticos, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960), compara cada verso do soneto a uma «câmara» individualizada que só entra em relação com as demais a partir, diríamos, da intensidade com que se demarca esta separação («O leitor deste soneto, ao caminhar por seus catorze versos, vai passando como por catorze câmaras, e cada uma reserva uma delícia. São catorze criaturas individuais, peculiares por si e por sua mútua relação», p. 33); BOLOGNA chega a uma fórmula semelhante, ao referir-se aos «tredicimila ‹punti› dei versi» da *Commedia* («Il ‹punto› che ‹vinse› Dante in Paradiso» cit., p. 739).

humano, histórico, criatural», do qual aquele outro se despega como uma espécie de sua depuração, quanto ao «tempo CIRCULAR» da verdade divina, tempo que se revela na prosa exegética, com o qual «se sai definitivamente do tempo linear humano».[740] Como assinalou Teodolinda Barolini, Dante concebia «a experiência humana como uma trajetória linear propiciando encontros com o novo, uma linha de devir [*a line of becoming*] interceptada pela novidade».[741] Isto fica evidente no contraste com a experiência angélica, tal como representada no canto XXIX do *Paradiso*; para os anjos, que jamais desviam o olhar da face de Deus, nada jamais é novo:

> Queste sustanze, poi che fur gioconde
> de la faccia di Dio, non volser viso
> da essa, da cui nulla si nasconde:
> però non hanno vedere interciso
> da novo obietto, e però non bisogna
> rememorar per concetto diviso (*Par.* XXIX 76-81)

A memória mesma é desnecessária para os anjos, uma vez que é da novidade que se fazem as lembranças (e, como queria Agostinho – invocado a respeito por Barolini –, as lembranças há muito armazenadas na memória devem ser repensadas como novas). Em outra passagem, Deus é definido como «Colui che mai non vide cosa nova» (*Purg.* X 94). Os olhos de Dante, por contraste, como diz o poeta, «a mirare eran contenti / per veder novitadi ond' e' son vaghi» (*Purg.* X 103-104). C*oncetto diviso* (para lembrar o trecho citado do *Paradiso*) é como se nomeia a temporalidade humana, histórica, seqüencial, contra o presente eterno de Deus e dos anjos: «*Concetto diviso* [...] é o resultado de nossa existência no tempo».[742] É, de fato, a

---

[740] Michelangelo PICONE, «La *Vita Nuova* fra autobiografia e tipologia» cit., p. 68. Sobre a complexa estrutura temporal do *libello*, ver também, do mesmo autor, «Rito e *narratio* nella *Vita Nuova*», em *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, v. 1: *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze: Olschki, 1983, pp. 141-157.

[741] Teodolinda BAROLINI, «‹Cominciandomi dal principio infino a la fine› (*V.N.*, XXIII, 15): Forging Anti-Narrative in the ‹Vita Nuova›», em Vincent MOLETA (ed.), *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*, Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994, p. 119.

[742] *Idem*, p. 120.

«condição epistemológica» propriamente «humana».[743] Daí Dante citar, no *Convivio*, a definição aristotélica do tempo como «numero di movimento secondo prima e poi» (IV ii 6). O ponto é, pois, a condição mesma deste intervalo entre «antes e depois»: «O tempo [...] comporta outridade [*otherness*], diferença, não-identidade, não-simultaneidade. [...] O escritor é alguém que utiliza o *concetto diviso* humano na criação de um sistema lingüístico de diferenças, o que é dizer que o escritor emprega as *divisioni* da mente para criar as *divisioni* do tempo».[744] Com razão, o procedimento das *divisioni*, mobilizado por Dante em sua exegese dos poemas na *Vita Nova*, pode ser visto como uma imposição de «linearidade e narratividade» à «unidade lírica do poema»: as *divisioni* «narrativizam – ou deliricizam – a lírica».[745] (Daí a incidência de palavras como *narrare* e *narrazione* nas *divisioni*. E três sonetos são adjetivados como *narratori*.)

«De Francesca a Arnaut» – fazem notar Andrea Battistini e Ezio Raimondi – «a *Commedia* poderia ser lida como vários capítulos de uma história literária pessoal, em que à catarse ética se acompanha aquela artística, numa inquieta experimentação, que por vezes pode ser também uma mistificação, em que a *artis assiduitas* intervém para queimar, sublimando-as, numa anacrônica sincronia *post rem*, todas as etapas ou as estações anteriores».[746] Modernidade – a consciência histórica que toma o nome de modernidade – é exatamente isso: o momento pontual em que se toma consciência da enormidade do passado e da memória, isto é, da própria condição tardia, e por isso mesmo faz-se necessário o apagamento – o sono e o esquecimento – para que uma palavra nova se diga, para que haja criação: «Un *punto* solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo» (*Par.* XXXIII 94-96). Modernidade não é o simples irromper do novo, mas este movimento de irrupção do novo que advém de uma tomada de consciência da própria condição

---

[743] *Idem*, p. 121.
[744] *Idem*, pp. 120-121. Vejam-se, na íntegra do parágrafo de que se extraiu esta citação, as ocorrências de *diviso* e *dividere*, como denotação do tempo humano, compulsadas por Barolini na obra de Dante (e com discernimento de fontes em Agostinho e Tomás de Aquino, além do já mencionado Aristóteles).
[745] *Idem*, p. 121.
[746] Andrea BATTISTINI e Ezio RAIMONDI, «Retoriche e poetiche dominanti» cit., p. 40.

histórica. Não só o passado flui para este ponto no presente, mas também o futuro, convocado a cancelar o passado – e igualmente reduzido ao presente.

Como Paolo e Francesca, na morte, enfim podem ficar juntos, assim se dá com Dante e Beatrice no *Triumphus Cupidinis* de Petrarca.[747] O próprio Dante decerto via a si mesmo e sua amada em posição análoga à do casal. Aparentemente, a relação entre Dante e Beatrice não poderia ser mais diferente daquela entre Paolo e Francesca, a qual exemplifica muito bem o amor cortês, invariavelmente adúltero. Mas nisto mesmo podemos surpreender uma aproximação possível: o amor entre Dante e Beatrice, se levado a termo (e Dante estava ciente disso ao escrever a maioria dos sonetos depois recolhidos na *Vita Nova*), seria adúltero – afinal, ambos eram casados. A *simpatia* – comunhão no *páthos* – de Dante com os amantes «che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggeri» (*Inf.* V 74-75)[748] – *leggereza* que invoca o *trobar leu* provençal, ponto de partida da *dolcezza* do *stil novo* – pode bem ser, em alguma medida, identificação. É, porém, precisamente a impossibilidade da consumação física do amor, devida à morte da amada (e não a um mero código amoroso, como no âmbito cortês), que é crucial para Dante em seu próprio *triumphus*, no arco que une a *Vita Nova* à *Commedia*. Daí Contini, em diálogo tácito com a noção de *figura* de Auerbach (que assim se revisa), discernir em Dante-e-Beatrice, com muita propriedade, uma *Aufhebung* de Paolo-e-Francesca: «Por que a cumplicidade afetiva do ‹eu› viajante, piedade, desfalecimento, e mesmo ternura ainda antes que os dois lhe sejam conhecidos, e ao mesmo tempo a condenação do demiurgo justiceiro? É somente honestidade mental, ou este processo de participação

---

[747] *Triumphus Cupidinis* IV, 31 (em Francesco PETRARCA, *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi e Natalino Sapegno, Milano e Napoli: Ricciardi, 1951, p. 502).

[748] Peter DRONKE («Francesca and Héloïse», em *The Medieval Poet and his World*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984), em resposta aos críticos que se admiram por Dante demonstrar simpatia por Francesca, uma mulher decaída, relembra o encontro de Cristo com a mulher adúltera. É Dronke também quem observa que a introdução de um par de amantes da história recente, e não do catálogo mitológico ou da antigüidade, tem apenas um precedente significativo, a parte do *Roman de la Rose* escrita por Jean de Meung, que Dante conhecia muito bem, na qual os amantes são Heloísa e Abelardo – e, lá, é também a mulher que faz o discurso em que defende seu amor mesmo sabendo-o condenável aos olhos de Deus.

e objetividade, de identidade e diferenciação (esta ‹superação›, se de fato se quer interpolar o termo hegeliano), é a costumeira dialética do além?».[749]

O monumento que Dante ergue ao amor cortês cumpre perfeitamente a função algo paradoxal de todos os monumentos: reservar um lugar específico para a memória, de modo que as lembranças das experiências passadas, agora domesticadas, deixem de assombrar o presente: a presença do passado não é mais avassaladora, paralisante, mas, agora, pontual, instigante. Neste sentido, a *Commedia* toda pode ser vista, em alguma proporção, como um monumento ao Medievo, e mesmo, já, àquela modernidade incipiente que se enuncia na recorrente noção de *novidade*. Como diz Contini: «O Inferno (e o Purgatório) de Dante é também o lugar dos seus pecados vencidos, a sede das suas tentações superadas. Francesca, às vezes nos esquecemos disso, é o primeiro danado que conversa com Dante; a luxúria, o primeiro vício que ele afasta de si, observa e julga. Que Dante supere Paolo, e que Beatrice supere Francesca (depois de tudo, platonismo à parte, nem Dante nem Beatrice teriam podido exibir uma certidão de estado livre), quer dizer que se ultrapassou o estágio do amor cortês, da mera ‹*probitas*›, da ética mundana, que perdura no Stil Novo e se prolonga na *Vita Nuova*».[750] Superar, ultrapassar: mas sempre atentos à sutileza semântica do termo alemão evocado pelo mesmo Contini a partir do nome de Hegel – *Aufhebung*: superação que é também conservação; cancelamento que é também elevação: anula-se somente o que é conduzido a seu ponto mais alto, a seu acúmen. Em parte, temos aí a dialética entre originalidade e respeito a modelos e *auctores*, característica dos escritores medievais, a qual foi muito bem resumida por C. S. Lewis: «We are inclined to wonder how men could be at once so original that they handled no predecessor without pouring new life into him, and so unoriginal that they

---

[749] Gianfranco CONTINI, «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*» cit., p. 47. O mesmo conceito hegeliano subjaz ao trabalho de Winfried WEHLE sobre a *Vita Nova*, designando, porém, o processo pelo qual o *libello* «supera» a poesia trovadoresca ao integrá-la numa estrutura narrativa: *Dichtung über Dichtung*: Dantes *Vita Nuova*, die Aufhebung des Minnesangs im Epos, München: Wilhelm Fink, 1986.

[750] Gianfranco CONTINI, «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*», em *Un'idea di Dante* cit., pp. 47-48.

seldom did anything completely new».[751] Mas é também o Moderno que, mais uma vez, aqui se anuncia (e a dialética, mais uma vez, aparece como a forma de pensamento mais apta a dar conta da modernidade, e mesmo de ressaltar a modernidade do que se apresenta a princípio como não-moderno). Piero Boitani, com razão, verá em Francesca – retomada, ele lembra, por Leigh Hunt, por John Keats, por Silvio Pellico, por Gabriele D'Annunzio – «um paradigma de literariedade que une o Medievo à Idade Moderna».[752] Mesmo *Madame Bovary*, em cuja composição Flaubert fez convergirem sobretudo reminiscências de *Paul et Virginie* e dos romances de Walter Scott, pode ser compreendido (ainda Boitani) como uma refiguração de Francesca: como aquela, uma presa fácil para a literatura de amor e aventura. «Nunca ocorreu a Dante [...] que para alguns leitores tardios as palavras de Francesca poderiam tornar-se tão inflamadoras quanto o conto de Lancelot e Guinevere fora para ela e Paolo?», pergunta-se Peter Dronke a partir do enamoramento dos românticos por Francesca.[753]

E foi justamente o grande crítico romântico italiano, Francesco De Sanctis, que entreviu em Francesca (conforme escreve num ensaio publicado originalmente em 1869) «a primeira mulher viva e verdadeira surgida no horizonte poético dos tempos modernos».[754] Na medida em que o próprio Dante, por sua vez, pode ser visto como 'o primeiro homem' – o novo Adão – da modernidade poética, não mais Paolo e Francesca ou Dante e Beatrice, mas Dante e Francesca é que acabam por se impor como casal-modelo da nova subjetividade, a qual encontra na *investigatio* poético-amorosa sua tarefa definidora. Esta nova subjetividade, como já o percebeu o mesmo De Sanctis, formula-se, sem pressa, ao longo do itinerário da primeira lírica vernacular, dos provençais aos toscanos, com alguma síntese no Dante da *Vita Nova*.

---

[751] C. S. LEWIS, *The Discarded Image*: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature, Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1995, p. 209.
[752] Piero BOITANI, «Letteratura europea e medioevo volgare», em Piero BOITANI, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 4: *L'atualizzazione del testo*, Roma: Salerno, 2004, p. 719.
[753] Peter DRONKE, «Francesca and Héloïse» cit., p. 363.
[754] Francesco DE SANCTIS, «Francesca de Rimini», em *Ensaios críticos*, tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado, São Paulo: Nova Alexandria, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro e Istituto Italiano di Cultura, 1993, p. 44.

Nos primórdios desta lírica, porém, «o homem recobre a cena toda. É ele que age, fala e fantasia. A mulher está distante, nomeada e não representada [...]; ela figura ali como um reflexo do homem, propriedade dele e sua criação». Pode tender ao conceito, «sobre o qual o poeta discorre ou argumenta», como freqüentemente ocorre em Cavalcanti e no próprio Dante. Partindo desta mulher-conceito, chega-se a uma mulher que é «construção artificial e fria», na qual se congregam «todas as perfeições morais, intelectuais e corporais»: Beatrice, especialmente tal como é representada na *Commedia*, é a consumação desta abordagem. Beatrice, como quer De Sanctis, «é mais e é menos do que mulher».[755] Sua realidade foi, afinal, sistematicamente expropriada pelo próprio Dante, na transição da lírica propriamente dita à metalírica ou, melhor, hiperlírica da *Commedia*. É por isso que, quando Borges, também leitor tardio, mas em alguma medida anti-romântico, retoma o tema da *Commedia* no conto «El Aleph», imaginando uma Beatriz – Viterbo, não mais Portinari, *femme fatale*, e não *angiola* (*VN* 1.9 [II 8]) –, projeta um tanto da figura de Francesca (já em sua reinterpretação romântica), de sua realidade e pregnância sensual, sobre a figura de Beatrice. Dante, no diálogo com Francesca, usa uma linguagem que «é inequivocamente aquela de suas primeiras líricas de amor», como observa Dronke.[756] Isso comporta uma superposição das linguagens e personalidades de Dante e Francesca: «Quando ele pergunta ‹a che e come concedette amore / che conosceste i dubbiosi disiri?›, é como se estivesse se expressando nos mesmos termos que Francesca usara, assumindo com ela a fatalidade do amor».[757] Há, porém, uma «sutil diferença»: no discurso de Dante, passa-se ao largo da «compulsão ao amor» dominante no discurso de Francesca. O amor, diz Dronke, pode assegurar os amantes acerca de seus sentimentos; é mesmo «inevitável» que isto ocorra. «O que Amor não pode fazer é compelir o amante a consentir, a sujeitar a faculdade da razão. O cuidadoso fraseado do personagem Dante sugere somente a fatalidade da emoção, não, como Francesca asseverara, uma fatalidade que engolfa todo o ser humano.»[758]

---

[755] *Idem*, p. 45.
[756] Peter DRONKE, «Francesca and Héloïse» cit., p. 374.
[757] *Idem, ibidem*.
[758] *Idem, ibidem*.

A identificação entre a linguagem usada por Dante no encontro com Francesca e sua própria linguagem lírica pode ser melhor circunscrita. As palavras-rimas do apelo de Dante a Francesca – «martiri», «sospiri», «disiri» – ecoam deliberadamente aquelas de um dos sonetos da *Vita Nova*, soneto de lamento pelos inconstantes desejos do poeta depois da morte de Beatrice, *Lasso, per forza* (*VN* 28.8-10 [XXXIX 8-10]). Também as expressões «lasso» e «dolci pensier», que haviam aparecido há pouco numa exclamação de Dante dirigida a Virgílio, estavam já naquele soneto, como também em outros. Dronke observa: «Tem-se sustentado freqüentemente que o uso de tal linguagem aqui neste canto indica sua condenação a suas anteriores palavras de amor e atitude com o amor. Mas esta seria uma interpretação grosseira. Dante qualifica e refina, ele não rejeita. É significante que esta linguagem do amor humano seja renovada e reafirmada em toda sua beleza mais tarde na *Commedia*, no Paraíso Terrestre de Dante. A linguagem se faz um instrumento mais afiado, mais preciso, e é integrada, aqui, numa visão que é mais complexa, assim como mais sombria».[759] Dividindo o palco com o deus Amor, está o marido assassino; o *cor gentil* não anula a *bufera infernal*. Já no livro que Francesca e Paolo lêem e que é a causa de seu amor e de sua morte, Dante (diz Dronke) reconheceria «um mundo emocionalmente conturbado [*overwrought*] afim àquele que ele mesmo evocara na sua *Vita Nuova*».[760] Penetrar neste mundo, nas figuras deste mundo – a Memória, o Amor, o Segredo e a Morte – tal como se apresentam pioneiramente na *Vita Nova*, é penetrar na própria idéia – ou imagem dialética – da lírica moderna.

[759] *Idem, ibidem*.
[760] *Idem*, p. 375.

III
A *VITA NOVA* E A IRRUPÇÃO DA LÍRICA MODERNA

[...] formando como na *Vita nuova* uma continuidade descontínua.

MÁRIO DE ANDRADE, carta a Manuel Bandeira (15 de novembro de 1925)

MEMÓRIA

1. Do livro da memória ao *libello*

> In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scripte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia. (*VN* 1.1 [I 1])

O tom algo monótono – e excepcionalmente desapaixonado, numa obra que o próprio autor descreveria como «fervida e passionata» (*Conv.* I i 16) – denuncia talvez o influxo ou a vizinhança da retórica cartorial e chancelaresca[761], modelo à mão, para Dante, quando se trata de passar da poesia, que até então professara, à prosa. A cerrada trama de recorrências lexicais e fônicas – mesmo, ou sobretudo, de elementos aparentemente acessórios como pronomes e preposições – acentua essa monotonia, ao mesmo tempo que, sem contradição, colabora para que a passagem seja em alguma medida inesquecível. Certamente, o fato de o primeiro parágrafo da *Vita Nova* ter resultado especialmente memorável não é acidental, mas corresponde a uma exata *intenção* poético-crítica de Dante, a um rigoroso «intendimento». Como Guglielmo Gorni observou, em Dante «o *proêmio* é sempre uma parte bem definida

[761] Como observa Giulio HERCZEG, «la presenza della disposizione simmetrica dei sintagmi, delle parti del discorso e delle proposizioni» permite que se afirme que «Dante prosatore fin da giovanissimo si inserisce in quella linea retorica che si fonda, per l'appunto, sulla collocazione simmetrica e sinonimica delle parti del discorso e delle proposizioni, e che è collegata, come crediamo, alla prassi notarile e cancelleresca, alla difusione dei documenti giuridici, procedenti da un riacceso fervore vitale, dalle necessità pratiche di saper redigere, in termini chiari e precisi, atti e documenti, connessi ai più vivi interessi privati e pubblici. I notai e i cancellieri, nel medioevo, sinonimi di scrivano, di uomo dotto, di studioso, di cronista, di storico, salirono, spesso, in alte cariche: sapere il diritto, essere versati negli affari politici e amministrativi e saper rogare e redigere un atto privato, oppure saper scrivere una lettera: andavano di accordo. Gli atti, le lettere, i documenti rappresentano un'importanza enorme nella vita privata e pubblica e anche il fatto che erano pochi soltanto investiti della capacità di compilarli, facevano sì che si imponesse uno stile irrigidito nella forma e struttura, tendente a una comprensibilmente grande linearità pura, mentre occorreva fornire il maggior numero di dati per determinare con infallibile chiarezza la situazione giuridica. Da questo atteggiamento crediamo poter far derivare la tendenza a costruzioni iterative, simmetriche. La necessità a essere esatti e precisi nella più grande misura richiedeva l'ipertrofia di termini vocaboli sintagmi e frasi» («La struttura del periodo nella prosa della ‹Vita Nuova›», em *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze: Olschki, 1972, p. 19).

do texto»[762], e esta definição – este destaque, esta evidência – é determinada por sua aguda consciência autoral: «O *começo* [cominciamento] [...] é para Dante o ponto crítico, o motor primeiro da inspiração: um conceito a que o poeta não renuncia [*deroga*] em toda a sua carreira».[763] *Ponto crítico*, de fato, o *cominciamento*, em todos os textos de Dante, sem discriminação entre os de mais curto e os de mais amplo fôlego – em qualquer de seus sonetos tanto quanto na *Commedia* –, mas especialmente aqui, quando o que começa é a *Vita Nova*, este texto sumamente *crítico* (e *crítico* em mais de um sentido da palavra) no qual Dante se debruça sobre a lírica vernacular – manifestamente, a sua própria, mas também, tal como perspectivada por esta, a poesia de seus precursores imediatos: provençais, sicilianos, stilnovistas –, para avaliá-la, selecioná-la, interpretá-la, ressignificá-la, projetá-la em direção a um futuro, então, ainda bastante indecidido, futuro que, porém, Dante já percebia diferenciar-se significativamente do passado, mesmo daquele recente. Daí que, a uma leitura atenta, o exórdio da *Vita Nova* parecerá concentrar, como uma mônada, o desenvolvimento integral – assim como as crises, os retraimentos – deste livro específico e, não menos, da obra de Dante como um todo: como conjunto cuja coerência deve ser buscada justamente em sua irredutível multiplicidade, em seu incessante «experimentalismo», em seu «processo de inquietude permanente».[764] Para

---

[762] Guglielmo GORNI, «Appunti sulla nuova ‹Vita Nova› (20 aprile 1996)», *Letture Classensi*, XXVI (1997), p. 14.

[763] Guglielmo GORNI, «La *Vita Nova* nell'opera di Dante», em *VN*, p. XXIX. Sobre o tema do *cominciamento*, Gorni já se estendera no ensaio «La teoria del ‹cominciamento›», em *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*: studi su Dante e altri duecentisti, Firenze: Olschki, 1981, pp. 143-186; cf. ainda Domenico DE ROBERTIS, «Poetica del (ri)cominciamento: ‹Incipit Vita Nova›», em *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze: Le Lettere, 2001, pp. 103-110. – É esclarecedora, a propósito, a argumentação de Edward W. SAID segundo a qual, em matéria de linguagem, é impossível separar o pensamento sobre os começos do próprio ato de começar: «Na linguagem [...] escrever ou pensar *sobre* o começo [*beginning*] está vinculado a escrever ou pensar *um* começo. Um começo verbal é conseqüentemente uma atividade tanto criativa quanto crítica, do mesmo modo que, no momento em que alguém começa a usar a linguagem de um modo disciplinado, a distinção ortodoxa entre pensamento crítico e criativo começa a sucumbir» (*Beginnings*: Intention and Method, New York: Columbia University Press, 1985, p. XV). A nítida *definição* do proêmio, indicada por Gorni, é sinal desta *disciplina* em Dante.

[764] O «experimentalismo» dantesco, como se sabe, foi muito bem diagnosticado, analisado e, antes de tudo, designado por Gianfranco CONTINI; cf. *Letteratura italiana delle origini*, Firenze: Sansoni, 1970, pp. 297 («sperimentalismo») e 334 («inesausta sperimentalità» – aqui, Contini retoma, acrescentando-lhe, ou explicitando-lhe, a idéia de *experimentalidade*, o que já escrevera em sua «Introduzione alle Rime di Dante», hoje em *Un'idea di Dante*: saggi danteschi, Torino: Einaudi, 2001,

isso, o *libello* beneficia-se da circunstância de que, antes de ser um texto inaugural (e embora, de fato, o seja: não só inaugural, mas verdadeiramente *iniciático*), apresenta-se desde o *incipit* como uma interrupção e um balanço da própria produção poética dantesca até o momento, assim como daquela que a antecedeu e da que a circunda: «antes de tudo uma confissão», um «testemunho» e um «testamento de autor»[765]; em alguma medida, um adeus à juventude «già trapassata» (segundo expressão do próprio Dante no *Convivio* I i 17) e à lírica correspondente àquela idade.

Estão já aqui, encapsulados neste parágrafo de abertura, dois elementos que – entrelaçando-se, dialetizando-se – atravessarão a obra toda de Dante, singularizando-a, sim, mas, precisamente pela assunção e exacerbação dessa singularidade, configurando-a como *origem* da literatura imediata e mediatamente posterior: por um lado, a pulsão livresco-textual, em nenhum texto precedente tão intensa (o livro que se faz a partir de outros livros, o texto que se tece com os fios de outros textos); por outro, a experiência – e, pois, a memória, em que a experiência se preserva e se representa – como nascedouro da poesia e da narrativa (o livro que se molda a partir da forma de uma vida, o texto que se pretende transcrição seletiva de um primordial texto-vida, de um imaterial *liber vitae* ou *liber memoriae*). Como mediador entre estes dois elementos à primeira vista antagônicos (se não estivéssemos, como estamos, justamente diante de uma conseqüente tentativa de ruptura dos limites entre

---

p. 3); «Dante oggi», em *Un'idea di Dante* cit., p. 68 («incontenibile sperimentalità»); «Un'interpretazione di Dante», em *Un'idea di Dante* cit., p. 110 («sperimentazione continua»); «Introduzione alle Rime di Dante» cit., pp. 12-13 («processo d'inquietudine permanente»). – Ernst H. KANTOROWICZ, tratando da doutrina político-moral de Dante, já chamou a atenção para a contínua interferência das imagens do Dante-poeta sobre os argumentos do Dante-filósofo (enquanto o senso comum nos incita a ver o contrário: as imagens poéticas como, digamos, ilustrações dos argumento filosóficos). Na formulação de Kantorowicz, podemos ver uma consonância, num plano mais abrangente, com a noção continiana de experimentalismo dantesco, a qual também insistia sobre a falta de linearidade na organização diacrônica da obra de Dante (aqui se trata, por assim dizer, de sua organização sincrônica): «A lógica implacável de Dante, embora perfeitamente clara e talvez até coerente no âmbito total de sua obra, era tudo menos linear, porque cada ponto na linha de seu pensamento estava interligado com inúmeros outros pontos em outras inúmeras linhas. Portanto, qualquer esforço de reproduzir os pensamentos de Dante filósofo de uma maneira linear dificilmente escapará do risco de fracassar e tornar-se banal, simplesmente porque a complexidade das visões do poeta foi negligenciada» (*Os dois corpos do rei*: um estudo sobre teologia política medieval, tradução de Cid Knipel Moreira, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 274).

[765] Guglielmo GORNI, «La *Vita Nova* nell'opera di Dante» cit., p. X. *Testamento*, explica Gorni, à medida que «assinala a despedida de Dante em relação às *dolci rime* de amor» (p. XI).

poesia e vida), há aqui também um terceiro elemento recorrente e definidor da obra inteira de Dante: a sombra da morte de Beatrice – morte que será o fator decisivo para a reconfiguração da lírica vernacular operada a partir da *Vita Nova* e, portanto, para a *irrupção da lírica moderna* – já se insinua sobre estas primeiras linhas, e isto desde a determinação da memória como fonte da prosa, se não, antes, dos poemas. É, afinal, a *recordação* (o trazer de novo ao coração, ao «core») da vida e morte de Beatrice que dá forma à *Vita Nova*, orientando a recolha de sonetos e canções escritos nos anos anteriores. A prolepse da morte de Beatrice se enuncia mais claramente quando passamos à leitura do parágrafo seguinte, no qual, ao rememorar o primeiro encontro com sua amada, quando ambos contavam nove anos, Dante alude a ela, de início, com uma marcante perífrase, «gloriosa donna della mia mente» (*VN* 1.2 [II 1]): por meio do adjetivo *gloriosa*, Dante assinala sutilmente – mas sem margem a dúvidas para os leitores seus contemporâneos, a quem tal léxico era bem mais familiar que a nós – que aquela menina-*donna* de que nos fala está já morta – está já na glória eterna, desfrutando da beatitude celeste – à época da redação da prosa do *libello*.[766] Este é um ponto decisivo: afinal, à memória, Dante confia a função de conservar o amor vivo mesmo na ausência da amada – ausência que, embora constante ao longo de todos poemas recolhidos na *Vita Nova*, mesmo naqueles compostos em vida de Beatrice (a lírica amorosa ducentista, na maioria de suas manifestações, realiza-se como um canto *em-ausência-de*, constrói-se, quase sempre, como uma ambígua ou precária restituição simbólica do objeto de amor subtraído ou abstraído, e Dante, quanto a isto, é profundamente ducentista), vai tornar-se absoluta com a morte daquela que o poema tinha em vista. Não será, pois, um exagero interpretativo dizer que encetar a *Vita Nova* sob o signo da memória equivale a encetá-la sob o signo da morte. A memória é precisamente o lugar que resta ao que já morreu. «Paralelamente

[766] Cf. *VN* 19.1 [XXVIII 1]: «lo Signore della iustitia chiamòe questa gentilissima a *gloriare* sotto la 'nsegna di quella Regina benedecta Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia nelle parole di questa Beatrice beata». – É Charles S. SINGLETON quem chama a atenção para a morte implícita no adjetivo «gloriosa» (*An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge: Harvard University Press, 1958, p. 7). E, acrescenta Singleton, mesmo que o leitor atual não compreenda essa notação sutil, logo será informado explicitamente que Beatrice está já morta, ao ler que sua cortesia inefável «è oggi meritata nel grande secolo» (*VN* 1.12 [III 1]).

aos sinais de início e de ‹vida nova›, no opúsculo se dispõem sinais de morte e de fim», observa Giulio Ferroni.[767] O sentido do *incipit*, tão presente na *Vita Nova*, «se ata estreitamente com o olhar para a morte, para o fim, diretamente para a incompletude».[768] Contrariamente ao começo *in media res* preferido pela tradição narrativa clássica (e que Dante adotará, depois, na *Commedia*, e de maneira ostensiva: «Nel mezzo», lê-se em seu primeiro verso), o começo da *Vita Nova* se dá «*in ultima res*».[769] Robert Hollander, atento ao decoroso (ou traumatizado?) silêncio de Dante quanto às circunstâncias da morte de Beatrice, diz com precisão: «O *incipit* da *Vita Nuova* é também o inexprimido [*unvoiced*] *explicit*».[770]

Aqui cabe uma relativa intempestividade crítica. T. S. Eliot, na quinta seção de «Little Giding» (o último dos *Four Quartets*), registra muito bem essa circularidade entre início e fim, entre *incipit* e *explicit*, inerente, em certa proporção, a toda a lírica moderna, a toda a lírica cuja formulação originária está, segundo creio, na *Vita Nova*:

> What we call the beginning is often the end
> And to make an end is to make a beginning.
> The end is where we start from.[771]

Podemos mesmo especular se Eliot não tinha em mente a *Vita Nova* ao escrever os versos que se seguem a estes. Não esqueçamos que a *Vita Nova* é decisiva em seu conhecido ensaio sobre Dante – e, claro, que Dante, sobretudo por meio da *Commedia*, é uma referência constante para sua poesia, sendo mesmo um dos principais 'interlocutores' dos *Four Quartets*. Não serão estes versos uma espécie de comentário furtivo à *Vita Nova*?

> Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
> Every poem an epitaph. And any action

---

[767] Giulio FERRONI, *Dopo la fine*: sulla condizione postuma della letteratura, Torino: Einaudi, 1996, p. 36.
[768] *Idem, ibidem*.
[769] Conforme já observou Sergio CRISTALDI, *La «Vita Nuova» e la restituzione del narrare*, Messina: Rubbettino, 1994, p. 58.
[770] Robert HOLLANDER, «*Vita Nuova*: Dante's Perceptions of Beatrice», em *Studies in Dante*, Ravenna: Longo, 1980, p. 30.
[771] T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, p. 144.

> Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat
> Or to an illegible stone: and that is where we start.
> We die with the dying:
> See, they depart, and we go with them.
> We born with the dead:
> See, they return, and bring us with them.[772]

Aí, devemos prestar atenção, sobretudo, a como se passa da afirmação de que «Nós morremos com os morituros» àquela de que «Nós nascemos com os mortos», sem esquecer a dimensão escritural, textual, em que tais afirmações ganham sentido e pela qual toda «ação» posterior se molda: «Toda frase e toda sentença são um fim e um começo, / Todo poema um epitáfio». Pergunto-me se há, em toda a tradição de leituras do livro, compreensão mais profunda da idéia de *vida nova* tal como proposta por Dante – aquele «nascimento lingüístico do sujeito», segundo a formulação de Philippe Sollers[773], que se dá a partir do encontro com Beatrice, mas sobretudo a partir da solidão fundamental que sucede aquele encontro, solidão em que o poeta se descobre acompanhado apenas de suas palavras, e antes, formado, ele mesmo, como sujeito lírico, por estas palavras: solidão de que a morte da amada será a forma extrema, a morte da amada como modo de experimentar, sem maiores riscos para o ego, a própria morte (quando o sujeito *de palavras* se revela sujeito *sem palavras*, se faz de novo *in-fans*) e o próprio renascimento, ou *sobrevivência* (como *poeta*, como *autor*).

Mas atentemos, antes de mais nada, à relação complexa que Dante estabelece, no exórdio (ou proêmio: a designação é flutuante ao longo da crítica) acima citado, entre o *livro da memória* e o *libello*. Por meio dessa relação, o «nascimento lingüístico do sujeito» se dá a ver como nascimento também livresco, nascimento a partir do domínio da cultura poética, filosófica e teológica da época por Dante – daí

---

[772] *Idem, ibidem*. Cf. a terceira seção, intitulada «The ‹Vita Nuova›», do ensaio «Dante», em *Selected Essays 1917-1932*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1932, pp. 231-237 (considere-se especialmente a advertência inicial: «All of Dante's ‹minor works› are important, because they are works of Dante; but the *Vita Nuova* has a special importance, because it does more than any of others help us to a fuller understanding of the *Divine Comedy*. [...] the *Vita Nuova* is a youthful work, in which some of the method and design, and explicitly the intention, of the *Divine Comedy* are shown», pp. 231-232).

[773] Philippe SOLLERS, «Dante et la traversée de l'écriture», *Tel Quel*, XXIII (automne 1965), p. 20 («naissance linguistique du sujet»).

que Contini deduza de sua obra uma «indistinção de experiência e cultura».[774] Em alguma proporção, a *Vita Nova* pode ser lida como um relato das dificuldades para formar e acessar uma memória individual, ainda mais no confronto com experiências que induzem facilmente a recursos ao repertório estabelecido – bíblico e clássico, mas também cortês – de imagens e símbolos; ou seja, encena-se aí a árdua construção de uma esfera humano-individual (quer a chamemos interioridade, individualidade ou subjetividade) em meio a uma cultura predominantemente teocêntrico-tradicional.

Vale notar, em acréscimo, que, com a figuração do livro da memória, a escrita torna-se metáfora das operações mnemônicas na mesma proporção em que a memória torna-se metáfora das operações escriturais (ou antes, vem à tona o caráter mnemônico de toda escrita, assim como o caráter escritural de toda memória): e por aí já começam a elucidar-se as razões dos freqüentes 'brancos' da poesia e da narrativa ao longo da *Vita Nova*, seus lapsos, o permanente confronto com aquela parte da memória «dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere» – a *infância*, a ser compreendida também etimologicamente –, confronto que vai se transformando em embate com outras partes igualmente ilegíveis da memória, verdadeiros enclaves de *infância* no decorrer da vida: por decoro, quando o esquecimento é voluntário, ou trauma, quando involuntário.

O que aqui se anuncia não é menos que a possibilidade de lermos a *Vita Nova*, na interação que Dante promove entre poesia e prosa (a prosa fazendo-se, em sua medida, metáfora – transposição – da poesia), como a narrativa ruinosa de uma memória traumática – aquela marcada pela morte de Beatrice –, e, pois, como aproximação condizente a este ponto cego – e, por isso mesmo, criticamente privilegiado – da constituição do sujeito lírico moderno. A *ilegibilidade* («poco si potrebbe leggere», em Dante; «an illegible stone», em Eliot) do que é deixado de fora do relato é aí fundamental, como antecipação da necessidade ética e poética de resguardo da intimidade – e, pois, da interioridade – que vai se delineando ao longo do livro: o sujeito só se constitui como tal à medida que mantém uma porção de si indevassada pelos outros, à medida que preserva uma parte de si em *segredo*, ilegível.

[774] Gianfranco CONTINI, «Un'interpretazione di Dante» cit., p. 100.

É só com essa necessidade ética do *segredo* – que, como veremos, se entrelaça a um *dever de memória* – que se compreende, em todo seu alcance, o problema de base da *Vita Nova*, o qual pode ser assim formulado: como extrair uma *vida* de seu *mito*? O que equivale a dizer: como arrancar a *palavra* do *silêncio*? (Sem trair o silêncio, sem romper o segredo.) É a *infância*, precisamente, esta estação do *mito*, da *fábula* (da «corta [...] favella», *Par.* XXXIII 106), de uma palavra primordial que deve permanecer silenciada como *fons origo* da palavra poética efetivamente pronunciada.[775] É sobretudo por seu compromisso com esta palavra silenciada que a lírica termina se revelando, sempre, em alguma medida, *insuficiente*, antes mesmo de qualquer fracasso expressivo diante de um objeto sobrenaturalmente maravilhoso. O respeito à *inefabilidade*, que é inerente a qualquer voz autenticamente lírica, não por acaso encontra uma de suas mais claras formulações nas páginas finais da *Vita Nova* (e não esqueçamos que Dante é o primeiro a utilizar a palavra *inefável* em italiano, e justamente nesta obra[776]). Respeito que leva, de fato, ao silêncio, à suspensão da escrita. Na *Vita Nova*, a representação da origem ou irrupção da lírica moderna só se completa na medida em que ela assinala também o abandono da lírica por Dante (as «petrose», exemplos principais de lírica dantesca posterior à *Vita Nova*, já se constroem a partir da percepção de uma crise da lírica com que aquela obra se encerra). A *sutileza* da fala do «sospiro» em *Oltre la spera*, último soneto da *Vita Nova*, é a expressão mais pura, e por isso inapreensível e incompreensível, desse mito – mito o qual, depois do soneto, se concentra na forma de «una mirabile visione» (*VN* 31.1 [XLII 1]) sobre a qual nada se diz – que, como a *origem* benjaminiana, não é a-histórico, mas sinaliza a fundação mesma da história – da verdadeira *vida nova*, para além da *Vita Nova* – de Dante-poeta:

> Quand'elli è giunto là ove disira,
> vede una donna che riceve onore,

---

[775] Cf. Corrado BOLOGNA, *Flatus vocis*: metafisica e antropologia della voce. Bologna: il Mulino, 2000, pp. 29-34 (correspondente ao capítulo «La voce del Silenzio», em que Dante está no centro da discussão); mas ver também, um pouco adiante, a consideração sobre «a língua do ì™èïò, que se abeira ao vagido [*mugolìo*], ao murmúrio pré-silábico» – língua tão própria do poeta quanto «aquela do verso alegórico, cuja palavra é só véu e pele, mas sob a qual pulsa um sangue silencioso» (p. 41).
[776] Dante elogia a «*ineffabile* cortesia» de Beatrice (*VN* 1.12 [III 1]).

e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.
  Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no·llo 'ntendo, sì parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare. (*VN* 30.11-12 [XLI 11-12])

Mas, antes de tudo, este mito se apresenta, no jogo entre prosa e poesia, na forma de uma mitologia da criação poética depois retomada com força no romantismo, a mitologia de uma comunicação mais íntima, mais direta, mais imediata entre a poesia e a experiência, em detrimento da prosa. É de se notar que essa imediatez da comunicação entre poema e vida é que faz com que ele acabe preservando em sua própria concreção formal algo daquela *ilegibilidade* originária do livro da memória. Daí a necessidade da prosa, que é narrativa à medida que busca a vida por trás do poema, e hermenêutica – crítica – à medida que, ao buscar a *sententia*, não destrói a ilegibilidade originária daquela vida, não devassa seu segredo. Na verdade, acrescente-se, a prosa só deixa explícito um duplo movimento que é inerente aos próprios poemas. E por isso não surpreende que, na lírica posterior à *Vita Nova* – nas «petrose», e, depois, em Petrarca e em sua vasta descendência – esse duplo movimento prescinda da prosa, tornando-se tensão interna aos próprios poemas.

Algumas considerações de Giorgio Agamben nos permitem compreender por que o mito da palavra primordial se confunde com o mito do livro (livro da memória, da vida) nos primórdios da poesia – da *literatura*, propriamente dita – moderna. Agamben começa por estabelecer uma nítida distinção entre a poesia antiga e a poesia moderna: «Se para o aedo a origem da própria palavra não constitui um problema, isto se deve ao fato de que esta lhe vem transmitida como um dado de *langue* da tradição viva, da qual ele mesmo não é senão um elo. A *langue* da literatura, por sua vez, falta. O autor de uma obra literária se encontra – com relação a esta – na situação paradoxal de dever proferir uma *parole* cuja *langue* é ausente ou desconhecida».[777] Recorda, então, que Platão, no *Íon*, propusera a imagem do poeta como um elo magneticamente ligado a uma Musa-imã, elo este que, magnetizado pelo contato com

[777] Giorgio AGAMBEN, «L'origine e l'oblio: su Victor Segalen», em *La potenza del pensiero*: saggi e conferenze, Vicenza: Neri Pozza, 2005, p. 197.

a Musa, atrai a si outros elos – outros poetas – que vão ligar-se uns aos outros: eis aí a corrente da inspiração, com a musa animando os poetas e estes transmitindo a outros o seu entusiasmo. O poeta, para Platão, não diz o que diz por arte (*technē*) ou ciência (*epistēmē*), mas por sorte e inspiração. Por sua vez, o autor propriamente literário – por oposição ao poeta e ao narrador oral – deve despedaçar esta corrente, se quer fazer-se «senhor e autor da própria palavra», se quer falar por *technē* e *epistēmē*.[778] O próprio Dante, relembremos, é muito claro, na *Vita Nova*, quanto à obrigação do poeta de saber explicar em prosa o que escrevera em poesia: «grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rectorico, e poscia domandato non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento» (*VN* 16.10 [XXV 10]).[779]

É essa crise de autoridade ou legitimidade que está na origem da literatura moderna, e pois da postulação de uma palavra ou de um livro primordial:

> Toda literatura do Medievo está, de fato, empenhada numa *quête* do livro e da anterioridade da palavra que deve legitimar a obra literária. Inumeráveis são as obras que o *incipit* nos apresenta como transcrição ou tradução de uma palavra anterior, quer se trate (como no *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes) de um livro que foi doado ao autor, quer se trate ao contrário (como em Maria de França), daqueles estupendos cantos míticos que são os *lais* bretões, de que não sabemos outra coisa senão que Maria de França concebeu os próprios textos como sua comemoração.[780]

A própria denominação do *romance* deriva de «pôr em romance», isto é, «traduzir em língua vernácula»: aí está implicada, nota Agamben, a idéia de uma palavra que vem do exterior, que o autor apenas transcreveria ou traduziria. A exceção (muito significativa, se queremos compreender a trajetória da lírica moderna, desde sua irrupção, de modo não-linear, não-teleológico) encontra-se no *trobar clus* de alguns provençais, naquele canto «que se fecha sobre si mesmo e não remete a nenhuma

---

[778] *Idem*, p. 198.

[779] A propósito desta passagem, Raffaele PINTO (para quem o parágrafo 16 [XXV] encerra «il certificato di nascita della modernità») observa: «entrare nella ‹modernità› significherà letterariamente, dopo la *Vita Nuova*, affidare alla poesia un ‹verace intendimento› (comunque concepito) che non coincide immediatamente con la apparenza espressiva del discorso, ossia un ‹al di qua› del significato rispetto alla pura fenomenicità del testo». («L'allegorismo dantesco e l'orizzonte ermeneutico della modernità», em *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris: Honoré Champion, 1994, pp. 114 e 119).

[780] *Idem, ibidem*.

parole anterior».[781] O próprio nada, na canção de Guilhem de Peitieu (Guilherme IX de Aquitânia), torna-se a fonte da poesia: «Farai un vers de dreyt nien» («Farei um verso do puro nada»). Diverso (mas não de todo) é o método de Dante, de Petrarca e dos que vieram depois. Agamben se pergunta: «As Musas, Beatrice, Laura, Délie, todos estes nomes não designam talvez aquela origem ausente da palavra literária que – uma vez concluída a passagem da cultura oral à escrita – torna-se problemática para o poeta?».[782] E ensaia uma resposta: «Sucede mesmo que, ao termo de um itinerário cujos pontos extremos são Dante e Mallarmé, o poeta se veja forçado a proclamar a morte de Beatrice e a abolição do lugar originário da palavra. Pode mesmo dar-se que ele não possa fundar a sua palavra senão sobre tal abolição: é este o gesto de Mallarmé que afirma: ‹La Destruction fut ma Béatrice›».[783]

É a partir da perspectiva traçada por Agamben que devemos prosseguir. Uma justa compreensão do livro da memória depende de percebermos que essa memória, como origem da palavra do poeta, delimita-se muitas vezes com o *nada*, e com ele talvez se confunda. Poderá o *libello*, fundando-se no livro da memória – e sendo esta memória tão reticente –, resultar em algo diverso de um «livro sobre nada» (como um dia sonhará Flaubert[784])? Que operações – retóricas, imaginativas, institucionais – serão necessárias para que a lírica moderna seja – por tanto tempo, a partir da *Vita Nova* – antes lírica do Sujeito que, de vez, lírica do Nada?

2. *Sententia*

A figura do livro da memória, como se sabe, não é invenção de Dante. Conforme frisa Harald Weinrich (que a reencontra tardiamente em Racine), trata-se

[781] *Idem*, p. 199.
[782] *Idem, ibidem*.
[783] *Idem, ibidem*. A citação interna, de Mallarmé, é de uma carta a Eugène Lefebure.
[784] Lê-se assim em carta a Louise Colet: «O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar, um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver» (Gustave FLAUBERT, *Cartas exemplares*, organização, prefácio e notas de Duda Machado, Rio de Janeiro: Imago, 1993, pp. 59-60).

de uma atualização de um dos dois grandes campos metafóricos por meio dos quais a cultura ocidental vem pensando a memória pelo menos desde os gregos: a dizer, aquele campo que circunda a imagem da tabuleta de cera na qual os antigos escreviam (o outro campo é aquele em torno da memória como depósito ou armazém).[785] Curtius, mais especificamente, já demonstrava, com as costumeiras carradas de exemplos, que toda a cultura da época de Dante estava impregnada do simbolismo do livro, herança da Antigüidade: simbolismo de que o *livro da memória* é apenas uma entre tantas versões (livro do coração, do espírito, da experiência, da razão, da vida, da natureza...).[786] A relevância desse simbolismo explica-se pela dinâmica mesma do conhecimento naquele período; como esclarece Curtius, para o homem do Medievo a «descoberta da verdade» se dava sobretudo por meio da «aceitação das autoridades tradicionais» – e, a partir do século XIII (século que a *Vita Nova*, produto de sua última década, vem coroar e encerrar), por meio do esforço de «conciliação» entre os diferentes textos, mesmo antagônicos, em que se reconhece autoridade: «Não se concebe a compreensão do mundo como função criadora, mas passiva, copiando conteúdos já formados anteriormente, cuja expressão simbólica é a leitura. O fim e a atividade do pensador é a reunião de todos esses fatos sob a forma de *summa*, de que o poema universal de Dante constitui um exemplo».[787] Não por acaso, como anota o mesmo Curtius, o protagonista da *Commedia* é um «estudioso». No entanto, a noção que o primeiro parágrafo da *Vita Nova* nos oferece, com o delineamento de uma derivação não imediata do *libello* a partir do livro da memória, complica – transtorna – o costumeiro recurso à autoridade. Afinal, é a memória do próprio poeta, figurada como livro, que é chamada a autorizar o *libello*: devemos

---

[785] Cf. Harald WEINRICH, «Metaphora memoriae», em *Metafora e menzogna*: la serenità dell'arte, traduzione di Paola Barbon, Italo Battafarano e Lea Ritter Santini, Bologna: Il Mulino, 1976, pp. 49-53.

[786] Ernst Robert CURTIUS, «O livro como símbolo», em *Literatura européia e Idade Média latina*, tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai, São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996, pp. 375-429 (sobre Dante, pp. 402-411). Cf. também Mary J. CARRUTHERS, *The Book of Memory*: A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (especialmente o capítulo «Models for the Memory», pp. 16-45; há alusões ao *livro da memória* de Dante nas pp. 16 e 29, e fora deste capítulo à p. 224).

[787] Ernst Robert CURTIUS, *Literatura européia e Idade Média latina* cit., p. 403.

conceder a justa ênfase ao pronome possessivo na expressão que Dante de fato nos dá a ler – «libro della *mia* memoria».

Dentre as fontes diretas de que Dante poderia ter extraído a figura do livro da memória, Zingarelli destacou uma passagem – «in tenaci memoriæ libro perlegimus» – de uma epístola de Pier della Vigna[788] (conselheiro de Frederico II, juiz da Magna Cúria e depois protonotário e logoteta do reino, ulteriormente preso e cegado devido a acusações talvez caluniosas de outros cortesãos, e enfim imortalizado por Dante no canto XIII do *Inferno*). De Robertis, em sua monografia sobre a *Vita Nova*, sugere que a este precedente acrescentemos a frase «Hodie legimus in libro experientiae», do terceiro dos *Sermones in Canticum canticorum* de São Bernardo de Claraval; constata ainda que a expressão «libro experientiae» será reencontrada no *Tractatus de charitate*, de autoria incerta, e no capítulo XXV do *De charitate Dei et proximi* de Pedro de Blois.[789] Entre o que Dante produziu antes da reunião dos poemas líricos e da redação da prosa da *Vita Nova*, a figura já aparecia, como «libro de la mente», na canção *E' m'incresce di me* (*Rime* 20 [LXVII], 59).[790] E retornará, como «libro che'l preterito rassegna», quando já se aproxima o fim da *Commedia* (*Par.* XXIII, 54).[791] Temos aí, nitidamente configurada, com a *Vita Nova* em seu centro, uma «pequena tradição interna» – segundo expressão de De Robertis – em que aquele *tópos* se renova em chave personalíssima.

---

[788] Nicola ZINGARELLI, «Il libro della memoria», *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, I, 5 (febbraio 1894), pp. 98-101 (sobre Pier della Vigna, p. 99). Neste texto, Zingarelli faz um rápido mas atento sobrevôo, no encalço da metáfora do *livro da memória*, por diversos textos dantescos. – Giorgio BRUGNOLI, em contraposição a Zingarelli e a toda uma série de leitores que nele se basearam, chama a atenção para um erro de leitura na passagem de Pier della Vigna – *tenaci*, onde se deve ler, em verdade, *tenacis* – e, com isso, busca invalidar o documento de Pier como fonte da metáfora da *Vita Nova*; cf. «Un libello della memoria asemplato per rubriche», *La Parola del Testo*, I, 1 (1997), p. 57.

[789] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»*, 2ª ed. accresciuta, Firenze: Sansoni, 1970, p. 26n. A passagem de Bernardo encontra-se na *Patrologia Latina* (de agora em diante, *PL*) 183, 794; a do *De charitate*, em *PL* 184, 624; a de Pedro de Blois, em *PL* 207, 925. Cf. ainda Charles S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova* cit., p. 127, onde se enumeram diversos outros precedentes.

[790] Canção deixada de fora do *libello*: exclusão que provavelmente se deve a que, embora tenha Beatrice como motivo e se comunique diretamente com poemas lá incluídos, esta, ao contrário daqueles, «se refere a uma Beatrice demasiadamente mulher [*donna*], ainda não sublimada», como esclarece Gianfranco CONTINI, em seu comentário às *Rime*, p. 348.

[791] Aliás, na *Commedia*, o simbolismo do livro – ao lado daquele mais amplo da escrita – atravessa toda a obra: vejam-se, em formulação mais explícita, além do verso já citado, *Inf.* II 8 e XV 88, assim como *Par.* XVII 91.

Giorgio Bárberi Squarotti observa que, embora a metáfora do livro da memória seja, sim, bastante difundida, a sua «colocação *in limine*» na *Vita Nova*, «como para uma declaração ideológica e de poética bem precisa», distingue a obra da tradição da qual deriva, e faz com que o primeiro parágrafo apareça, de algum modo, «como cronologicamente último, recapitulativo e expositivo de uma disposição total nos confrontos da obra»[792] (mais uma vez, é da convergência de *incipit* e *explicit* que aqui se fala, de uma escrita marcadamente tardia do *libello*; ou, ainda: de como a crise da lírica, com que a *Vita Nova* se encerra, está inscrita já no primeiro parágrafo da obra). Manuela Colombo, de outro ângulo, também chama a atenção para a originalidade da reproposição dantesca do livro da memória: na *Vita Nova*, pela primeira vez em toda a tradição do simbolismo do livro, a metaforização da memória como livro passa a informar a estrutura do livro efetivamente escrito; outra novidade de grande rendimento literário, e que deriva desta outra, é que Dante, no confronto com o livro da memória, assume alternadamente os papéis de copista, compendiador e exegeta[793] (fundando assim, digo de minha parte, a figura do autor autoconsciente, do poeta-intelectual). Antonio D'Andrea, por sua vez, não deixa escapar o fato de que a mobilidade entre esses diferentes papéis é orientada sobretudo pelo inovador projeto literário de Dante, em que a consciência crítico-autoral torna-se mais um momento da poesia, jamais destacando-se desta: «A verdadeira originalidade de Dante [...] não reside numa nova formulação nem numa nova solução para o problema da memória, numa análise teórica dessa noção; ela reside no emprego que ele faz da memória no nível literário, numa noção, por assim dizer, operatória, literariamente produtiva».[794]

Não é, portanto, apenas por subordinação ao vocabulário metafórico de sua época que Dante figura a memória como um livro. Afinal, para ele, a imagem do livro da memória, independentemente de toda a tradição a que possa ser remetida, permite

---

[792] Giorgio BÁRBERI SQUAROTTI, «L'‹ambiguità› della ‹Vita Nuova›», em *Psicanalisi e Strutturalismo di fronte a Dante*: dalla lettura profetica medievale agli odierni strumenti critici (atti dei mesi danteschi 1969-1971), Firenze: Olschki, 1972, v. 3: *Incontro con le altre opere*, p. 7.

[793] Manuela COLOMBO, «Introduzione», em Dante ALIGHIERI, *Vita Nuova*, introduzione e cura di Manuela Colombo, premessa di Maria Corti, Milano: Feltrinelli, 1993, pp. 20-21.

[794] Antonio D'ANDREA, «Dante. La mémoire et le livre: le sens de la *Vita nuova*», em Bruno ROY e Paul ZUMTHOR (ed.), *Jeux de mémoire*: aspects de la mnémotechnie médiévale, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal; Paris: J. Vrin, 1985, p. 91.

– de uma perspectiva que seguramente já não pode ser limitada àquela tradição – tratar a memória como um objeto manipulável pelo sujeito, como um fenômeno em certa medida exterior e objetivo com o qual o sujeito se defronta, tomando distância e abordando-o de fora. A necessidade literária (e, não menos, *psíquica*) dessa operação retórica é facilmente compreensível: se a morte da amada é o evento que ocupa o centro da memória dantesca, podemos supor que algum destacamento em relação à interioridade – interioridade que é, basicamente, memória e imaginação – consente que o poeta saia da paralisia e da afonia características do trauma decorrente daquela morte. Do mesmo modo, com esta metaforização da memória – e sobretudo porque, no livro da sua memória, Dante encontra «palavras» (*parole*, o que, no contexto, também pode ser traduzido como «poemas»), e não lembranças propriamente ditas, pré-lingüísticas, descarnadas de verbo – rompe-se com qualquer noção ingênua da memória e, portanto, da subjetividade como nascedouros da poesia: o que equivale a dizer que o subjetivismo lírico moderno já nasce adulto, autoconsciente, *poético* (no sentido mais rigoroso da palavra, no sentido da *poíēsis* em que se supõem *potência* e *fabricação*). No primeiro parágrafo da *Vita Nova* – «página talvez mais densa e mais sólida [*ferma*]» de toda a obra, como quer De Robertis –, «Dante fixa de uma vez por todas a identidade entre o processo da memória e aquele da composição do livro».[795] Maria Corti ressaltou com segurança crítica a artificialidade da memória na *Vita Nova* (que é a artificialidade da ficção, e pois da poesia): «O leitor, à medida que avança na leitura, se dá conta de que o livro usufrui bem pouco de uma memória existencial, construída sobre um tempo existencial; muito, porém, de uma memória solicitada e produzida pela imaginação contemplante e pela poética de Dante. Em outras palavras, se pode, com o grande formalista russo Chklóvski, afirmar que tempo e memória, tais como aparecem na *Vita Nuova*, são refinadamente [*squisitamente*] ‹artificiosos›, no sentido positivo do termo, como elementos daquele *artificium* que é um *récit*».[796] Com argúcia, já se disse que «na origem do ‹libello› não estão memórias, fatos, sentimentos, pessoas, e nem mesmo conceitos, idéias, mas, sim, um livro já de algum

[795] Domenico DE ROBERTIS*, Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 178.
[796] Maria CORTI, «Premessa», em Dante ALIGHIERI, *Vita Nuova*, Milano: Feltrinelli, 1993, p. 8.

modo constituído, com todas as formalidades estruturais que o definem, justamente, como ‹livro›».[797] (Como não lembrar, a propósito, a observação de Harold Bloom – concernente sobretudo à lírica romântica e pós-romântica, aquela lírica cuja pré-história buscamos aqui retraçar – segundo a qual, para o poeta, «atos, pessoas e lugares» aparecem sempre «como se já fossem poemas, ou partes de poemas», e, assim sendo, estão sujeitos à dinâmica psico-retórica da angústia criadora?[798] Não deveria surpreender que se encontre na *Vita Nova* – texto sumamente irruptivo – a afirmação pioneira da consciência desse fato.) O rareamento da «memória existencial» começa a elucidar-se, ao menos em parte, pela sobreposição, verificada à época de Dante, da *memória artificial* (da *ars memoriae* tal como concebida pelos retóricos da Antigüidade e do Medievo) à *memória natural*. Assim Brunetto Lattini, retomando Cícero em sua *Rettorica*, define essas duas «maneiras» (*maniere*) da memória:

> La naturale è quella forza dell'anima per la quale noi sapemo ritenere a memoria quello che noi aprendemo per alcuno senno del corpo. Artificiale è quella scienzia la quale s'acquista per insegnamenti delli filosofi, per li quali bene impresi noi possiamo ritenere a memoria le cose che avemo udite o trovate o aprese per alcuno de' senni del corpo; e di questa memoria artificiale dice Tulio ch'è parte di rettorica. Et dice che memoria è quella scienzia per la quale noi fermiamo nell'animo le cose e le parole ch'avemo trovate e ordinate, sicché noi ci 'nde ricordiamo quando siemo a dire.[799]

Há de se frisar, neste ponto, a incomensurabilidade entre o livro da memória e o *libello*. É porque o livro da memória é muito mais vasto que o *libello* que se tem necessidade de selecionar as *parole* que serão *asemplate*[800]: ou seja, a esfera do memorável (e do esquecível) excede a esfera do dizível, não só quantitativamente (por mais que se fale, é impossível *dizer a vida* em sua íntegra), mas também

---

[797] Giorgio BÁRBERI SQUAROTTI, «L'‹ambiguità› della ‹Vita Nuova›» cit., p. 8.
[798] Harold BLOOM, *Um mapa da desleitura*, tradução de Thelma Médici Nóbrega, Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 80.
[799] Brunetto LATINI, *La Rettorica*, testo critico di Francesco Maggini, Firenze: Le Monnier, 1968, p. 77.
[800] *Asemplare*: verbo cavalcantiano, como recorda Guglielmo GORNI, mais precisamente de *Io non pensava* – «Canzon, [...] de' libri d'Amore / io t'asemplai» (no comentário a *VN*, p. 4n; a passagem de Cavalcanti pode ser lida em Gianfranco CONTINI, *Poeti del duecento*, Torino: Einaudi, 1960, v. 2, p. 501). Cf. também *Inf.* XXIV 4 («assempra»), num contexto de nítida retomada lexical do exórdio da *Vita Nova* (1-6).

qualitativamente (alguns aspectos da vida não encontram palavras à sua altura, do que resultam a assimilação e exposição da *inefabilidade*, próprias de alguns dos mais altos momentos da poesia dantesca). Vale notar, entretanto, que Dante introduz, em sua formulação, uma ressalva com a qual também a excedência – ou seja, o restante da totalidade da vida tornada memória – não é deixada a descoberto, embora só possa aparecer como *parte* (antes sinédoque do que metáfora): «e se non tutte [le parole], almeno la loro sententia», diz a respeito do que deve ser transcrito no *libello*; ou seja, se não couberem todas as palavras, pelo menos a *sententia* delas – *sententia* com que se designa aquele *sentido* que é dado sobretudo pelo vínculo das palavras com a vida, donde a forma biográfica da narrativa, e não qualquer «significado essencial»[801], «essência do [...] significado»[802] ou mero «conteúdo»[803] – será ali integrada.[804] Para Pietrobono, é o caráter «fragmentário»[805] da *Vita Nova* que Dante declara quando – na impossibilidade de reproduzir todas as palavras, todos os poemas – se satisfaz com a transcrição da *sententia*. De fato, a *Vita Nova* – que assim se revela uma espécie de expansão *metapoética* (*prosimétrica*) da estrutura da lírica – conforma-se antes como uma escrita de «lacunas» (a expressão é ainda de Pietrobono) do que de preenchimentos. Em outros termos: com o relevo conferido à *sententia*, Dante chama a atenção para o procedimento necessariamente elíptico de toda representação literária, o qual, na lírica – que tende à cifra, ao criptograma –, só se acentua. Num poema enviado a diversos poetas, e do qual Dante foi um dos respondedores, Dante

---

[801] É a tradução que nos oferece Haroldo de CAMPOS, em «‹Bossa-nova› na Itália do ‹duecento›», *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 julho 1983, *Folhetim*, p. 6 (agora, com o título «O *dolce stil nuovo*: bossa-nova no *duecento*», em *Pedra e luz na poesia de Dante*, Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 164).

[802] Eis a tradução de Mark MUSA – «at least the essence of their meaning» – na sua *New Life* (em *Dante's Vita Nuova*, Bloomington: Indiana University Press, 1973, p. 3).

[803] É como Décio PIGNATARI traduz *sententia* na sua *Vida nova* (em *Retrato do amor quando jovem*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 21).

[804] Lembremos que, na hermenêutica medieval, a *sententia* é uma das três partes da *expositio*. É o que se vê, por exemplo, nas *Eruditionis didascaliae* de Hugo de São Vítor (*PL* 176, 771-772): *littera* designa a compreensão de cada palavra; *sensus*, a compreensão linear do texto; *sententia*, a penetração nos meandros do sentido. Vale recordar ainda a lúcida nota de GORNI, em seu comentário à *VN*: «*sententia*: ‹significato complessivo› (Casini), ‹interpretazione generale› o ‹vero significato metafisico› (Contini) sono sensi che mal si oppongono a una negletta totalità, *se non tutte, almeno la loro sententia*. Perciò *sententia* ha valore qui di ‹definizione autentica e compendiosa›, tecnicismo che rinvia all'uso scolastico di *sententia*, le *Sententiae* in quattro libri di Pietro Lombardo, compendio universalmente noto della Patristica» (p. 4n).

[805] Luigi PIETROBONO, «La Vita Nuova», *Giornale Dantesco*, XXXIV (1931), p. 115.

da Maiano pede que se chegue à «vera sentenza» da «visione» que comunica no poema[806]: a *sentença* (*sententia*, *sentenza*) mostra-se, aqui, como o significado aberto, interpretável, em oposição ao sentido dado de uma vez por todas, fixo e único.[807] Disso resulta a possibilidade de um conflito entre palavra e *sentença*, tal como se registra no *Paradiso*: «e forse sua *sentenza* è d'altra guisa / che la voce non suona» (*Par.* IV 55-56). A questão da *sententia*, com a qual se fecha o exórdio e se abre a *Vita Nova* propriamente dita (a partir de «Nove fiate...», *VN* 1.2 [II 1]), é central, e por isso logo é retomada por Dante na impossibilidade de se determinar o sentido – a *sententia* – do primeiro soneto, no qual Dante registra uma dramática visão: «E pensando io a·cciò che m'era apparuto, propuosi di farlo *sentire* a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo: [...] e pregandoli che *giudicassero* la mia visione, scrissi a·lloro ciò che io avea nel mio sonno veduto» (*VN* 1.20 [III 9]. E note-se como, na *sententia*, se entrelaçam o sentido – que é também o sentimento, a sensação – e o juízo, numa intersecção de corpo e mente que só se faz plenamente compreensível à luz da teoria dos *espíritos*. O que se coloca aqui, de maneira oblíqua, é o tema central da *Vita Nova*: a dificuldade, e mesmo a impossibilidade, de se determinar previamente um sentido para a poesia e – dada a concomitância sobre a qual se arma a *Vita Nova* desde seu título – para a vida. O sentido – como *sententia* – não é algo dado de antemão, mas algo a ser construído no próprio exercício textual, tanto o da poesia quanto, na *Vita Nova*, também o da prosa. A escrita como preenchimento tardio (e por isso angustiado, exasperado, e mesmo desesperado) de um vazio de significado é um traço característico seja da *Vita Nova* – onde o vazio se abre com a morte de Beatrice –, seja da *Commedia* – onde a perda de Beatrice se combina à perda de Florença, agora que Dante está banido. Eis aí a condição própria da poesia de Dante: *exílica* e – porque há a esperança de, e o esforço para, superar esta situação – *purgatorial*. Como veremos, temos aí algo como um *trabalho do luto*, com a recusa

[806] O poema é reproduzido em Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, em *Opere minori*, t. 1/1, Milano e Napoli: Ricciardi, 1984, p. 298.
[807] Mas, na *Commedia*, o Juízo Final – momento em que será posto a nu o significado pleno de todas as vidas – é chamado «gran sentenza» (*Purg.* X 111). Talvez devamos depreender, a partir de uma leitura transversal destas diversas proposições do mesmo significante, uma abertura do significado pleno.

da melancolia. *Luto* porque Dante tem a capacidade de responder textualmente à perda mesmo na impossibilidade de superá-la na vida.

Charles S. Singleton busca caracterizar o posicionamento de Dante frente ao livro da memória a partir da materialidade da escrita em sua época: «Este é um *liber scriptus* do século XIII, e está sendo publicado como livros eram publicados naquele século, pacientemente, com pena e tinta, uma cópia por vez»; Dante, no primeiro parágrafo, faria as vezes de um «escriba» (*scribe*) ou copista (não ainda de um exegeta), «é seu trabalho reproduzir aquele texto (*assemplare*), letra por letra e página por página fielmente».[808] No entanto, como ressalta Singleton, o escriba Dante toma uma extraordinária liberdade em relação ao texto que está copiando ao limitar-se talvez à *sententia*, ao permitir-se decidir se transcreverá ou não todas as palavras do original que tem diante de si: «A gravidade de um privilégio como este é intensificada, ademais, quando nos damos conta de que ninguém além deste escriba jamais pôde ter acesso ao original deste livro. Tudo que nós veremos daquele original é a cópia que ele agora fará para nós, e nós devemos nos submeter à sua vontade quase como àquela de um autor [*almost as to that of an author*]».[809]

Por que este *quase* (*almost*)? – podemos nos indagar. Singleton, provavelmente devido ao teor religioso que busca imprimir à sua interpretação dos textos dantescos (o que, em relação à *Vita Nova*, se não quanto à *Commedia*, pode ser bastante inadequado), parece querer levar muito além do razoável a distinção que traça entre Dante como *copista* e Dante como *autor* (uma noção que Singleton identifica diretamente com Deus, como se só se pudesse haver o «verace autore», de que os demais seriam apenas pálidas contrafações).[810] No entanto, na *Vita Nova*,

---

[808] Charles S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova* cit., p. 27.
[809] *Idem*, p. 28.
[810] Cf. *idem*, p. 101: «a first reason why the complete seriousness of the *Vita Nuova* is beyond any question is that one of its authors – one of the authors of its prose – is God». Veja-se, a respeito, a pertinente crítica de E. R. VINCENT («The Crisis in the *Vita Nuova*», em *Centenary Essays on Dante*, Oxford: Clarendon, 1965, pp. 132-142) aos «neo-Christian interpreters» (p. 132) da *Vita Nova*, tais como Singleton e Charles Williams. Sobre a noção de Deus como máximo *autor*, mas de um ponto de vista distanciado da retórica religiosa (isto é, declaradamente laico), cf. Roger DRAGONETTI, «Auteurs, scribes, enlumieurs», em *La vie de la lettre au Moyen Âge*: le Conte du Graal, Paris: Seuil, 1980, pp. 41-61; ali, se encontram observações relevantes para a leitura da *Vita Nova*: «On sait qu'au moyen âge la culture, gouvernée par la théologie, était le monopole de l'Église. Même les œuvres

produz-se significado precisamente a partir da hesitação e mesmo tensão, explorada de modo hábil, entre os diversos níveis de escritura (o poema, a transcrição, o comentário, a narrativa...). Temos aí, nesta tensão significante inerente ao processo escritural em suas várias fases ou faces, o delineamento do novo estatuto do autor que com Dante começa a se impor, o estatuto do autor moderno: o autor como aquele que decide o que será ou não revelado ao leitor, senhor de suas lembranças e de seus segredos. Ou, antes, aquele que (re)escreve, *in fieri* e *a posteriori*, sua própria experiência, sua própria memória – e, assim escritas, transcritas, reescritas, as dá a ler. De qualquer modo, o livro da memória, não esqueçamos, é o livro *da memória de*

---

profanes ont porté très longtemps les empreintes de cette culture cléricale dont l'instrument du pouvoir, conjoint au savoir et à l'orthodoxie enseignante, était le latin, langue sacrée des dogmes. Dans un tel horizon, tout texte, toute écriture de main d'homme, toute pensée ne pouvaient trouver leur fondement que dans le mystère de la transcendance divine, dont la *Sainte Écriture* était l'inscription historique. Le modèle du livre total, identifié à la Bible, domine toute la civilisation médiévale [...] De ce volume total, dont les signes revêtent de part et d'autre la même épaisseur charnelle et la force sacramentaire du symbole théophanique, Dieu seul est véritablement l'*Auteur*. Par conséquent, à ne considérer d'abord la lecture-écriture que dans la perspective doctrinale de l'eschatologie chrétienne du moyen âge, ce geste ne peut être que le mouvement second d'une copie, transcription ou commentaire, d'une écriture divine. Cette archi-écriture, qu'elle soit du Livre ou de la Nature, est ce qui fait du texte médiéval un double texte. Le modèle référentiel ne peut être qu'un don reçu de l'autorité divine ou de ses représentants. Ceux qu'on appelle, au moyen âge, les *auctores* sont les écrivains qui, en tant que figures de cette paternité divine (les Pères de l'Église par exemple), écrivent par délégation des livres tuteurs et dignes d'imitation. De même qu'on appelle *auctores* les écrivains païens dont les œuvres apportaint le témoignage d'un ordre de perfection, mais aussi de privation, d'où l'allégorisation chrétienne de l'héritage antique. Ce manque devait montrer, par son caractère exemplaire, que rien ne commence ni ne s'achève qu'au sein de la Révélation. Au moyen âge, le geste scriptural du poète ne sera donc jamais compris comme un acte de *création*, mais de fiction: *fictio rhetorica musicaque poita*, ‹une fiction produite par la rhétorique et la musique›. C'est ainsi que Dante définit d'une façon générale toute œuvre de poésie» (pp. 41-43). Dragonetti diz querer insistir somente sobre um ponto: «il faut prendre garde à l'usage dangereusement *rhétorique* de ce modèle théologique» (p. 45). Isto é: «Déplacé dans la sphère de la littérature ou de l'art, l'impératif théologique, qui soumet l'artiste à l'autoritè divine, trouvait son *analogon* dans la structure féodale d'une société laïque fortement hiérarchisée. N'oublions pas que l'écrivain pour exercer son métier devait accepter de vivre sous la dépendance de ceux qui, en vertu de leur ‹ordre›, fixé par la divine providence, en étaint les répresentants sur terre. Ce déplacement de l'ordre théologique dans la société profane s'accompagne d'une rhétorique protocolaire qui simule ou symbolise à son tour l'attitude d'obédience de l'écrivain à l'égard de l'autorité. Le travestissement théologique selon lequel le principe de fécondité du geste scriptural est attribué au donateur trouve son homologue dans la version féminine du même protocole. Ce renversement est d'une importance capitale. La substitution subversive de la figure de la Mère, donatrice du Livre, à la figure du Père est le *signe* sous lequel ont pris naissance et se sont déployées, de siècle en siècle, les littératures lyriques et narratives d'inspiration courtoise» (*idem*). Dragonetti conclui este capítulo examinando alguns exemplos de subversão da autoridade teológica pela autoria poética na *Commedia* de Dante, com especial atenção ao episódio do iluminador Oderisi, no *Purg.* XI (pp. 59-61; à p. 60 é dito muito claramente: «la *Divine Comédie* est sous un certain angle l'œuvre d'un enlumineur orgueilleux qui rivalise avec le *visibile parlare* de la création divine»).

Dante, e não de uma autoridade realmente alheia ao copista: o alheamento, o destacamento entre poeta e memória, é sobretudo um artifício retórico, um procedimento poético.

Com o jogo entre livro da memória e *libello*, a *Vita Nova* não propõe menos que a questão por excelência da literatura moderna: a questão do livro – e, mais exatamente, do *livro de autor* (com o que se deixa para trás tanto a difusão oral – em que a preponderância da *performance* faz vacilar qualquer concepção de *autoria*[811] – quanto os códices antológicos da lírica anterior).[812] No tocante a isto, Dante, à primeira vista, parece se colocar, com a *Vita Nova*, numa posição diametralmente oposta àquela que seis séculos depois será a de Mallarmé, para quem a dissolução da noção de autor será também a da idéia de livro, com a afirmação do *Livre*, do 'Livro-em-si', Livro da Desmemória que deveria coincidir integralmente (em alguma medida, 'religiosamente') com uma *sententia* (esta sim, em alguma medida, 'essencial') discernível apenas além da experiência, além da vida[813]: no lugar do livro de autor, o livro *sem autor*, que, em certo sentido, é também o *livro sem livro*, o livro sempre por transcrever (por *asemplare*: mas onde o *exemplum*?), sempre em potência e, por isso mesmo, *impossível*, jamais concluído. Podemos, no entanto, nos perguntar se esse fechamento (por certo, provisório, aberto a ressurgências e revisões) do arco histórico da lírica moderna, fechamento que se deixa flagrar em toda sua força na idéia mallarmeana de Livro (e antes na lírica mesma de Mallarmé), não estava já, em alguma medida, pressuposto na *Vita Nova*. Ou, mais precisamente: se a derivação do

---

[811] Cf. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972 (especialmente o capítulo «Le poète et le texte», pp. 64-106); e ainda, do mesmo autor, «Autobiographie au Moyen Age?» e «Le *je* de la chanson et le moi du poète», ambos em *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975, respectivamente pp. 165-180 e 181-196.

[812] Cf. Olivia HOLMES, *Assembling the Lyric Self*: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000.

[813] «Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets» (Stéphane MALLARMÉ, «L'action restreinte», em *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris: Gallimard, 1996, p. 258). Cf. Jacques RANCIÈRE, *Mallarmé*: la politique de la sirène, Paris: Hachette, 1996, p. 105: «Si la question du livre chez Mallarmé atteint sa plus grande radicalité, c'est que, plus que tout autre, il veut tenir sur une double exigence: il faut du poème la religion de l'avenir; mais il refuse en même temps toute incarnation à cette religion et tout corps qui garantisse le poème: corps du sujet qu'il répresente ou de la communauté qu'il anime».

libello a partir do livro da memória – a qual se apresenta, de início, como um gesto de afirmação do sujeito como fonte da poesia e da escrita – não comporta já o germe da futura despersonalização ou dessubjetivação característica da lírica pós-baudelairiana.[814] Mais precisamente ainda: se subjetivação e dessubjetivação, quando se trata da lírica, são de fato dois processos antitéticos, ou se são dois movimentos paralelos, dialeticamente entrelaçados, de um único e mesmo processo. «Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction» – assim diz Mallarmé, circunscrevendo o livro como «instrumento espiritual».[815] Quanto a Dante, retomando os termos de Mallarmé, podemos afirmar que a instituição do *jogo que confirma a ficção* – que, na *Vita Nova* como depois na *Commedia*, é *a ficção de que não seja uma ficção*, como muito bem propôs Singleton[816] – se dá por meio de uma «expansão total da letra» (a *sententia*) que é, ao mesmo tempo, uma redução do livro da memória ao *libello*, uma redução da Poesia (e da Vida) aos poemas, do Logos às «palavras» (algo como uma paródia da encarnação do Verbo).

Podemos lembrar aqui que Andrea Del Lungo, ensaiando uma *poética do incipit* (a partir da teoria do texto de Lotman), observa que «a primeira frase de uma obra literária verbal realiza a passagem *de uma palavra que não é o texto a uma*

---

[814] Sobre lírica moderna e dessubjetivação, a referência básica ainda é o estudo de Hugo FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, tradução de Marise M. Curioni, São Paulo: Duas Cidades, 1991. Para Friedrich, o processo que ele denomina «despersonalização» (*Entpersönlichnung*) – e cuja formulação pioneira flagra em Baudelaire – seria um dos aspectos realmente definidores da lírica moderna *stricto sensu*. (A levar-se em consideração a crítica de Paul DE MAN ao livro de Friedrich, tal como podemos lê-la no ensaio «Lyric and Modernity», em *Blindness and Insight*: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 166-186, especialmente pp. 171-186.)

[815] Stéphane MALLARMÉ, «Le livre, instrument spirituel», em *Igitur. Divagations. Un coup de dés* cit., p. 269.

[816] Charles S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, traduzione di Gaetano Prampolini, Bologna: Il Mulino, 1978, p. 15. A *Commedia* (Singleton compara-a, quanto a isso, a *Guerra e Paz*, de Tolstói) é uma daquelas obras ficcionais em que «a ilusão de realidade é tão poderosa que o leitor, *durante o ato da leitura*, pode-se dizer que cai totalmente sob o conjuro [*spell*] daquela ficção» («The Irreducible Dove», *Comparative Literature*, IX, 2 (Spring 1957), p. 129). Singleton observa que a salvaguarda deste «pressuposto fundamental» é realizada cuidadosa e rigorosamente do primeiro ao último canto da *Commedia*: «Nunca, no curso da obra, esta visão das coisas ultramundanas é apresentada como uma visão, ou como um sonho. Estas coisas aconteceram de verdade, e o poeta que em carne e osso percorreu aquele caminho e dele fez experiência, agora que retornou, é um escriba que as registra fielmente assim como aconteceram» (*La poesia della Divina Commedia* cit., pp. 88-89).

palavra que é o texto e que, por conseguinte, o recorta, ao separar o espaço lingüístico finito do texto do espaço lingüístico virtualmente infinito do mundo».[817] Dante parece tornar fluida a fronteira entre texto e mundo por meio da duplicação ou do deslocamento da fórmula «*Incipit Vita Nova*» no interior do próprio texto. Como se sabe, costumava-se marcar os inícios e fins dos textos medievais com as fórmulas *incipit...* e *explicit...* No códice Martelli 12, usado por Gorni em sua edição, lê-se a fórmula incipitária não só no primeiro parágrafo, referindo-se a «quella parte del libro della [...] memoria», mas também, escrita em vermelho, referindo-se agora ao próprio *libello*, antes do «I» capitular («*I*n quella parte...») grafado na mesma cor e margeando nove (em atenção ao número mágico do *libello*[818]) linhas de texto. Significativamente (se queremos destacar a modernidade de Dante), no manuscrito K – utilizado por Barbi – a *Vita Nova* não tem seu *incipit* demarcado como tal: provavelmente, pode-se supor, porque a fórmula soou ao copista redundante em relação ao «*Incipit Vita Nova*» inscrito na primeira frase do exórdio. Cancelar o *incipit* previsível, reinscrevendo-o, porém, figurativamente, no interior e não mais nas bordas do texto – como *incipit* não mais do *libello*, mas da parte do livro da memória que fornecerá matéria ao *libello* – é um gesto fundamental de realce da instabilidade inerente a todo escrito em sua relação com os outros textos e com o mundo. Por um lado, conforme o copista de K compreendeu muito bem, Dante limita – retoricamente – a virtual infinitude do mundo (que se torna também um texto, o livro da memória); por outro – também, claro, retoricamente –, confere certa ilimitação, própria do mundo, ao texto que está escrevendo. Note-se, em acréscimo, que, inscrevendo o

---

[817] Andrea DEL LUNGO, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, XCIV (avril 1993), p. 134. Francesco CALVO, por sua vez, propôs: «se l'*incipit* segnala un inizio ‹di› parola (in senso lato: dal singolo fonema a una frase di testo) allora, come in una sineddoche, esso allude all'inizio ‹della› parola, al suo apparire sullo sfondo del silenzio e della realtà» («Origine o inizio», em Clara BARTOCCI e Marina GRADOLI (a cura di), *Inizi*: (ri)-cominciare, *incipit* e mito delle origini, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 4). (O que deve ser lido à luz da proposição de Said, reproduzida em nota anterior, de uma indiscernibilidade entre «escrever ou pensar *sobre* o começo» e «escrever ou pensar *um* começo».)

[818] O recurso ao número *nove*, como observou Harald WEINRICH, também é marcado pela invocação ao coro das musas, filhas da deusa Mnemosine (ou Memória), e que são nove. Dante invoca-as sempre em «situações precárias da sua memória poética» (*La memoria di Dante*, Firenze: Accademia della Crusca, 1994, p. 9). O *nove*, portanto, é o número da *Vita Nova* também porque é, por assim dizer, o número da memória.

incipit dentro já de seu texto, ainda que seja no interior do exórdio, Dante se apropria daquele que era um espaço impessoal do livro, impondo sua subjetividade autoral mesmo ali onde ela não era esperada: o *incipit*, tradicionalmente, não era obra do autor, mas antes do compilador ou do escriba. Assim, o que era um fato acessório do texto, um elemento paratextual, transforma-se num fato poético, transforma-se em texto.

De Robertis, com razão, observa que a *Vita Nova* é «nova» não só pelo que propõe, mas sobretudo pelo modo como o propõe, pela «contínua relação» que estabelece entre realidade e ficção – ou antes «pela realidade que a ficção continuamente recria» –; ou, dito em termos um pouco mais crípticos (mas não menos exatos – penso na retórica do *segredo* mais adiante examinada), «pelo que revela e pelo que esconde» (*per ciò che rivela e per ciò che nasconde*).[819] E é precisamente na relação entre livro da memória e *libello* que se encontra prefigurada a especificidade da relação entre realidade e ficção tal como esta se formula ao longo da obra de Dante: a realidade como uma espécie de horizonte interno da ficção, a realidade tal como legível e *transcrevível* na memória.

3. «Memoria fermissima»

Não por acaso, a imagem do *livro* persistirá excepcionalmente pregnante até os últimos dias da produção poética dantesca. Próximo ao desfecho do *Paradiso*, tendo por frente o que, em Camões (e em Drummond), será a «máquina do mundo»[820], Dante representa na forma, ainda, de um livro o conhecimento ali oferto:

> Oh abbondante grazia ond' io presunsi
> ficcar lo viso per la luce etterna,
> tanto che la veduta vi consunsi!
> *Nel suo profondo vidi che s'interna,*
> *legato con amore in un volume,*
> *ciò che per l'universo si squaderna*:

[819] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 7.
[820] Cf. *Os lusíadas* X 80, com explícito intertexto dantesco.

sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.
La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo.
Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.
Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.
A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta;
però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
è deffettivo ciò ch'é lì perfetto.
Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella. (*Par.* XXXIII 82-108)

Neste ponto terminal de sua aventura poética (Dante conclui o *Paradiso* em 1321 e morre em setembro do mesmo ano), o poeta como que retorna ao princípio, relembrando, nos termos e nos tropos, sua lírica inicial e o *libello* em que, selecionando-a, a recolheu. Este «volume» que, «legato *con amore*», encerra «ciò che per l'universo si squaderna»[821] – «sustanze e accidenti» (a reminiscência da prosa por vezes filosofante da *Vita Nova* me parece evidente: «Amore non è per sé sì come sustantia, ma è uno accidente in sustantia», *VN* 16.1 [XXV 1]) «e lor costume / quasi conflati insieme» – é uma imagem, pode-se dizer, do que seria uma quase paradoxal 'interioridade' divina («Nel suo *profondo* vidi che *s'interna*»), com a qual a interioridade do poeta se defronta e se mede.[822]

No último terceto citado, «favella» repercute paronomasticamente uma anterior «favilla», assim designada na solicitação dirigida, no mesmo canto, à «somma luce», solicitação em que já se enredam língua e memória em sua potência (e impotência) diante da visão mirífica:

---

[821] Cf. *Os lusíadas* X 79: «Diz-lhe a Deusa: ‹O transunto reduzido / Em pequeno *volume*, aqui te dou / Do mundo aos olhos teus, para que vejas / Por onde vás e irás e o que desejas›».

[822] Cf. Ernst Robert CURTIUS, *Literatura européia e Idade Média latina* cit., p. 411: «O livro – *in quo totum continetur* – é a divindade. O livro é o símbolo da salvação suprema e do mais alto valor. Assim, em Dante, o metaforismo do livro não é apenas mais um jogo engenhoso, mas passa a assumir uma função espiritual essencialíssima».

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una *favilla* sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;
ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi
più si conceperà di tua vittoria. (*Par.* XXXIII 67-75).

E mesmo um oblíquo reenvio à *dolcezza* do *stil novo*, *dolcezza* combinada à poesia sonhadora típica da *Vita Nova* («molte cose, quasi come sognando, già vedea, sì come nella Vita Nova si può vedere», *Conv.* II xii 4), se impõe nesta passagem:

Qual è colüi che *sognando vede*,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visïone, e ancor mi distilla
nel core il *dolce* che nacque da essa. (*Par.* XXXIII 58-63)

Aquele que escreve o faz a partir da doçura que, ao modo de uma paixão impressa em sonho, por isso permanece e ocupa toda a mente.

Mas é, insista-se, sobretudo a figura do livro, figura do que aqui chamamos 'interioridade' divina, que relaciona o final do *Paradiso* com a *Vita Nova*. E, já na *Vita Nova*, a menção à figura do livro implica uma constatação da dificuldade (não ainda impotência sublime, como depois no *Paradiso*) da língua e da recordação para dar conta do que lá está escrito. No entanto, se, no *Paradiso*, o «volume» em que «s'interna / [...] / ciò che per l'universo si squaderna» é uma figura da interioridade divina, na *Vita Nova*, pelo contrário, o «libro della [...] memoria» – também ele «legato con amore» (e antes por «Amore») – era uma pioneira figura da interioridade do próprio Dante.

A passagem do humano ao divino, do individual ao cósmico, se compreende melhor se retrocedemos alguns cantos no mesmo *Paradiso*. É interessante notar que o primeiro canto desta seção se inicia com uma espécie de retomada em chave teológica – verdadeira ressemantização – de alguns dos principais motivos do primeiro parágrafo da *Vita Nova*. E, por certo, não deve ser casual que o primeiro verso deste

canto antecipe o último verso do *Paradiso* e de toda a *Commedia*, como que encerrando o cântico num círculo de alusões internas, de ecos e ressonâncias, formalização circular muito característica da última fase da lírica dantesca, aquela das «petrose»: como se se tratasse, de fato, de uma ampliação cosmo-teológica do mecanismo «petrográfico».[823] Mas leiamos o trecho em questão:

> La gloria di colui che tutto move
> per l'universo penetra, e risplende
> in una parte più e meno altrove.
> Nel ciel che più de la sua luce prende
> fu' io, e vidi cose che ridire
> né sa né può chi di là sù discende;
> perché appressando sé al suo disire,
> nostro intelletto si profonda tanto,
> che dietro la memoria non può ire.
> Veramente quant' io del regno santo
> ne la mia mente potei far tesoro,
> sarà ora materia del mio canto.
> O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
> fammi del tuo valor sì fatto vaso,
> come dimandi a dar l'amato alloro.
> Infino a qui l'un giogo di Parnaso
> assai mi fu; ma or con amendue
> m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.
> Entra nel petto mio, e spira tue
> sì come quando Marsïa traesti
> de la vagina de le membra sue. (*Par.* I 1-21)

O reconhecimento dos limites da memória é aqui também, com o poeta ciente de estar completando seu «ultimo lavoro», o reconhecimento dos limites do «canto»; ou melhor: dos limites dessa lírica que se figura como canto – como continuidade imediata, harmônica, musical com a vida e com a interioridade que vive – embora já não o seja. A seqüência «perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire» retoma, como é evidente, a primeira frase do *libello*, lançando, porém, luz nova sobre aquela, ao introduzir a questão do *desejo* («disire»), que nos primeiros movimentos da *Vita Nova* permanece

---

[823] A alusão, aqui, é ao título do ensaio de Haroldo de CAMPOS sobre as «petrose» – «Petrografia dantesca», em *Pedra e luz na poesia de Dante* cit., pp. 19-28. Sobre os vínculos formais entre «petrose» e *Commedia* (e *Vita Nova*) – com especial atenção à «*circularidade dinâmica*» da escrita de Dante, cf. Corrado BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice*: simmetrie dantesche fra *Vita nova*, «petrose» e *Commedia*, Roma: Salerno, 1998 (citação entre aspas à p. 17).

latente. Contudo, se no *Paradiso* o desejo é o da contemplação de Deus, lá era o da contemplação de Beatrice, sob a forma mais corriqueira da reapropriação das palavras a ela correspondentes no livro da memória. É como interação de três faculdades que Dante repropõe, no *Paradiso*, a figuração da atividade poética: intelecto, memória e desejo. Vale frisar que, no limite, não há mediação entre os três termos senão aquela proporcionada precariamente pela linguagem, e esta falta de mediação – dito de modo muito simplificado: a memória não responde ao intelecto, o intelecto não responde ao desejo – é percebida como um bloqueio sublime, a ser incorporado ao próprio poema: «Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende». A rima entre «desire» e «redire» sugere complementaridade entre os dois termos, redundando, porém, em oposição. A ocorrência do termo *desejo* (*disire*), chegado a este ponto, não me parece acidental: pelos nexos observados entre este passo do *Paradiso* e o parágrafo inicial da *Vita Nova*, pode-se dizer que o desejo de iluminação divina representa-se como uma espécie de transformadora reminiscência do desejo erótico da *Vita Nova*. E, deste modo, clareiam-se as aporias da memória no *libello*: se a escavação na memória lá se fazia também sob o signo do desejo, previsível que a memória voltasse, em alguma medida, como bloqueio. Na *Commedia*, busca-se fugir a esse bloqueio por meio de uma invocação a Apolo, cuja força deve se somar àquela infundida pelas Musas: «Infino a qui l'un giogo di Parnaso / assai mi fu; ma or con amendue / m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso». Nos versos que se encontram em posição correspondente no canto seguinte, será também invocada Minerva: «Minerva *spira*, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse» (*Par.* II 8-9). Não me parece inesperado que o léxico da inspiração volte a soar nestes cantos em que a *Vita Nova* – com a lírica que ela conglomera e projeta para o futuro – é rememorada tão fortemente: «Entra nel petto mio, e *spira* tue». É definitivamente, como forma e atitude, a lírica – aquela poesia que se escreve «quando / Amor [...] *spira*» (*Purg.* XXIV 53) – que volta a se projetar sobre a *Commedia*, conforme se vai avançando no *Paradiso*. Lembre-se, a respeito (o tema, por certo, merece ser desenvolvido em outra ocasião), apenas um breve apontamento de Teodolinda Barolini: «The circular time-resistant anti-narrative of the *Paradiso* is

forged in that crucible of juvenile invention, the *Vita Nuova*».[824] Mas o que interessa ressaltar é que certamente não é casual que sempre que a lírica volta a cena, em perspectiva crítica, na obra dantesca, a memória se apresenta como dificuldade. Está certo que, a rigor, toda memória só existe em sua relação com o esquecimento.[825] Vale lembrar que a aparição de Beatrice (logo ela, que já foi vista como uma «alegoria poética da Musa», sendo sua função a de «ajudar o poeta a lembrar»[826]) comporta anulação da memória, como se vê exemplarmente na abertura de um soneto incluído na *Vita Nova*: «Ciò che m'incontra, nella mente more, / quand'i' vegno a veder voi, bella gioia» (*VN* 8.4 [XV 4]). A respeito do milagroso riso de Beatrice, Dante diz que «la memoria non puote ritenere lui né sua operatione» (*VN* 12.8 [XXI 8]). Isto, em alguma medida, contrasta com uma das principais imagens com que Dante nos chega ao longo de sua recepção crítica, ou pelo menos nos leva a repropô-la em termos um pouco menos desarmados.

Foi Boccaccio quem – ao destacar, no *Trattatelo*, a «memoria fermissima»[827] de seu biografado – parece ter sugerido à crítica vindoura a persistente caracterização de Dante como, antes de tudo, um *poeta da memória*. Muito recentemente, por exemplo, Corrado Bologna (traçando, implicitamente, um paralelo entre o projeto poético de Dante e aquele enciclopédico-'cenográfico' de Giulio Camillo) descreveu a *Commedia* como um «*Teatro da Memória* universal de palavras e de coisas, perfeita

---

[824] Teodolinda BAROLINI, «‹Cominciandomi dal principio infino a la fine› (*V.N.*, XXIII, 15): Forging Anti-Narrative in the ‹Vita Nuova›», em Vincent MOLETA (ed.), *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*, Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994, p. 123.

[825] Sobre o tema, veja-se a abrangente reflexão de Harald WEINRICH, em *Lete*: arte e crítica do esquecimento, tradução de Lya Luft, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

[826] Harold BLOOM, «De Homero a Dante», em *Abaixo as verdades sagradas*: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias, tradução de Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 61. «Em poesia», argumenta Bloom, «lembrar é sempre o principal meio de cognição», e Beatrice é, de fato, «a faculdade inventiva de Dante, a essência de sua arte».

[827] Giovanni BOCCACCIO, *Vita di Dante*, em *Il comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di Domenico Guerri, Bari: Laterza, 1918, v. 1, p. 35. E a *firmeza* é mesmo a característica definidora da memória; cf. Brunetto LATINI, *La Rettorica*, testo critico di Francesco Maggini, Firenze: Le Monnier, 1968, p. 76: «Memoria è fermo ricevimento nell'animo delle cose e delle parole e dell'ordinamento d'esse».

estrutura arquitetônica composta de números, de sons, de idéias, de imagens».[828] Contudo, como o mesmo Bologna tivera oportunidade de observar em outro lugar, não apenas a *Commedia*, mas a obra toda de Dante – em sua irradiação a partir do núcleo lírico inicial – toma a forma de um «imenso teatro da memória» que é também uma «catedral-obra edificada com os primeiros pilares assentados [*affondati*] na *Vita nova*, outros nas *petrose*, os últimos na *Commedia*».[829]

---

[828] Corrado BOLOGNA, «Figure dell'autore nel Medioevo romanzo», em Piero BOITANI, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, v. 1: *La produzione del testo*, t. 1, Roma: Salerno, 1999, p. 343.

[829] Corrado BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice* cit., p. 41. A metáfora da *catedral* para dar conta da grandeza da obra de Dante, e mais especificamente da *Commedia*, é recorrente, e só não se tornou um completo e irritante lugar-comum porque – historicamente justificada (a *Commedia* e a catedral são frutos paralelos de um mesmo *Zeitgeist*) – ainda ajuda a iluminar seu objeto. Henri FOCILLON já dizia que a *Commedia* «é uma catedral» (*Arte do Ocidente*: a Idade Média românica e gótica, tradução de José Saramago, Lisboa: Estampa, 1993, p. 16); a idéia era assim desdobrada: «Como uma igreja que com as suas criptas se enterra nas profundidades, que acolhe os pecadores nas suas naves múltiplas, que faz erguer os olhares e os pensamentos para os vitrais das partes altas, onde brilha a luz das regiões eternas, a *Divina Comédia* é subterrânea, terrestre e paradisíaca na sua tripla ordenação sobrenatural e humana» (p. 284). Todavia, compreende-se melhor o paralelo entre *Commedia* e catedral a partir das considerações de Otto von SIMSON em seu inestimável volume sobre a catedral gótica. Seu intento, ali, é «compreender a arquitetura gótica como uma imagem, mais precisamente, como a representação da realidade sobrenatural» (*The Gothic Cathedral*: the Origins of Gothic Architecture & the Medieval Concept of Order, London: Routledge & Kegan Paul, 1956, p. XVII). Para Simson, são duas as contribuições originais – «sem precedente e paralelo» – da arquitetura gótica: o uso da luz e a relação singular entre estrutura e aparência (p. 3). Quanto à luz, interessa-lhe a relação que se estabelece entre esta e a substância material das paredes: na igreja românica, a luz contrasta com a «pesada, sombria, tátil» matéria das paredes, distinguindo-se nitidamente desta; a parede gótica, por sua vez, vale-se da impressão de ser «porosa»: «a luz se filtra por meio dela, permeando-a, fundindo-se com ela, transfigurando-a» (p. 3). Os vitrais substituem as paredes coloridas da arquitetura românica: «estruturalmente e esteticamente, não são aberturas na parede para admitir a luz, mas paredes transparentes» (p. 4). Assim como a verticalidade da catedral gótica parece refutar a gravidade, os vitrais, num paradoxo semelhante, parecem negar «a natureza impenetrável da matéria, recebendo sua existência visual de uma energia que a transcende»; afinal, como nota o mesmo Simson, o Medievo concebia a imagem «não como ilusão mas como revelação», a beleza era o «splendor veritatis» (p. 4): a luz presta-se muito bem a esta estética epifânica. «A luz, que é usualmente encoberta pela matéria, aparece como o princípio ativo; e a matéria é esteticamente real somente à medida que participa da, e é definida pela, qualidade luminosa da luz [*the luminous quality of light*]» (p. 4; mas ver também o capítulo «Measure and Light», pp. 21-58). Para os pensadores medievais, a luz é o princípio da ordem e do valor, o princípio criativo de todas as coisas, mais ativa nas esferas celestes e mais fraca nas substâncias terrestres, embora determine o crescimento orgânico na terra. O valor objetivo de cada coisa é determinado pelo grau em que participa da luz. A arquitetura gótica pode ser descrita, com razão, como «transparente, diáfana» (p. 4). Não por acaso Haroldo de CAMPOS e Umberto ECO já flagraram algo como uma *poética da luz* nesta grande catedral gótica erigida em palavras que é a *Commedia* (cf. respectivamente «Luz: a escrita paradisíaca», em *Pedra e luz na poesia de Dante*, São Paulo: Imago, 1998, pp. 67-83; «Leitura do *Paraíso*», em *Sobre a literatura*, tradução de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 23-28 – a expressão «poética da luz» aparecendo, aqui, à p. 26). Para o próprio Simson, a suprema exposição poética da metafísica medieval da luz encontra-se no *Paradiso* XXXI (*The Gothic Cathedral* cit., p. 52). Veja-se como a *Commedia* vai evoluindo das trevas

Frances A. Yates foi provavelmente quem primeiro assinalou o papel fundamental da memória – e, sobretudo, da *arte da memória* tal como legada pela retórica antiga – na composição da *Commedia*. Baseando-se numa intuição de Ludovico Dolce (que foi, diga-se de passagem, quem anexou o epíteto «Divina», cunhado inicialmente por Boccaccio, ao título da *Commedia*, numa edição da obra saída em 1555), Yates descreve a *Commedia* como um complexo sistema mnemônico: «suas três partes» – *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* – «podem ser vistas como *memoria*, relembrando vícios e suas punições no Inferno, *intelligentia*, o uso do presente para penitência e aquisição de virtude, e *providentia*, a antevisão do Paraíso» (segundo os termos do próprio Dante há pouco referidos: *memoria*, *intelletto* e *disire*): «Nesta interpretação, os princípios da memória artificial, como entendidos na Idade Média, estimulariam a intensa visualização de muitas similaridades [*similitudes*] no intenso esforço para conservar na memória o esquema da salvação, e a complexa rede de virtudes e vícios e suas recompensas e punições».[830] Deste ângulo, a *Commedia* revela-se «o supremo exemplo da conversão de uma suma abstrata numa suma de similaridades e exemplos, com a Memória como o poder conversor, a ponte entre a abstração e a imagem».[831] Harald Weinrich – que parte das

---

do Inferno em direção à luz absoluta do Empíreo. Também – Simson ainda – verifica-se aí uma nova relação entre estrutura e aparência, função e forma. Na arquitetura românica ou bizantina, a estrutura deve permanecer invisível por trás dos ornamentos pintados ou em estuque. É diferente na gótica: «Aqui a ornamentação é inteiramente subordinada ao padrão produzido pelos membros estruturais, os arcos da abóboda e os fustes de sustentação [supporting shafts]; o sistema estético é determinado por estes» (p. 5). Os elementos decorativos – como murais – perdem lugar. Algo semelhante também ocorre com a *Commedia*, em que os elementos estruturais – sobretudo, a *terza rima*, mas também a matemática estrita dos cantos e das cânticas – acabam determinando tudo. Aliás, na *Commedia*, a estrutura é o principal elemento vinculado à estética gótico-teológica que quer representar poeticamente a ordenação da realidade sobrenatural. O mural pintado por Dante como que mina essa estrutura, apesar de ser por ela controlado: na *Commedia*, a estrutura é gótica, mas habitada por uma realidade humana que vai desfazendo pouco a pouco, ou antes contrabalançando, a estética teológica. «Acima de tudo [...] a catedral era a insinuação da verdade inefável. O cosmo medieval era teologicamente transparente. A Criação aparecia como a primeira das auto-revelações de Deus, a Encarnação do Verbo como a segunda. Entre estas duas teofanias o homem medieval percebia inumeráveis correspondências místicas, e só quem compreendia estas correspondências compreendia o significado último e a estrutura do cosmo» (p. 35). No entanto, o homem dantesco veio para pôr em dúvida essa transparência. Pressente uma certa opacidade em si mesmo. É o ápice daquela cultura, mas um ápice em que essa transparência, possibilidade de revelação e portanto de cognição do cosmo, já é dada como nostalgia.

[830] Frances A. YATES, *The Art of Memory*, London: Pimlico, 2001, p. 104.

[831] *Idem, ibidem*.

observações de Yates em seu opúsculo dedicado ao tema da memória em Dante – recorda que os antigos deixaram-nos dois tipos de arte da memória, uma adequada à prosa e outra à poesia: *memoria rerum* e *memoria verborum*. A *memoria verborum* vale-se sobretudo dos meios formais (metro, ritmo, rima, fórmulas, repetições, paralelismos etc.) para produzir a lembrança; a *memoria rerum*, por sua vez, é aquela *tékhnē*, aquela *ars*, ensinada como a quarta parte da retórica (precediam-na a invenção, a disposição e a elocução; seguia-se-lhe a ação). Weinrich lembra, então, as cinco regras da arte da memória, tais como sumarizadas pelo anônimo autor da *Rhetorica ad Herennium*, pelo Cícero do *De inventione* e do *De oratore* e pelo Quintiliano da *Institutio oratoria*: *concretude* (a memória prefere o concreto ao abstrato; o que é abstrato deve ser concretizado); *visualização* (não basta que os argumentos sejam concretos, têm que ser visualizáveis, devem ter a forma de imagens mentais; essa visualização é realizada por meio da faculdade psíquica que os gregos denominavam *phantasía* e os romanos *imaginatio*; daí que imaginação e memória sejam como frente e verso da mesma moeda); *configuração tópica* (identifica-se a memória com um certo número de lugares – *topoi*, *loci* – familiares ao orador); *localização* (atribui-se cada parte do discurso, ou antes a imagem que representa cada parte do discurso, a um lugar); *itinerário mnemônico* (o orador realiza o seu discurso 'caminhando' de lugar a lugar, de *tópos* a *tópos*). Para além desse resumo, a conclusão de Weinrich é que importa: «Registrar em cinco regras basilares a suma da arte mnemônica segundo a Retórica antiga equivale quase a caracterizar sucintamente a estrutura literária da *Divina Commedia*».[832] Tendo dito que «a estrutura formal da *Divina Commedia* é sumamente mnemófila» (o que permitiu a Michelangelo e muitos outros saberem de cor todos os seus 14.223 versos), logo Weinrich se corrige: «Vale

[832] Harald WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze: Accademia della Crusca, 1994, p. 14. Cf. do mesmo autor, «Lembrar e esquecer diante de Deus e dos homens (Dante)», em *Lete* cit., pp. 49-66 (às pp. 51-52, lê-se que, na *Commedia*, «temos uma ilustração literária precisa da antiga arte da memória»; para Dante, «as almas dos mortos, que encontra no Além, são imagens mnemônicas variáveis que ele assimila em seus respectivos locais de memória, para mais tarde, depois do retorno ao ‹mundo mais alegre› dos vivos, escrevendo seu poema, poder chamar todos da memória segundo a ordem de seus encontros com eles»).

antes o contrário: a estrutura mnemófila da *Divina Comédia* é sumamente poética».[833] A *Commedia* é, de fato, «uma obra de arte da memória».[834]

Uma caracterização como esta aponta para a centralidade da obra de Dante na cultura de seu tempo, na medida em que aceitamos a proposta de Mary J. Carruthers de que a *memoria* não é, para a Idade Média, apenas uma «instituição social» inseparável da «paidéia» da época (tanto quanto fora para a da Antigüidade), mas, sim, antes de tudo, segundo um termo tomado de empréstimo à antropologia, é uma «modalidade» da cultura medieval (assim como a cavalaria – o exemplo é de Carruthers – também o é): a *memoria* imprime-se em «práticas e procedimentos identificáveis e verificáveis que afetam uma multiplicidade de fenômenos culturais», da produção de livros à estruturação dos sermões, das constantes citações de *auctores* ao predomínio de determinados tropos na poesia, e assim por diante.[835] Frente a Dante, estamos frente a um *poeta da memória* numa *cultura da memória*: um poeta, pois, para dizer com uma fórmula já bastante desgastada, *de seu tempo*. Mas o que significa ser *um poeta de seu tempo*, sendo *um poeta da memória*?

É certo que, em alguma medida, isto implica que vejamos Dante como o autor medieval por excelência. No entanto, as transformações que Dante introduz nesta cultura da memória fazem com que seja não apenas um poeta de seu tempo, como também um poeta em desacordo com seu tempo, justamente na medida em que exacerba aqueles elementos que seu tempo lhe forneceu, na medida em que, na sua obra, a memória individual vem com toda a força à frente do que seria a memória divina, mesmo quando emula aquela. Não será exagero dizer que a obra de Dante tem *a forma de sua memória*: seja a memória juvenil na *Vita Nova*, seja a memória madura na *Commedia* (que aspira àquela memória absoluta que será mobilizada pelo «verace autore» – segundo expressão do *Par.* XXVI 40 – na hora do Juízo). Frente a Dante, estamos, pois, frente a um autor que, justamente por levar a um extremo a cultura da memória, ultrapassa esta cultura, rumo a uma nova concepção de memória: memória, agora, como espaço de recriação contínua da subjetividade. Na noção de

[833] Harald WEINRICH, *La memoria di Dante* cit., p. 9.
[834] Harald WEINRICH, *Lete* cit., p. 52.
[835] Mary J. CARRUTHERS, *The Book of Memory* cit., pp. 259-260.

uma *poesia da memória* está implícita a memória aberta à *poíēsis*, que é também *poíēsis* de si. Tomemos um verso como aquele do terceiro canto do *Inferno*: «la mente di sudore ancor mi bagna» (*Inf.* III 132). É freqüente na *Commedia* esta sensação continuada que vem até o presente da narração: sinal de que se trata, o universo além-túmulo, antes de tudo, de um espaço da memória, de um espaço da interioridade. Vê-se aí a memória cumprindo uma de suas principais funções: garantir a *identidade* do sujeito, identidade que pode ser definida como continuidade entre o *eu* presente e as recordações de si. Sendo assim, como garantia da identidade do sujeito, pode-se dizer que é a memória que constitui o sujeito (e o preserva) como tal, já que este só se constitui como sujeito quando conta e reconta a si mesmo, continuamente, na forma de rememoração, o relato da experiência vivida, construindo, como duplo deste relato, uma identidade individual. Esta configuração ganha em urgência e drama se notamos que o horizonte da poesia anterior era aquele de uma memória coletiva (a tradição, em suas inúmeras formas) e o da poesia posterior será, dito de modo bastante sumário, aquele da ausência ou destruição da memória.[836] Vale notar, porém, que, ao tempo de Dante, tomar *a forma da memória* era também tomar *a forma da vida*.

De fato, há uma palavra que aparece na abertura da *Vita Nova* e da *Commedia*, palavra fundamental para o delineamento da obra dantesca como um todo, e esta é a palavra *vita*. Fundamental justamente na medida em que a vida não dá só a matéria, mas a forma mesma dos textos de Dante. Toda sua obra, como já vimos, parte da postulação de uma relação essencial entre texto e vida: vida de que o texto é não só testemunho ou reconstrução, mas também construção. Muitos estudiosos já se perguntaram acerca do significado do adjetivo *nova* no título *Vita Nova*; quanto ao significado de *vita*, porém, pouco se refletiu. Não me parece, no entanto, que seja uma palavra clara, transparente: pelo contrário – há ao menos uma referência combinada à vida do próprio Dante e à *vida da poesia* ou antes da própria *textualidade* dantesca. O termo *vita* é tudo menos previsível: são poucos os títulos

[836] Cf. Eduardo STERZI, «O mito dissoluto», *Jandira*, I (2004), pp. 60-77 (versão revista e ampliada de texto publicado primeiramente na *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, III (2002), pp.119-132).

anteriores em que encontramos a palavra *vita*, talvez somente em tratados patrísticos como o *De vita beata*. Vale frisar que Dante não pôde tomar como modelo, para seu título, as *vidas* dos trovadores, pois este termo jamais intitula aqueles textos, tendo sido introduzidos posteriormente para identificá-los. Além do mais, a concepção dantesca de *vita* é bastante diversa da dos provençais: se em relação àqueles interessava precisar os dados de nascimento, procedência, situação social, amores etc., em Dante *vita* refere-se sobretudo à vida interior.

Podemos dizer que, em certa medida, há mesmo algo como uma dialética entre *memória* e *vida* na *Vita Nova*. Segundo os termos já mencionados de Frances A. Yates, reiteremos que a *memoria*, em Dante, só é prevalente na medida em que se conjuga à *intelligentia* e à *providentia*: isto é, à experiência do presente e ao pressentimento do futuro. A «memoria fermissima» atende a um *dever de memória*, que encontrará no *Purgatorio*, por sua singular temporalidade, sua expressão máxima, mas que, em tom menor, já pode ser observada na *Vita Nova*. Lembre-se apenas, por ora, quanto ao *libello*, o que é dito no soneto *L'amaro lagrimar*: «Voi non dovreste mai, se non per morte, / la vostra donna ch'è morta oblïare» (*VN* 26.8 [XXXVII 8]). Esse dever de recordação dará o tom de toda a obra de Dante, até seus momentos finais.

Assim diz Dante a Beatrice, quando se preparam para sair do Paraíso Terrestre rumo às estrelas:

> E io: «Sì come cera da sugello,
> che la figura impressa non trasmuta,
> segnato è or da voi lo mio cervello.
> Ma perché tanto sovra mia veduta
> vostra parola disïata vola,
> che più la perde quanto più s'aiuta?» (*Purg.* XXXIII 79-84)

Se, como vimos com Weinrich, o livro da memória é uma variação da metáfora da memória como tabuleta de cera, aqui a tabuleta se faz, pode-se dizer, recordação do livro da memória com que Dante abrira a *Vita Nova*.[837] A passagem é –

[837] WEINRICH chama a atenção para as palavras trocadas por Dante e Beatrice em seu encontro à soleira do Paraíso terrestre, que podem ser consideradas como um diálogo sobre a memória como inscrição na cera: «Pare in questo dialogo che Beatrice non abbia troppa fiducia nella memoria di

deliberadamente, suponho – ambígua: Dante fala de modo que Beatrice possa entender tanto que ele não esquecerá suas precedentes palavras (uma profecia quanto à futura regeneração da Igreja) quanto que não esquecerá ela mesma. Se aqui a lembrança se grava em cera, em *Io son venuto*, primeira das «petrose», condizentemente com a *donna-petra* que por um tempo substitui Beatrice como objeto de amor, a gravação é em pedra: «la mente mia, ch'è più dura che petra / in tener forte imagine di petra» (*Rime* 43 [C], 12-13). Num caso e no outro, coerentemente com a imaginação concreto-visual de Dante, trata-se de frisar algo como uma *materialidade* da memória, materialidade que lhe garante persistência. Os processos mesmos por que passa a memória são representados como processos *materiais*. Não por acaso, o canto XXXIII do *Purgatorio* se encerra com o re-batismo de Dante nos dois rios, o Letes e o Eunoé. Na geografia mitológica do outro mundo, o Letes, rio do esquecimento, tinha grande importância, tanto que Dante, ao penetrar no Inferno, pergunta logo a Virgílio onde ficam o Flegetonte e o Letes (*Inf.* XIV 130-132). O Flegetonte é-lhe logo mostrado; quanto ao outro rio, Virgílio diz: «Letè vedrai, ma fuor di questa fossa, / là dove vanno l'anime a lavarsi / quando la colpa pentuta è rimossa» (*Inf.* XIV 136-138). Só no fim do Purgatório, em meio ao *locus amoenus* do Paraíso Terrestre, Dante encontra o Letes, «che toglie altrui memoria del peccato», como lhe diz Matelda (*Purg.* XXVIII 128). Invenção genial de Dante foi ter criado, brotando da mesma fonte do Letes, um outro rio, o Eunoé (do grego «boa mente»). Antes de ascenderem às esferas do Paraíso, depois de terem apagado no Letes a memória dos pecados, as almas destinadas à beatitude devem beber da água deste rio, recuperando e fixando a memória de suas boas ações (neste ponto se dá, como diz Le Goff, uma «metamorfose definitiva da memória»[838]). Sendo assim, também as almas do Paraíso conservam suas memórias quase intactas, com a exceção

---

Dante» (*La memoria di Dante* cit., p. 11); por isso Beatrice diz: «Tu nota» (tu anotas na tabuleta de cera); e: «E aggi a mente, quando tu le scrivi, di non celar»; e: «Dorme lo 'ngegno tuo, se non estima» (*Purg.* XXXIII 52, 55-56 e 64). Beatrice expressa claramente sua preocupação com a qualidade da cera da memória de Dante, que lhe parece ter-se transformado em pedra: «Ma perch' io veggio te ne lo 'ntelletto / fatto di pietra» (*Purg.* XXXIII 73-74); ao que Dante replica com a passagem citada.

[838] Jacques LE GOFF, *La naissance du Purgatoire, em Un autre Moyen Âge*, Paris: Gallimard, 1999, p. 1202.

da lembrança dos pecados venais, limpas pelo Letes. Temos delineado aí um *dever de memória* que é também uma *ética da memória* (e do esquecimento). Já quando se punha como propósito a transcrição apenas de algumas páginas do livro da memória, se não somente sua *sententia*, Dante dava como suposto o fato de que a memória é muito maior do aquilo que dela pode ou deve ser transcrito: ou seja, instaurava-se já aí uma ética da memória que é também uma ética da representação, e que será fundamental para todo o pensamento, ainda hoje, sobre memória e representação literária. Mas é o dever de memória, o qual exige esta ética, que deve antes de tudo ser compreendido.

«Do ponto de vista da memória», propõe Weinrich, «o cântico talvez mais interessante da *Divina Commedia* é o Purgatório».[839] A afirmação baseia-se nas observações de Le Goff segundo as quais pela porta do Purgatório o tempo humano – o tempo da história – irrompe no além, passando a competir com a eternidade, até então dominante, das penas infernais.[840] Enquanto no *Inferno* as únicas indicações temporais são aquelas que balizam a viagem de Dante e Virgílio, no *Purgatorio* tais notações são abundantes. «O Purgatório é [...] um reino no tempo», frisa Le Goff.[841] Estamos diante – a expressão de Le Goff é precisa – de uma «temporalidade sinfônica», em que o tempo da viagem de Dante se enreda com o tempo das almas do Purgatório, tempo este já oscilante entre a vida terrestre e a eternidade, oscilação entre temporalidades contraditórias: «Tempo acelerado e tempo retardado, tempo em vai-e-vem da memória dos vivos à inquietude dos mortos, tempo ainda agarrado à história e já aspirado pela escatologia».[842] É importantíssima para as almas no Purgatório, para que se reduza o tempo de permanência delas neste lugar antes de ascenderem ao Paraíso, a intercessão dos santos e da Virgem, mobilizados pelas preces dos vivos, junto a Deus: «tudo está perdido para uma alma do Purgatório se nenhum vivo está disposto a cumprir sua função de parente ou amigo (e também o

[839] Harald WEINRICH, *La memoria di Dante* cit., p. 19.
[840] Jacques LE GOFF, *La naissance du Purgatoire* cit., pp. 771-1231 (sobre Dante, veja-se o capítulo «Le triomphe poétique: la ‹Divina Commedia›», pp. 1175-1202).
[841] *Idem*, p. 1198.
[842] *Idem*, p. 1199.

seu dever de bom cristão) a respeito da *commemoratio mortuorum*».[843] Dante é visto pelas almas do Purgatório justamente como um «homem de memória»[844] – um homem que possui uma «memoria fermissima», mas também um homem capaz de despertar a memória alheia – que, portanto, pode lembrar aos vivos da necessidade de rogarem por sua salvação. Observa Weinrich que uma memória natural não daria conta do excesso de pedidos feitos a Dante de intervenção a favor das almas em purgação, e que Dante só pode cumprir sua tarefa de mensageiro entre mortos e vivos por ser versado na *ars memoriae*. E é justamente por meio de seu poema que ele o faz: o poema toma a forma da comunicação de Dante com os vivos para que peçam pelos mortos. «Na prática, porém, como procederá o homem de memória para desempenhar-se de tantas mensagens graves e importantes? Caminhará em pessoa de destinatário a destinatário? Parece-me lícito considerar o poema dantesco, segundo a lógica imanente da sua ficção poética, a execução sumamente fiel daquele compromisso mnemônico de que se incumbiu na sua peregrinação o grande homem de memória que era Dante Alighieri.»[845] Já no Inferno os mortos não podem se beneficiar da memória que os vivos têm deles («*Les jeux sont faits*», diz Weinrich, com ironia[846]); no entanto, mesmo assim, existe certa curiosidade em relação à lembrança deles que resistiu à sua morte. E não faltam pedidos para que Dante reavive a sua memória – seja ela qual for – entre os vivos (já que a salvação eterna está perdida, que reste porém a reputação terrena). Os exemplos são vários: Ciacco (*Inf.* VI 88-90); Pier della Vigna, incitado por Virgílio a falar de si a Dante, de modo a reavivar sua fama sobre a Terra (*Inf.* XIII 52-54 e 76-78); os sodomitas (*Inf.* XVI 82-85). Por sua vez, Camiscion de' Pazzi, 'traidor' ghibelino, pede a Dante que não reacenda sua deplorável fama (*Inf.* XXXII 94-96).

É por meio da memória, conforme já constatou Auerbach, que os personagens encontrados por Dante no além-túmulo mantêm uma relação com a vida terrena. Isto

---

[843] Harald WEINRICH, *La memoria di Dante* cit., p. 19.
[844] *Idem*, p. 20.
[845] *Idem*, p. 22.
[846] *Idem, ibidem*.

se vê bem pela situação em que dois famosos condenados são apresentados no canto X do *Inferno*:

> A vida terrena de Farinata e Cavalcante chegou ao seu fim; a mudança do seu destino acabou; estão numa situação definitiva e imutável, na qual só acontecerá uma única modificação, ou seja, a recuperação dos seus corpos quando da ressurreição no Juízo Final. Assim como são encontrados aqui, são, portanto, almas separadas do corpo, às quais Dante confere, contudo, uma espécie de corpo espectral, de forma que possam ser reconhecidos, que possam exprimir-se e sofrer [...]. A sua relação com a vida terrena limita-se à memória; além disto, como Dante discute no nosso canto, possuem certos conhecimentos do passado e do futuro que ultrapassam as medidas terrenas; vêem com nitidez, como se fossem hipermetropes, os acontecimentos que se dão na Terra, num passado ou num futuro algo longínquo, podendo, portanto, predizer o futuro, enquanto são cegos para o presente terreno [...]. Eles possuem, portanto, sua própria vida terrena, através da memória, não obstante essas vidas tenham acabado; e não obstante se encontrarem numa situação diferente de qualquer situação terrena imaginável, não só praticamente (estão deitados em ataúdes ardentes), senão também fundamentalmente, devido à sua imutabilidade espacial e temporal, não parecem mortos, como o estão, mas vivos.[847]

Como não depreender das palavras de Auerbach a mais funda justificativa do *dever de memória* de Dante, já no *libello*, e não apenas na *Commedia*? Colocar a memória no centro da atividade poética é conferir à poesia o poder de trazer os mortos de novo à vida. Como bem percebeu Dante Milano, a dominância da memória não resulta, para Dante, em viver eternamente no passado, como seria de se esperar, mas, pelo contrário, resulta em ativar o presente, em tornar presente mesmo o que não mais o era: «A poesia de Dante é a poesia presente. [...] Dante, quando rememora o passado, olha-o de perto. As personagens que encontra no outro-mundo não são meros fantasmas; são ainda existentes, atuantes. Dante não recorda – evoca».[848] Não por acaso é o Purgatório o lugar onde se dá o reencontro de Dante e Beatrice. Dante, já nos sonetos e canções e na prosa do *libello*, trata de emprestar-lhe de novo, agora que está morta, algo daquele tempo desde sempre purgatorial, tempo intervalar, que é o único em que ele e sua amada podem ainda se encontrar. Trata-se de conferir-lhe – à morta – uma vida nova. O amor revela-se, aí, antes de tudo uma ação interior, e não dirigida realmente a qualquer objeto externo, à medida que age mais na memória e na

---

[847] Erich AUERBACH, «Farinata e Cavalcante», em *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental, tradução de Jacó Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2001, pp. 165-166.
[848] Dante MILANO, «O verso dantesco», em *Obra reunida*, organização e estabelecimento do texto de Sérgio Martagão Gesteira, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 462.

expectação que no presente: o amor jamais *se realiza*. Dante supera o amor cortês quando confunde de vez a memória e a expectação: parece haver uma esperança de *realizar o amor na memória*, visto que sua dama está morta. A poesia se torna instrumento desta memória e desta esperança.

Esta *vida nova* é, em certo sentido, a vida – a temporalidade – própria da lírica. Paul Valéry, com a inteligência de sempre, definiu o «lirismo» como «o gênero de poesia que supõe a *voz em ação*», a voz saída diretamente das – ou, melhor, «provocada» pelas – «coisas que se vêem ou que se sentem como *presentes*».[849] Embora a proposição seja bastante esclarecedora quanto à dialética entre voz (sujeito) e coisa (objeto) no lirismo, não é possível concordar de todo com Valéry quanto à estrutura temporal que supõe: a voz lírica – «voz em ação» – é, sim, voz pro-*vocada*, voz solicitada por outra voz, por outras vozes, mas não pela voz (ou vozes) das *coisas que se vêem*; antes, precisamente pela voz das *coisas que não se vêem*, das coisas ausentes e que, por isso mesmo, pela misteriosa força que a ausência lhes confere, são sentidas, na memória e na imaginação, como mais «*presentes*» do que jamais o foram. Eis a grande astúcia da *memória*, tal como a lírica moderna, desde sua origem, nos dá a ver. E é também a astúcia do *amor*, força pro-*vocante* e co-*movente* por excelência, que tem no lirismo sua expressão mais justa.

AMOR

1. «Ego Dominus tuus»

Se a *memória* – e, antes, o *livro da memória* – domina o exórdio da *Vita Nova*, logo que se ultrapassa esse limiar é o *amor* – e, antes, o deus Amor – que vem

[849] Paul VALÉRY, *Tel quel*, Paris: Gallimard, 1996, p. 132 («Le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la *voix en action* – la voix directment issue de, ou provoquée par, – les choses que l'on voit ou que l'on sent comme *présentes*»).

dominar o restante do *libello*. E só domina o livro porque, antes, conforme se narra na própria *Vita Nova*, dominou o poeta.

Detenhamo-nos um pouco sobre a idéia de *domínio*. Tal idéia impregna o mitologema com que a narrativa de fato se inicia – o relato do primeiro encontro com Beatrice e a conseqüente possessão do poeta por «Amore». A designação perifrástica com que Beatrice aparece na *Vita Nova*, pouco antes de seu nome ser transcrito pela primeira vez, não deixa margem a dúvida: diz-se dela, como já se viu, que é «donna» da mente do poeta (1.2 [II 1]) – o que se reitera, pouco depois, como «donna della salute» (*VN* 1.15 [III 4]), proprietária e doadora da salvação de Dante. No vocábulo «donna» – de praxe, traduzido em português, sem muito pensar-se a respeito, por «dama» – devemos divisar, porém, aquele *dominium* que já estava presente desde o étimo latino *domina* (que assim aparece em *VN* 19.1 [XXVIII 1]), passando por sua versão provençal *domna* (mas presente, naquela língua, também em *midons*, termo originalmente aplicado a homens, «meu senhor», mas na lírica estendido às mulheres).[850] Vale frisar que, em *domna* (e *midons*), a notação de poder, dada a estrutura social – o feudalismo – subjacente à lírica trovadoresca, se intensificava, ou mesmo se literalizava (a relação entre trovador e dama podia ser de verdadeira, e não apenas retórica, vassalagem). Provavelmente a dissolução da estrutura feudal, nas comunas italianas (e em Florença essa dissolução foi mais intensa que em qualquer outra localidade), contribuiu para que a capacidade de *domínio* – de *senhoria* – se estendesse, na *Vita Nova*, da «donna» para o deus Amor, ou seja, para que o domínio se desliteralizasse de vez: «Amore *segnoreggiò* la mia anima [...] e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia ymaginatione» (*VN* 1.8 [II 7]). «Mais do que a *donna*, o amor se torna para os poetas italianos o verdadeiro Objeto da sua demanda [*quest*] existencial e artística», observa Picone.[851] A inescapabilidade deste domínio e a inextingüibilidade desta demanda –

---

[850] Cf. Eliza Miruna GHIL, «Imagery and Vocabulary», em F. R. P. AKEHURST e Judith M. DAVIS (ed.), *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1995, pp. 441-466 (especialmente pp. 442-450).

[851] Michelangelo PICONE, «Songbook and Lyric Genres in the *Vita Nuova*», em Zygmunt G. BARAŃSKI (ed.), *«Libri poetarum in quattuor species dividuntur»*: Essays on Dante and «Genre» (Supplement to *The Italianist*, XV), Reading: University of Reading Press, 1995, p. 162.

porque domínio e demanda concentrados na imaginação – ficam bem evidentes ainda nos primeiros parágrafos da prosa. «Ecce Deus fortior me, qui veniens *dominabitur* michi!» – assim diz a Dante o «spirito della vita» (*VN* 1.5 [II 4]), rendido, e rendendo consigo o poeta, em face de Amor. «Ego *Dominus* tuus» – assim lhe diz o próprio Amor (*VN* 1.14 [III 3]), na «maravigliosa visione» sobrevinda em meio ao sono. Trata-se de um domínio exercido sobretudo por meio da *imaginação*, por meio da persistência da imagem da «donna» amada: «E avegna che la sua ymaginatione, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me» (*VN* 1.10 [II 9]). Amor se põe, assim, na origem mesma da poesia de Dante; é Amor que, na visão, ordena a Dante que escreva o primeiro poema explicitamente sobre Beatrice: «voglio che tu dichi certe parole per rima, nelle quali tu comprendi la forza che io tegno sopra te per lei» (*VN* 5.14 [XII 7]). Amor aqui – como depois se dirá na *Commedia* («Amor [...] ditta dentro», *Purg.* XXIV 53-54) – é já *ditador*: registra-se «le parole che Amore m'avea imposte a dire» (*VN* 6.1 [XIII 1]). Amor é tão *prepotente* – sua potência se coloca antes de qualquer outra – que ele define mesmo a denominação dos poetas do círculo de Dante: são eles os «fedeli d'Amore», como se diz duas vezes na *Vita Nova* (1.20 [III 9] e 21.4 [XXXII 4]).

Certamente não é por acaso que o primeiro soneto da *Vita Nova* fecha sua primeira quadra com a palavra-rima *Amore* («cioè Amore, *VN* 1.21 [III 10]). A mesma palavra, como se sabe, esplenderá no verso derradeiro da *Commedia* – e último de toda a poesia dantesca. «Amor é verdadeiramente posto no princípio e no fim da obra de Dante», observa Gorni.[852] Dante demonstra todo seu talento de dramaturgo do inefável ao reproduzir, na *Vita Nova*, entre aspas, falas suas, assim como de alguns poucos interlocutores, mas principalmente falas internas a si mesmo, falas das figuras de sua própria subjetividade. Passados os primeiros parágrafos, nos quais são essas vozes interiores que encontramos transcritas – as vozes dos espíritos e do deus Amor –, chegamos finalmente à primeira palavra que Dante-personagem reporta ter dito: «E chi allora m'avesse dimandato di cosa alcuna, la mia risponsione

[852] Guglielmo GORNI, «Il nome di Amore», em *Lettera nome numero*: l'ordine delle cose in Dante, Bologna: Il Mulino, 1990, p. 65.

sarebbe stata solamente ‹Amore›, con viso vestito d'umiltà» (*VN* 5.4 [XI 1]). A primeira palavra de Dante é, pois, *Amor*. Dito em outros termos: «O nome de Amor inaugura a oralidade de Dante personagem».[853] Gorni aproxima esta passagem da *Vita Nova* daquele trecho do *De vulgari eloquentia* em que Dante reconta a origem da linguagem com Adão:

> Quid autem prius vox primi loquentis sonaverit, viro sane mentis in promptu esse non titubo ipsum fuisse quod «Deus» est, scilicet *El*, vel per modum interrogationis vel per modum responsionis. Absurdum atque rationi videtur orrificum ante Deum ab homine quicquam nominatum fuisse, cum ab ipso et in ipsum factus fuisset homo. Nam sicut post prevaricationem humani generis quilibet exordium sue locutionis incipit ab «heu», rationabile est quod ante qui fuit inciperet a gaudio; et cum nullum gaudium sit extra Deum, sed totum in Deo, et ipse Deus totus sit gaudium, consequens est quod primus loquens primo et ante omnia dixisset «Deus». (*DVE* I iv 4)[854]

Se o «primiloquium» adâmico foi «Deus», aquele dantesco não poderia ser senão «Amore», o nome de seu mais caro «Dominus».

A justificativa para essa primazia do amor se encontra na própria *Vita Nova*. Dante argumenta que a poesia vernacular tem de ser poesia de amor por fidelidade à sua origem: «E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore» (*VN* 16.6 [XXV 6]). Trata-se de fidelidade a uma tradição – a da lírica vernacular – transmutado em mandato íntimo: «Tutti li miei pensier' parlan d'Amore» (*VN* 6.8 [XIII 8]). (Fidelidade, porém, relativa, como se verá.)

No primeiro soneto incluído na *Vita Nova* – e a crer-se na narrativa, também o primeiro de todos os escritos de Dante –, o poeta produz uma inesquecível *imago*

---

[853] *Idem, ibidem*.

[854] «Quanto, pois, ao que a voz do primeiro falante fez soar primeiro, não titubeio: a qualquer um que tenha a mente sã é evidente que foi a palavra que significa ‹Deus›, isto é *El*, seja em forma de pergunta, seja em forma de resposta. Parece absurdo e repugna à razão pensar que o homem possa ter nomeado qualquer coisa antes de Deus, dado que dele e em função dele o homem foi criado. E de fato, como depois da prevaricação do gênero humano o uso da linguagem começa com um ‹ai› [*‹heu›*], é razoável que aquele que viveu antes desta tenha começado a falar com alegria; e porque nenhuma alegria existe fora de Deus, mas toda está em Deus, e Deus mesmo é todo alegria, resulta que aquele que primeiro falou tenha dito, por primeiro e antes de tudo, ‹Deus›.»

agens[855] deste domínio de amor (e não só de amor...). Refiro-me à imagem do coração ardente do poeta, que Amor – transparecendo alegria – traz numa de suas mãos e que oferece de comer a Beatrice:

> A ciascun'alma presa e gentil core
> nel cui cospecto ven lo dir presente,
> in ciò che mi riscriva 'n suo parvente,
> salute in lor segnor, cioè Amore.
> Già era quasi che aterzate l'ore
> del tempo che omne stella n'è lucente,
> quando m'apparve Amor subitamente,
> cui essenza membrar mi dà orrore.
> Allegro mi sembrava Amor tenendo
> meo core in mano, e nelle braccia avea
> madonna involta in un drappo dormendo.
> Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
> lei paventosa umilmente pascea.
> Apresso gir lo ne vedea piangendo. (*VN* 1.22-23 [III 11-12])

Na prosa correspondente a este poema – com a inserção do cenário em que tem lugar a visão (o quarto do poeta), das falas de Amor em latim e de outros pormenores que nos quatorze versos poderiam parecer excessivos, ou que Dante só imaginou posteriormente (por exemplo, o efeito especial da névoa cor de fogo) –, a cena é apresentada de modo ainda mais dramático:

> mi parea vedere nella mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discernea una figura d'uno signore, di pauroso aspecto a chi la guardasse; e pareami con tanta letitia quanto a·ssé, che mirabile cosa era; e nelle sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche, tra le quali io intendea queste: «Ego Dominus tuus». Nelle sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi parea in uno drappo sanguigno leggieramente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna della salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E nell'una delle mani mi parea che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum!». E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le facea mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Apresso ciò poco dimorava che la sua letitia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo si ricogliea questa donna nelle sue braccia, e con essa mi parea che si ne gisse verso lo cielo. (*VN* 1.14-18 [III 3-7])

---

[855] Sobre a noção de *imago agens*, cf. Frances A. YATES, *The Art of Memory* cit. (observações ao longo de todo o livro, mas pode-se consultar no índice remissivo, à p. 433, a entrada «human images, emotionally striving and active (*imagines agentes*)»), e Harald WEINRICH, *Lete* cit., p. 62 (consideração específica sobre a *imago agens* em Dante).

A visão é tão intensa que faz o poeta acordar: «Onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato» (*VN* 1.18 [III 7]). O primeiro soneto nasce como tentativa de traduzir essa visão, mas não menos essa angústia e esse despertar (a primeira quadra, com seu apelo de decodificação, reencena, por assim dizer, o despertar do poeta). Essa confluência de sonho (angústia) e despertar ajuda a conferir ao poema seu aspecto especialmente enigmático.

A imagem do coração comido era um *tópos* já consagrado à época de Dante, mas ao qual ele imprimirá – como já fizera com o livro da memória – uma toda nova inflexão.[856] Com esta imagem, Dante parece querer, antes de tudo, assinalar, já desde os movimentos iniciais do livro, aquela proximidade entre experiência da morte e origem da palavra poética que será um dos motivos principais de sua obra[857]: embora raramente visto como tal, porque a morte se dissimula sob a máscara de Amor. Comparando o *tópos* do coração comido em Dante e no trovador Guilhem de Cabestanh (conforme *vidas* e *razos* davam conta, seu coração teria sido servido à sua dama pelo marido ciumento), Luciano Rossi observa: «aquilo que para outros poetas representava uma póstuma santificação, obtida graças à imolação por obra do ciumento, para Dante é só um sacrifício simbólico que preludia a iniciação poética. O itinerário dantesco começa portanto, com o primeiro soneto da *Vita Nuova*, onde aquele dos trovadores que o haviam precedido se concluía».[858] Muito da originalidade de Dante está em que a *autoridade* da voz lírica se funda nas experiências extremas do amor e da morte: do amor que é vida e morte e da morte que é princípio de uma nova vida. Ou seja, nas duas experiências em que o *eu*, como *unidade* – quer a chamemos subjetividade ou individualidade –, chega a seus limites, tendendo ao zero na morte e ao dois no amor. Michelangelo Picone, comentando a utilização do *tópos* na *Vita Nova*, salienta o *Roman de Tristan*, de Thomas, como «intertexto

[856] O melhor estudo sobre o *tópos* do coração comido é aquele de Luciano ROSSI, «Il cuore, mistico pasto d'amore: dal ‹Lai Guirun› al *Decameron*», em Giuseppe TAVANI (a cura di), *Studi provenzali e francesi*, L'Aquila: Japadre, 1983, pp. 28-128. Confere-se, ali, o devido relevo à *Vita Nova* neste recorte da tradição românica.
[857] Cf. *idem*, p. 112.
[858] *Idem*, p. 34.

privilegiado»[859] de Dante (deixando de lado fontes mais óbvias como a narrativa legendária da morte de Guilhem de Cabestanh). Com a *Vita Nova*, teríamos, segundo Picone, uma superação daquele ideal de *Liebestod* – de *morte-por-amor* – que, inseparável de certa vertente do amor dito «cortês», constituirá uma das linhas de força da lírica moderna, culminando, é certo, no romantismo[860]:

> Se [...] nel *Tristan* il motivo del cuore mangiato simbolizzava l'amore realizzato solo con, e dopo la morte, nella *Vita Nuova* invece assume una valenza per così dire terapeutica e catartica. L'azione omofagica, realizzata in una dimensione non reale ma onirica, viene compiuta da Beatrice non per dimostrarne il valor positivo, ma per svelarne tutta la carica negativa e distruttiva. Il pianto finale di Amore viene così a configurare l'avvertimento dato all'io a non lasciarsi trascinare dal fascinoso modello esistenziale tristaniano, e quindi a non arrestare la sua *quête* all'identificazione di amore e morte, al «Liebestod», ma a trovare dopo la morte dell'amata l'autentica vita dello spirito. Questo naturalmente l'io lo capisce solo dopo la rivelazione finale di Beatrice in gloria: solo allora avrà la consapevolezza di aver trasformato la *fol'amor* non solo in *fin'amor*, ma in amore divino.[861]

Podemos nos perguntar, no entanto, se Dante escapa mesmo ao paradigma do *Liebestod* (o que equivale, em alguma medida, a nos indagarmos sobre a natureza do amor – e não menos sobre a natureza da divindade – para Dante). É certo que, como quer Picone, em alguma medida Dante toma distância em relação ao modelo do romance cortês; esta mudança, porém, não anula o teor primordialmente mortal da experiência de amor em Dante, a identificação entre amor e morte: antes, leva essa identificação a extremos nunca antes intentados e talvez sequer supostos. Em relação

---

[859] Michelangelo PICONE, «Presenze romanzesche nella *Vita Nuova*», *Vox Romanica*, LV (1996), p. 6.

[860] Cf. Denis de ROUGEMONT, *L'amour et L'Occident*, que leio em português sob o lamentável título caça-níqueis de *História do amor no Ocidente*, tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz, São Paulo: Ediouro, 2003. Para Rougemont, não é menos que a própria «consciência ocidental» que se define pelo *Liebestod*: «Amor e *morte*, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado do que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental» (p. 24). – Vale frisar que o *amor cortês* é uma invenção tanto do século XII – o século dos trovadores – como do século XIX – o século dos românticos: não esqueçamos que o termo «cortez'amor» só é encontrado, entre os textos trovadorescos, uma única vez, numa canção de Peire d'Alvernhe, estabelecendo-se como denominação crítica, na forma francesa «amour courtois», apenas em 1883, no ensaio de Gaston Paris sobre o *Lancelot* de Chrétien de Troyes (cf. Moshe LAZAR, «Fin'amor», em F. R. P. AKEHURST e Judith M. DAVIS (ed.), *A Handbook of the Troubadours* cit., pp. 61-100 – mas especialmente pp. 64-71).

[861] Michelangelo PICONE, «Presenze romanzesche nella *Vita Nuova*» cit., p. 9.

à *Vita Nova* (a abordagem da *Commedia* resultará bastante diversa), é realmente difícil falar em transformação do *fol'amor* ou do *fin'amor* em «amor divino». Se a categoria da *divindade* é de fato pertinente na análise do *libello*, Beatrice não pode ser considerada, aí, caminho em direção ao divino, mas, sim, como sendo *divina ela mesma*, o que é uma surpreendente novidade que Dante introduz na lírica amorosa (e na cultura toda de sua época). Ressalte-se, porém, que a divindade de Beatrice, na *Vita Nova*, independe de sua efetiva cristianização (se isto significar submissão a um modelo figurativo eclesiástico). «De fato», diz De Robertis, «Deus é aquele que chamou a si Beatrice, é o autor mesmo deste milagre; dele virá a graça de poder ‹vedere la gloria de la sua donna›, e no seu nome o livro se fecha. Mas na ‹teologia› da *Vita Nuova* Beatrice é o fim: sua é a glória, seu é o louvor, sua é a beatitude, assim como os signos da morte de Cristo acompanham a *sua* morte».[862] Na *Vita Nova*, Dante não demonstra dúvidas quanto ao estatuto de Beatrice: «Beatrice permanece o fim do seu amor, não é escala para o Amor supremo».[863] De Robertis nota que está fora de dúvida a existência de elementos místicos na *Vita Nova*, e mais especificamente de elementos da temática cristã do amor, mas «se trata sempre de simples e circunscritas utilizações, mesmo se Dante tira delas todo o partido que pode».[864] Mais: «E sobretudo, falta aqui toda implicação teológica; falta [...] tudo o que concerne à união com Deus, as místicas núpcias».[865] A exceção que o próprio De Robertis se apressa em ajuntar é o soneto *Oltre la spera*: «não se nega que no movimento que este representa haja uma sombra, um aceno do movimento da alma rumo ao seu Criador».[866] Esta exceção comporta, porém, uma ressalva: «Mas, na realidade, é só um ‹sospiro›, um ‹pensero› restrito [*a stare*] à prosa, que passa os céus, e este suspiro alcança Beatrice, não Deus».[867] Mesmo Singleton – como nota De

[862] Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 116.
[863] *Idem*, p. 87 («Beatrice resta il fine del suo amore, non è scala all'Amore supremo»).
[864] *Idem*, p. 122.
[865] *Idem*, pp. 122-123.
[866] *Idem*, p. 123.
[867] *Idem, ibidem.*

Robertis, aludindo ao principal proponente de uma interpretação teologizante da *Vita Nova* – o admite.[868]

Não se pode esquecer, quanto a isso, todo o histórico de conflitos da obra de Dante com a Igreja. Pergunto-me, tendo em vista leituras como as de Singleton, se será possível, por exemplo, passar por cima do fato de que o poeta põe no Inferno um papa canonizado (Celestino V)? Em contradição com a imagem fixada de poeta supremo da cristandade, Dante foi visto por muitos religiosos como um auto-iludido ou um sofista loquaz cujas fantasias desviariam os leitores do caminho da verdade. Em 1327, o dominicano Guido Vernani, numa censura severa contra a *Monarchia* (*De reprobatione monarchiae*), chamou-a «vaso do diabo» (com sua bela aparência, a obra dantesca esconderia o veneno que traz em si).[869] Em 1329, o tratado foi queimado publicamente; posto no índex em 1554, aí permaneceu até 1881.[870] Não por acaso, todos os primeiros expositores da *Commedia* preocuparam-se em defender Dante da acusação de heresia – e assim o faz também o próprio autor, na epístola a Cangrande. Da necessidade dessa defesa, surge a insistência em distinguir entre *poeta* e *theologus*, entre o significado literal que interessa ao poeta e o significado alegórico que interessa ao teólogo. No entanto, é preciso lembrar, a respeito, as palavras de Boccaccio, que – ao arrepio daquela defesa – não nos deixam esquecer a estreita relação entre a *imaginação poética* e o que podemos chamar de *imaginação teológica* à época de Dante – e sobretudo na obra de Dante: «Dico che la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il suggetto; anzi dico piú, che la teologia niun'altra cosa è che una poesia di Dio».[871] André Pézard é certeiro ao

---

[868] Charles S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova* cit., p. 102.

[869] «Inter alia vero talia sua vasa quidam fuit multa fantastice poetizans et sophista verbosus, verbis exterioribus in eloquentia multis gratus, qui suis poetici fantasmatibus et figmentis, iuxta verbum philosophie Boetium consolantis, scenicas meretriculas adducendo, non solum egros animos, sed etiam studiosos dulcibus sirenarum cantibus conducit fraudulenter ad interitum salutifere veritatis» (*Il più antico oppositore politico di Dante: Guido Vernani da Rimini*: testo critico del «De reprobatione monarchiae», a cura di Nevio Matteini, Padova: CEDAM, 1958, p. 93, *apud* Teodolinda BAROLINI, *The Undivine Comedy*: Detheologizing Dante, Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 268n).

[870] Cf. Robert HOLLANDER, *Dante*: A Life in Works, New Haven and London: Yale University Press, 2001, p. 150.

[871] Giovanni BOCCACCIO, «Vita di Dante», em *Il comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di Domenico Guerri, Bari: Laterza, 1918, v. 1, p. 42. Para uma melhor compreensão deste paralelo entre poesia e teologia, pode-se ir ao capítulo intitulado, nesta mesma

descrever a rítmica alternância de registros com que Dante opera na *Vita Nova*: «Il ressemble tantôt à un docteur, tantôt à un prophète».[872]

A *Vita Nova* não escapou à reprovação da Igreja às idéias e palavras de Dante. A licença de impressão da edição *princeps* da obra, concedida no último dia de dezembro de 1575 por «Fra Francesco da Pisa Min. Conu. Inquisitor generale dello stato di Fiorenza», era na verdade um ato de censura. Quando saiu em Florença, no ano seguinte, pelos tipos de Bartolomeo Sermartelli, a partir de texto fornecido – segundo informa a dedicatória – por «messer Niccolò Carducci», tratava-se de uma *Vita Nova* sensivelmente diversa daquela que circulara, até então, somente em manuscritos (a *Vita Nova* foi a última obra de Dante a ser publicada tipograficamente, depois mesmo da tradução italiana do *De vulgari eloquentia*, saída em 1529[873]). A censura determinada por Francesco da Pisa tomou a forma da supressão ou substituição de algumas expressões de procedência religiosa e, pois, potencialmente heréticas quando deslocadas para o contexto da lírica amorosa.[874] As alterações mais

---

edição do *Trattatello*, «Digressione sull'origine della poesia», pp. 36-39. Cf. Christopher RYAN, «The theology of Dante», em Rachel JACOFF (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 136-152.

[872] André PÉZARD, «‹Vie nouvelle› et ‹doux style nouveau›», em Dante ALIGHIERI, *Vita nova*, traduction de André Pézard, Paris: Nagel, 1953, p. 11.

[873] Cf. Francesco MAZZONI, «Nota introduttiva», em Dante ALIGHIERI, *Vita Nuova*, Alpignano: A. Tallone, 1965, p. XIII.

[874] Cf. Paget TOYNBEE, «The Inquisition and the ‹Editio Princeps› of the ‹Vita Nuova›», *The Modern Language Review*, III, 3 (April 1908), pp. 228-231 (onde se oferece um excelente resumo de toda a má sorte da obra dantesca com a Inquisição: «The *Divina Commedia*, after it had been in print for over a century, and more than forty editions of it had been published, was placed on the Index, as a book which no good Catholic might read until it had been expurgated by the Holy Office. The *De Vulgari Eloquentia*, first printed in Italian, was for fifty years regarded as a falsification by Trissino, until the publication of the original Latin text by a Florentine exile in Paris. The *De Monarchia*, which was in all probability seen through the press by an Englishman, an Oxford scholar, the famous John Foxe, the martyrologist, made its first appearance in print in the guise of a Reformation tract, and was promptly in its turn placed on the Index. The *Eclogues* and the *Letters*, the *Quaestio*, which owes its rehabilitation to the scholarly labours of two members of the Oxford Dante Society, have all been denounced, at one time or another, as contemptible forgeries. While, strangest fate of all, the *Vita Nuova*, the work of Dante's earlier years, ‹the first and tenderest love-story of modern literature›, as it has been called, had to submit to defacement and mutilation at the hands of the Inquisition, before it was allowed to leave the press in its native Florence», p. 228); Vittorio RUSSO, «Beatrice *beatitudinis non artifex* nella *princeps* (1576) della *Vita Nuova*», em Maria Picchio SIMONELLI (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990), Firenze: Cadmo, 1994, pp. 77-86 (Russo argumenta que as alterações impingidas pelo censor ao texto reconduziram-no ao modelo da poesia de sua época, eliminando justamente aquilo em que consistia a originalidade de Dante).

significativas são: a troca de «Osanna in excelsis!» por reticências (*VN* 14.7 [XXIII 7]); a eliminação de «però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: ‹Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini›» (*VN* 15.4 [XXIV 4]); a comutação do adjetivo «gloriosa», sucessivamente, por «graziosa» (*VN* 1.2 [II 1]), por «leggiadra» (*VN* 21.1 [XXXII 1], por «vaga» (*VN* 22.1 [XXXIII 1]), por «unica» (*VN* 28.1 [XXXIX 1]); a substituição de «beatitudine» por «felicità» (*VN* 1.12; 2.6; 4.2; 10.6, 10.8 e 10.10 [III 1; V 1; IX 2; XVIII 4, 6 e 8]), mas também por «quiete» (*VN* 5.2 e 5.7 [X 2 e XI 4]), «chiarezza» (*VN* 5.6 [XI 3]), «allegrezza» (*VN* 5.8 [XII 1]), «fermezza» (*VN* 10.6 [XVIII 4]); a variação de «salute» como «quiete» (*VN* 1.15 [III 4]), «dolcezza» (*VN* 5.4 [XI 1]) e mesmo «donna» (*VN* 5.6 [XI 3]); a permuta de «beato» por «contento» (*VN* 14.10 [XXIII 10]); onde se dizia sem atenuações que Beatrice «è de' bellissimi angeli del cielo», passou-se a ler que «è simile a uno de' bellissimi angeli del cielo» (*VN* 17.2 [XXVI 2]); «nobilissima e beata anima» é reduzido a «nobilissima anima» (*VN* 14.8 [XXIII 8]); «Beatrice beata» mitiga-se em tão-só «Beatrice» (*VN* 19.1 [XXVIII 1]); «Dominus» (em «Ego Dominus tuus» – abranda-se em «donnus» (*VN* 1.14 [III 3])...

Nestas modificações, algumas aparentemente muito minutas (mas que, assim mesmo, vão ao nervo da singularidade poética dantesca), Barbi entreviu, com razão, «um testemunho notável do espírito do tempo», a ser aproximado do mais conhecido rearranjo, em busca de correção gramatical e moral, do *Decameron*: «Che si temesse, in quel tempo di forte reazione contro la Riforma, lo spirito libero e la satira delle novelle del Boccaccio, s'intende; ma che si trovasse nella *Vita Nuova* cose che potessero offendere il sentimento religioso, sarà, credo, maraviglia per molti. Eppure è così; e ogni accenno alla divinità, ogni parola d'uso sacro, ogni citazione scritturale, dovè esser cambiata o tolta».[875] Mas que novo «espírito do tempo» é este, que reagiu de modo tão duro a textos antes percebidos – por certo, erroneamente... – como inofensivos? Como Singleton indicou, o Concílio de Trento marcou o que pode, por

[875] Michele BARBI, «Introduzione», em Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, edizione critica per cura di Michele Barbi, Firenze: Bemporad, 1932, p. XCI. Cf. Corrado BOLOGNA, «La censura dei grammatici e il ‹sequestro› del ‹Decameron›», em *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino: Einaudi, 1993, v. 1, pp. 360-385.

um lado, ser visto como o começo da incompreensão em relação à arte medieval, mas, por outro, assim prefiro acreditar, como o momento da descoberta de potencialidades disruptivas de fato inscritas nas obras: «O século XVI não podia mais ver o mundo como o século XIII o tinha visto; conseqüentemente, podia tomar por sacrilégio o que era só uma analogia».[876] Singleton insiste numa leitura da obra de Dante que a reconcilia com sua época, precisamente ao frisar o artifício da analogia. A respeito do paralelo, sugerido em mais de um ponto do libello, entre as trajetórias de Beatrice e de Cristo, Singleton diz: «Analogia não quer dizer equivalência. A analogia é uma semelhança».[877] Pense-se, por exemplo, na prosa que antecede o soneto *Io mi senti' svegliar*, a qual, para Gorni, é, ao longo de todo a *Vita Nova*, «o ponto mais explícito, e o mais alto, da redução figural de Beatrice a Cristo»[878]: prosa na qual Dante reporta uma imaginação em que vê Beatrice vindo em sua direção pouco atrás de uma amiga, a amada de Guido Cavalcanti que se chama Giovanna, o nome desta se devendo, conforme explica Amor numa fala toda interna ao coração, a «quello Giovanni lo quale precedette la verace luce» (*VN* 15.4 [XXIV 4]). Gorni está certo quanto a este ser «o ponto mais alto» da «redução figural» entre Cristo e Beatrice, mas a direção da redução parece oposta à por ele indicada. De Robertis (visando o penúltimo soneto da *Vita Nova*, cuja figuração teria como modelo o encontro de Emaús) observa acertadamente que não é Beatrice que é figura de Cristo, mas Cristo é que «se torna ‹figura› de Beatrice».[879] Muitas vezes, parece que se está sugerindo, na *Vita Nova*, uma verdadeira inversão dos planos terreno e divino, uma subversão da hierarquia previsível pela intrusão de Beatrice, «miracolo» que é: é por isso que, em *Gli occhi dolenti*, Dante pode dizer que a chegada de Beatrice ao céu «fé maravigliar l'eterno Sire» (*VN* 20.10 [XXXI 10]). (Não menos que isso!...) A síntese de J. A. Scott a respeito das relações de Dante com a religião, à época do *libello*, é precisa: «devemos nos dar conta de que o Dante que escreveu a *Vita Nuova* era um

[876] Charles S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova* cit., p. 4.
[877] Charles S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia* cit.,. p. 80.
[878] Guglielmo GORNI, «La *Vita Nova* nell'opera di Dante» cit., p. XXXVI.
[879] Domenico DE ROBERTIS*, Il libro della «Vita Nuova»* cit., p. 124. Mais adiante, no mesmo livro, De Robertis volta a referir-se a «Cristo figura di Beatrice, in funzione di Beatrice» (p. 235).

homem muito diferente daquele que escreveu a *Comédia*, e que a obra anterior é não só diferente mas autônoma. A atmosfera religiosa da *Vita Nuova* não é ainda aquela da Cristandade ortodoxa [...]. Nesta obra, encontramos a religião voltada para a maior glória de Beatrice, não de Deus. É a religião como entendida por um jovem de vinte e sete anos, logo depois da morte de sua amada. É um ornamento na *Vita Nuova*, aumentando o charme da obra e a profundidade dos sentimentos do autor».[880] A palavra *charme* (*charm*), com suas conotações mágicas, é justa; a noção de que a religião seja, na *Vita Nova*, não muito mais que um *ornamento*, talvez menos. Como diz Vittore Branca, Dante – e isto, em parte, é certo – não vê, em Beatrice, uma substituta de Deus ou Cristo, mas, no máximo, um «speculum Christi»: «como deve ser todo homem, como é de fato todo santo».[881] Mas – devemos nos perguntar – é Beatrice uma santa? Tem ela as características que a identificariam como uma santa?

As tentativas de identificar no núcleo da *Vita Nova* algo como uma hagiografia de Beatrice se complicam quando se verifica a inexistência, no relato, de visões ou colóquios da assim suposta protagonista com Deus, ou de manifestações milagrosas – o que seria de se esperar em qualquer vida de santo. Antes, há – digamos assim – a *esperança*, por parte de Dante, na santidade de Beatrice, que pode ser interpretada, na realidade, como uma metáfora do esforço para superar a morte da amada, ou ao menos para encontrar algum sentido nesta morte. Porque se Beatrice não é santa – se ela não é *beatrice/beatrix*, doadora de beatitude –, sua morte não se justifica e não se remunera, e a sua ausência se torna insuportável para o poeta. Neste sentido, deve-se admitir que a *Vita Nova*, a um só tempo, *é e não é* uma «Legenda Sanctae Beatricis»[882] (Schiaffini), *é e não é* «un libretto di devozione» no qual se programam os «atti d'un culto».[883] Com essa duplicidade, é o estatuto alegórico, que desde muito cedo se quis atribuir à *Vita Nova*, que se põe em questão. Singleton aqui

---

[880] J. A. SCOTT, «Notes on Religion and the *Vita Nuova*», *Italian Studies*, XX (1965), p. 18.
[881] Vittore BRANCA, «Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella ‹Vita nuova›», em *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze: Olschki, 1966, v. 1, p. 129.
[882] Alfredo SCHIAFFINI, «Lo stil nuovo e la ‹Vita Nuova›», em *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, 2ª ed. riveduta, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1943, pp. 83-106 (especialmente pp. 91-94).
[883] Benedetto CROCE, *La poesia di Dante*, Bari: Laterza, 1952, pp. 35 e 29 (aqui, não apenas «atti d'un culto», mas também «adempimenti di riti, cerimonie, drammi liturgici»).

vai ao cerne: «A *Vita Nuova* não é uma alegoria. O ‹libello› dantesco é repleto de simbolismo e de analogia mística, mas símbolo e analogia não são alegoria. É uma alegoria o *Roman de la Rose*: a rosa tem um *outro* significado e há uma chave para descobri-lo. Na *Vita Nuova*, ao invés, não há nada do gênero. Que outra coisa significa Beatrice além de Beatrice, ou o protagonista Dante além de si mesmo?».[884]

Há, de fato, no *libello*, um empréstimo de uma certa carga tropológica vinculada a Cristo, que é transferida para a figuração de Beatrice: o que não quer dizer que Beatrice possa ser reduzida a Cristo (nem ele a ela). Note-se – e isto tem sido sistematicamente descurado – que logo depois de *Io mi senti' svegliar* e de sua divisão, vem o parágrafo fundamental em que Dante faz uma digressão teórica sobre a linguagem figurada. Ou seja, depois de ter aproximado figurativamente Beatrice e Cristo, Dante chama a atenção precisamente para os limites da figuração. Michelangelo Picone já observou que a *Vita Nova* se apresenta como uma espécie de resolução da anfibologia cultural característica do século XIII:

> A *Vita Nuova*, extraordinário ponto de chegada de toda uma tradição literária, parece resolver com a sua escritura ambivalente a dupla articulação cultural do século XIII, exemplar e pessoal, hagiográfica e autobiográfica. No *prosimetrum* juvenil dantesco, de fato, o modelo estático da *imitatio Christi*, o programa de salvação geral da humanidade na *novitas* da messagem evangélica, aparece entrelaçado com o modelo dinâmico da *imitatio auctorum*, com a formação individual do eu, o qual, narrando a própria renovação poética se põe no rol das figuras imitáveis. Esta dupla filigrana textual, da *sanctitas* e da *auctoritas*, transparece, pois, diria quase inevitavelmente, na espessura da recepção secular da obra.[885]

Ernst H. Kantorowicz, em seu magistral estudo sobre os «dois corpos» do rei, observa que a Dante, um «poeta» (como Kantorowicz faz questão de ressaltar), coube «estabelecer uma imagem de realeza que fosse meramente humana» – em contraste com concepções de realeza «centradas no Deus-homem, nas idéias de justiça e lei, nas corporações de coletivos políticos ou dignidades institucionais», tais como desenvolvidas por teólogos, filósofos e juristas – «e da qual o HOMEM, puro e simples, fosse centro e padrão – HOMEM, efetivamente, em todas as suas relações

---

[884] Charles S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia* cit., p. 96.
[885] Michelangelo PICONE, «La *Vita Nuova* fra autobiografia e tipologia», em *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna: Longo, 1987, p. 59.

com Deus e o universo, com a lei, a sociedade e a cidade, com a natureza, conhecimento e fé».[886] Para Kantorowicz, o adágio teológico-legal «Homo instrumentum humanitatis» pode ser tomado como lema no esforço de compreender o pensamento político-moral de Dante – claro, com a ressalva de que a «noção opalina de *humanitas*» deve ser percebida em toda sua sutileza e complexidade. Dante raramente tinha no centro de sua reflexão política o fenômeno institucional; seu interesse dirigia-se quase sempre para o homem por trás da instituição. Daí resulta que «a imagem do Príncipe ou Monarca» em Dante – embora constituída a partir de noções tomadas emprestadas ao prolífico e cerrado *corpus* de argumentação indeciso entre teologia e filosofia, política e direito – «reflete um conceito de realeza centrada no Homem e de uma *Dignitas* puramente humana que, sem Dante, estaria ausente e, com toda certeza, teria ficado ausente daquele século».[887]

Com razão, Ugo Dotti observa que podemos sintetizar a cultura italiana de meados do século XIII até o fim do século XV com a denominação de «humanismo» na medida em que os maiores escritores ou intelectuais do período – «Dante não menos que Petrarca» – empreenderam uma luta contínua «para liberar progressivamente a nova cultura da hegemonia secular do transcendente».[888] O que não quer dizer – salienta o mesmo Dotti – que não se deva considerar também a «fecunda dialética» ínsita à relação do período com o passado: «a *Commedia* dantesca, a obra latina e vulgar de Petrarca, o *Decameron* de Boccaccio devem ser sempre medidos não somente com base na sociedade de seu tempo, mas também, se não sobretudo, com a agostiniana *Cidade de Deus*, máximo vértice, provavelmente, de uma *Weltanschauung* ainda hoje não definitivamente passada».[889] Para Dotti, não resta dúvida quanto ao fato de que «o esforço maior para arrancar o homem da órbita do transcendente e para recolocá-lo nas problemáticas e nas responsabilidades da sua

---

[886] Ernst H. KANTOROWICZ, *Os dois corpos do rei*: um estudo sobre teologia política medieval, tradução de Cid Knipel Moreira, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 273.
[887] *Idem*, p. 274.
[888] Ugo DOTTI, *Storia degli intellettuali in Italia*, v. 1: *Idee, mentalità e conflitti da Dante alla crisi dell'umanesimo*, Roma: Riuniti, 1997, p. XI.
[889] *Idem*, p. XII.

existência terrena tenha sido realizado por Dante».[890] E isso precisamente porque Dante envolveu nesta operação toda a teologia cristã, produzindo um verdadeiro drama desta superação: drama porque a conquista da autonomia do homem se dá no palco armado pelo divino. O poeta grego Giórgos Seféris observa, com acerto, que «o vínculo que Dante tem com o homem é tão forte e se expressa com uma intensidade tão forte que transborda do marco filológico e teológico de seu tempo, e mesmo do cânone cristão».[891] Seféris acrescenta: «É útil recordá-lo, porque não faltam os casos de fanáticos do poeta que, ao estudar a *Comédia*, vêem mais São Tomás de Aquino, por exemplo, que Dante».[892] Não se trata, claro, de recusar o aporte que o conhecimento do tomismo ou de outras doutrinas da época possam trazer para a interpretação de Dante, mas sim de ter a segurança de que a poesia dantesca «transforma inclusive as noções abstratas em *‹cosa salda›*».[893]

Conforme anota Auerbach (que está na base das considerações de Dotti e Seféris), na *Commedia* «o além torna-se teatro do homem e das suas paixões».[894] O humano, e não o divino, é o elemento central da obra de Dante: o leitor da *Commedia*, ao ler passagens – os exemplos são de Auerbach – como aquela em que Cavalcante Cavalcanti se dá conta de que seu filho está morto («non fiere li occhi suoi il dolce lome?», *Inf.* X 69), ou ainda o verso dito por Pia de' Tolomei a Dante antes de pedir-lhe que dela se recorde na Terra («e riposato de la lunga via», *Purg.* V 131), «sentirá sua emoção dirigir-se para o ser humano e não, imediatamente, para a ordem divina»; o estado eterno no plano divino é apenas cenário, que reforça a humanidade dos personagens ao apresentar sua situação como fixada de uma vez por todas na eternidade.

> Chega-se a uma experiência imediata da vida, uma experiência que sobrepuja todas as outras, a uma concepção do ser humano que tanto se espraia multiplamente, quanto penetra profundamente até as raízes do sentimento, um esclarecimento das suas

[890] *Idem*, p. 27.
[891] Giórgos SEFÉRIS, «En el 700 aniversario de Dante», em *Todo está lleno de dioses*, traducción de Selma Ancira, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 101.
[892] *Idem, ibidem*.
[893] *Idem, ibidem*.
[894] Erich AUERBACH, «Farinata e Cavalcante» cit., p. 174.

> emoções e paixões, que leva, sem inibições, à cálida participação e até à admiração da sua multiplicidade e grandeza. E, dentro desta participação imediata e admirada do ser humano, a indestrutibilidade do ser humano total, histórico e individual, baseada na ordem divina, dirige-se *contra* a ordem divina; põe a mesma a seu serviço e a obscurece; a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus.[895]

Seféris prefere sublinhar a indissociabilidade que subjaz a essa contradição: «em Dante a imagem de Deus é parte indissolúvel da imagem do homem: é difícil que funcione uma sem outra».[896] Dante, para Auerbach, é não somente o exemplo máximo do realismo figural, como também o de sua superação: «A obra de Dante tornou realidade a essência cristã-figural do homem e a destruiu na mesma realização; a poderosa moldura rompeu-se pela supremacia dos quadros que envolvia».[897] O estilo elevado de Dante, no qual «os homens se vêem e se reconhecem a si próprios», foi muito mais danoso à hegemonia da interpretação cristã-figural dos acontecimentos do que o realismo farsesco dos mistérios de fins da Idade Média. Este reconhecimento assinala que a figura conquistou independência em relação à estrutura te(le)ológico-figural.[898] Dotti, com cautela, ressalva: «se a ordem divina que encerra todo o palco das humanas paixões pode resultar afinal eclipsada, não por isso vem esquecida».[899] Antonelli observa que, embora «inegável, ou antes importantíssimo», o «clima religioso» que «atravessa» a *Vita Nuova* é «já fruto de *mediação*».[900] (Por exemplo, o amor desinteressado cristão é contrabalançado pelo amor desinteressado tal como oferecido pelo *Laelius*.) Definitivamente: a maioria das

---

[895] *Idem*, p. 175.
[896] Giórgos SEFÉRIS, «En el 700 aniversario de Dante» cit., p. 104.
[897] Erich AUERBACH, «Farinata e Cavalcante» cit., p. 175. Cf. do mesmo autor, «Figura», em *Figura*, tradução de Duda Machado, São Paulo: Ática, 1997, pp. 13-64.
[898] Cf. Erich AUERBACH, «Farinata e Cavalcante» cit., p. 175: «mesmo no Inferno ainda há grandes almas, e no Purgatório algumas almas esquecem, por alguns instantes, o caminho da purificação, por causa da doçura de um poema, da obra de um ser humano. E, em conseqüência das peculiares condições de autocumprimento no além, a figura humana se impõe de maneira mais forte, concreta e peculiar do que, por exemplo, na poesia antiga. Pois, da autoconsumação que compreende toda a vida passada, tanto objetivamente, como na memória, faz parte um desenvolvimento histórico-individual, uma história, em cada caso individual, de uma transformação cujo resultado está diante de nós como coisa pronta, mas cujos estágios são apresentados, porém, em muitos casos, pormenorizadamente; nunca ela permanece totalmente oculta diante de nós; averiguamos, de maneira muito mais exata do que a poesia antiga era capaz de representar, no ser atemporal, a história da vida interior do homem».
[899] Ugo DOTTI, *Storia degli intellettuali in Italia*, v. 1, cit., p. 29.
[900] Roberto ANTONELLI, «Dante Alighieri», em *Storia e antologia della letteratura italiana*, v. 2: *La poesia del Duecento e Dante*, Firenze: La Nuova Italia, 1974, p. 219.

interpretações que reduzem a *Vita Nova* a uma alegoria teológica (basicamente, Beatriz como figura de Cristo) parecem ignorar o estatuto essencialmente metafórico e ambíguo da linguagem poética. Ao exagerarem na determinação da metáfora (e toda alegoria é uma metáfora hiperdeterminada, ou seja, uma metáfora com um significado único definido *a priori* e obrigatoriamente mobilizado na sua decodificação), acabam por perder a pulsão metafórica mais abrangente, aquela pela qual o *racconto* da vida de Dante se deixa perpassar pelas ondas da cultura de sua época – o que, de resto, qualquer escritor, mesmo aqueles pretensamente mais apegados à empiria, não podem deixar de fazer, pois se trata de uma condição que lhe é exterior. Mas isso não tira a verdade da obra, já que esta deve ser, antes de tudo, uma verdade poética, a verdade da poesia. Gorni anota que Dante «tem o dom ou o gênio da ambigüidade irredutível».[901] É o que nos impede muitas vezes de nos decidirmos entre uma leitura literal ou alegórica. A «fé» de Gorni na «utilidade de um saber objetivo» e na plena determinação dos fatos em matéria literária é assim abalada. A ambigüidade da *Vita Nova* é, para Gorni, signo de sua modernidade:

> Letteratura volgare, qui fermamente difesa, che nel momento della sua affermazione istituzionale si permette uno statuto di ambiguità semantica, come nel caso delle due donne-schermo, o in quello della Donna Gentile. E va registrata infine la virtuale polivalenza di una, certo ironica, irresolutezza (Dante non sa quale scegliere tra i due *cominciamenti* del soneto *Era venuta*). Tutto ciò, si badi, entro il sistema di una scelta unilaterale, polemica, non esente da contraddizioni: il *libello* pensato come apografo, o *Sententia*, del *libro della memoria*. In principio è il leggere, cioè l'interpretare, senza cui il dire, lo scrivere poesia, non ha molto senso. Autoparodia e palinodia sono congeniali alla nascita stessa dell'ispirazione. Dante non è soltanto il primo a fornire un commento storico ampio e articolato alla propria opera pregressa: fonda la letteratura come coscienza di sé e del proprio ruolo. Nel caso suo, ruolo di predestinato e di profeta.[902]

É neste sentido que, a respeito da *Vita Nova*, deve-se falar em «excesso de espiritualidade, mais que de religião».[903] A distinção é importante. A *espiritualidade*

---

[901] Guglielmo GORNI, *Dante nella selva*: il primo canto della *Commedia*, Firenze: Franco Cesati, 2002, p. 42. Cf. para a ambigüidade pensada mais amplamente: Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, «L'‹ambiguità› della ‹Vita Nuova›», em *Psicanalisi e Strutturalismo di fronte a Dante*: dalla lettura profetica medievale agli odierni strumenti critici (Atti dei mesi danteschi 1969-1971), Firenze: Olschki, 1972, v. 3 (*Incontro con le altre opere*), pp. 7-55

[902] Guglielmo GORNI, «La *Vita Nova* nell'opera di Dante» cit., pp. XLV-XLVI.

[903] Leonardo SINISGALLI, «Dante e il libro della memoria», *La Fiera Letteraria* (15 maggio 1949), p. 1.

é privada, e pode identificar-se, quase sem resíduos, com a poesia (especialmente com aquela dos *spiriti*); a religião, por sua vez, é sempre institucional. Além disso, a espiritualidade é indeterminada quanto a seus objetos, enquanto a religião costuma ser ferreamente determinada. Para Dante – para este *poeta theologus*, para este poeta cujo nome foi desconstruído por alguns de seus primeiros e mais profundos leitores em *dans theos*[904] –, a divinização de Beatrice só pode ser antes um acontecimento da poesia que um acontecimento da religião. Lembremos que, a partir da contemplação de Beatrice, conclui Dante, com palavras tomadas de empréstimo a Homero (por intermédio do *De intellectu et intelligibili* de Alberto Magno): «Ella non parea figliuola d'uomo mortale, ma di Dio» (*VN* 1.9 [II 8]). Todavia, a divindade de Beatrice – nos termos de Dante – se fixa de vez quando se estabelece a sinonímia de seu nome com o de «Amor». No soneto *Piangete, amanti* (o terceiro da *Vita Nova*), há uma identificação direta de Beatrice com Amor, a ponto de seus nomes serem intercambiáveis:

> Piangete, amanti, poi che piange Amore,
> udendo qual cagion lui fa plorare.
> Amor sente a Pietà donne chiamare,
> mostrando amaro duol per gli occhi fore,
> perché villana Morte in gentil core
> à miso il suo crudele adoperare,
> guastando ciò ch'al mondo è da laudare
> in gentil donna sora dell'Onore.
> Udite quanto Amor le fece orranza,
> ch'io 'l vidi lamentare in forma vera
> sovra la morta ymagine avenente;
> e riguardava ver' lo ciel sovente,
> ove l'alma gentil già locata era,

[904] A etimologia poético-crítica *dans theos* foi proposta inicialmente por Benvenuto da Imola: «Primo, a vocabulo propriæ nominationis, vocatus est enim Dantes, e merito; est enim nomen consequens rei. Dictus est enim Dantes quasi *dans se ad multa*, dedit namque se universaliter ad omnia, ut patebit in discursu hujus operis; et omnibus scientiis operam dedit, et præcipue poeticæ delectabilissimæ scientiarum. Vel dictus est Dantes quasi *dans theos*, idest, Dei et divinorum noticiam. Nam cum autor iste in viridiori ætate vacasset philosophiæ naturali, morali, et artibus in Florentia, Bononia et Padua, in matura ætate jam exul dedit se sacræ theologiæ Parisius, ubi adeo alte emicuit quod ab aliquibus vocabatur poeta, ab aliis philosophus, ab aliis theologus» (BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comœdiam*, a cura di G. F. Lacaita, Firenze: G. Barbèra, 1887, v. 1, p. 11-12). A ela retorna Domenico Bandini, no dicionário alfabético *De viris claris*, parte de sua enciclopédia *Fons memorabilium universi*: «Dantes per ethymologiam dicatur, quasi *dans theos*, idest Dei notitiam et omnium divinorum» (tal como se lê em Angelo SOLERTI (a cura di), *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milano: Vallardi, s/d, p. 91).

> che donna fu di sì gaia sembianza. (*VN* 3.4-6 [VIII 4-6])

(É Beatrice quem, em verdade, chora, como dito na prosa. Mas o soneto todo é perpassado por um constante impulso à alegoria: *Amor*, *Pietà*, *Morte*, *Onore* são seus personagens.) Mais adiante, Amor, dirigindo-se a Dante numa imaginação, lhe diz: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molte simiglianze che à meco» (*VN* 15.5 [XXIV 5]). No soneto *Io mi senti' svegliar*, escrito a partir daquela imaginação, a sinonímia é reiterada: «Amor mi disse: ‹Quell'è Primavera, / e quell'à nome Amor, sì mi somiglia» (*VN* 15.9 [XXIV 9]). A divinização de Beatrice é absolutamente heterodoxa em relação à religião institucional. Nada de igual se encontra nas escrituras ou em qualquer outro documento da Igreja. O culto de Maria não pode ser comparado com esse culto privado de Beatrice, a começar pelo fato de que é privado. E Maria tem, digamos assim, serviços prestados a justificar seu culto: deu à luz o Deus tornado homem. Beatrice – que fez? Em alguma medida, com sua morte, propiciou o renascimento de Dante como poeta.

Como bem viu Guido Favati, estamos diante de uma *hipérbole* (isto é, frisemos, de um procedimento retórico, poético):

> Beatrice-miracolo è soprattutto la elevazione al grado iperbolico di una possibilità letteraria da parte di un poeta al quale non sono tremate vene e polsi per enuclearla e realizzarla al massimo d'intensità: se il suo esser miracolo ha come effetto (è vero) che ‹non pò mal finir chi l'ha parlato›, non siamo per questo fuori del solco tracciato per la sua donna dal Guinizzelli, che agisce sull'animo dell'amante sì che ‹fa 'l di nostra fé se non la crede›, e di cui si può dire che ‹tenea d'angel sembianza›: solo che il solco si è slargato di nuovo incredibilmente e l'iperbole ha acquistato una consistenza ignota (e probabilmente inattingibile) agli altri.[905]

Favati diz que para que essa hipérbole se materializasse foi preciso «ascetismo» e «misticismo», mas me parece que o outro termo que ele usa, *hipérbole*, dê melhor a medida de quanto esta é antes de tudo uma operação poética. Essa hipérbole é que permite superar a poesia imediatamente anterior: pois toda hipérbole, ao extremar um ato de linguagem anterior ou previsível, procede também a uma negação daquele termo de que se partiu, justamente ao revisar as limitações iniciais daquele termo.

[905] Guido FAVATI, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze: Le Monnier, 1975, p. 292.

Definitiva, para variar, a afirmação de Contini contra a leitura teologizante da *Vita Nova*: «Il ‹modo d'impiego› costituito dal capitolo XXV [16] vuol significare: attenzione, ora mi dispongo a caricare le tinte, ma quella della donna-angelo non è piú che un'iperbole».[906]

Deus, na *Vita Nova*, é antes de tudo o deus Amor. A figuração de Amor é um dos movimentos decisivos da constituição da cultura literária moderna (extrapolando mesmo os limites da lírica). Como se sabe, foi na doutrina do amor cortês e na poesia alegórica a ele dedicada que se deu com maior força a retomada de mitos antigos, com a maioria de seus elementos sendo absorvidos do gênero tardo-antigo do epitalâmio. O principal antagonista da codificação do amor cortês foi a religião cristã: pode-se mesmo dizer que este se formou em concorrência com a religião. Por isso Amor deixa de ser simples personificação para ser outra coisa, assume, como diz Jauss, «figura mítica e funções especulares àquelas do deus cristão».[907] Como observa C. S. Lewis, o epitalâmio não transmitiu à poesia cristã, entre a Antigüidade e a Idade Média, apenas parte da antiga mitologia, mas também todo um mundo, toda uma paisagem mitológica, que ombreava com a representação cristã do além: o reino do Amor, de que o jardim do prazer no *Roman de la Rose* é somente um de seus possíveis avatares: «o ‹outro mundo› não da religião, mas da imaginação».[908] Lewis é taxativo: «No exato momento em que os deuses – e seus lugares próprios [*homes*] – estão debilitando-se em [*fading into*] mera decoração, vislumbramos, nos poetas mitológicos desta época, a nova vida [*new life*] e as novas moradas [*new dwellings*] que a poesia encontrará para eles».[909] Já em Guilherme IX (1071-1126), primeiro trovador cuja obra chegou a nós, Amor é uma força que exige submissão, é representado como uma voz interior, às vezes em diálogo com Razão. Neste primeiro estágio, Amor e Vênus são vozes ou entidades que permanecem ocultas embora sua

---

[906] Gianfranco CONTINI, «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*», em *Un'idea di Dante* cit., p. 50.
[907] Hans Robert JAUSS, «Allegoresi, riattivazione del mito e nuovo mito», em *Alterità e modernità della letteratura medievale*, traduzione di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti, Torino: Bollati Boringhieri, 1989, p. 185. Neste parágrafo, me baseio sobretudo em Jauss.
[908] C. S. LEWIS, *The Allegory of Love* cit., pp. 75-76.
[909] *Idem*, p. 76.

ação seja perceptível: não são descritos como figuras. A alegoria do amor cortês – que assinala já o fim do aflorar da lírica trovadoresca e do *roman* cortês – transporta a fauna invisível do universo interior do amor para o cenário mítico do *vergier d'Amor*. Nas duas obras latinas em que a alegoria de Amor aparece ao fim do século XII – o *De amore* de André Capelão e a *Altercatio Phillidis et Florae* –, a retomada do mito antigo o faz convergir com outras tradições: a da *altercatio* e a do romance arturiano. Muda, aqui, a função de Amor: na antiga mitologia (isto pode-se ver nos epitalâmios a partir de Estácio), era mediador entre Vênus, a deusa que era sua mãe, e os seres humanos; agora é o filho, o próprio Amor, quem ocupa o grau mais alto da hierarquia do reino amoroso. Elimina-se a instância intermediária: o amante age em relação direta com a divindade. Se em Estácio, Vênus e Amor viajam de Chipre a Roma para conduzir Violentilla até o poeta Stella e celebrar-lhes o matrimônio, agora é o próprio amante quem empreende a viagem para encontrar o Amor em seus domínios, pôr-se a seu serviço ou receber seus conselhos. O reino de Amor medieval só pode ser alcançado se se supera o limite do além: perder-se na selva, passar sobre uma ponte estranha, penetrar por um portão, e freqüentemente também em sonho – não é difícil ver a influência disso sobre Dante. Na alegoria de Amor, de André Capelão a Jean de Meung, o *paradisus amoris* foi modelado a partir das representações cristãs da *terra beata*, mas já como sua simulação.

Não esqueçamos que a alegoria de Amor entra na Itália por mãos de Brunetto Latini (o mestre querido de Dante), no *Tesoretto*. Brunetto distingue o reino de Amor do reino das virtudes e faz a Cortesia – a virtude central do universo cortês – advertir ao viajante acerca de Amor:

> E guarda in tutte parti
> ch'Amor già per su' arti
> non t'infiammi lo core:
> con ben grave dolore
> consumerai tua vita,
> né mai di mia partita
> non ti potrei tenere,
> se fossi in suo podere.[910]

[910] *Il Tesoretto* 1843-1850, em Gianfranco CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*. Milano e Napoli: Ricciardi, 1960, t. 2, p. 240.

O *Tesoretto* assinala a passagem da ética do amor cortês, muito idealizada, à descrição da vida afetiva, abrindo assim caminho para a figuração dantesca de Amor. Numa espécie de irônica antecipação das genealogias nietzschianas, Brunetto apresenta os afetos derivando todos de Prazer – e diz que este é o verdadeiro nome do «capo e dio d'amore», chamado Amor apenas devido ao medo das pessoas:

> io vidi dritto stante
> ignudo un fresco fante,
> ch'avea l'arco e li strali
> e avea penn' ed ali,
> ma neente vedea,
> e sovente traea
> gran colpi di saette,
> e là dove le mette
> convien che fora paia
> chi che periglio n'aia;
> e questi al buon ver dire
> avea nome Piacere.
> E quando presso fui,
> io vidi intorno lui
> quattro donne valenti
> tener sopra le genti
> tutta la segnoria;
> e de la lor balìa
> io vidi quanto e come,
> e so dir lor lo nome:
> Paura e Disïanza
> e Amore e Speranza.[911]
>
> E questi quattro stati
> son di *Piacere* nati,
> con essi sì congiunti
> che già ora né punti
> non potresti contare
> tra·llor lo 'ngenerare:
> ché, quando omo 'namora,
> io dico che 'n quell'ora
> disia ed ha temore
> e speranza ed amore
> di persona piaciuta;
> [...]
> Così ciascuno in parte
> aòverar su' arte
> divisa ed in comuno;
> ma tutti son pur uno,
> cui la gente ha temore,

[911] *Idem* 2261-2282 cit., p. 254.

sì 'l chiaman Dio d'Amore,
perciò che 'l nome e l'atto
s'acorda più al fatto.[912]

Alguns versos depois, aparece passagem que será retomada por Dante no soneto *Tanto gentile*; é da boca de Ovídio, falando em «volgare», que o viajante Brunetto ouve: «la forza d'amare / non sa chi no·lla prova».[913]

Jauss mostra como o caminho para a *Vita Nova*, ao menos em certa medida, é aberto pela profunda revisão que Jean de Meung, inspirando-se em Alain de Lille, faz da alegoria de Amor de seu antecessor Guillaume de Lorris, substituindo o deus Amor pela tríade mítica de Vênus, Natureza e Gênio, assim demolindo a religião do amor cortês.[914] Para Jauss, uma virada semelhante na tradição do gênero da alegoria do amor cortês se dá somente na *Vita Nova*, com sua espécie de teologia amorosa com rituais obscuros: «O deus do amor, neste nível da recepção do mito, é figura transcendente e, ao mesmo tempo, personificação do sentimento profundo».[915] Está adormecido no coração nobre, à espera de que a beleza da dama venha despertá-lo, assim podendo vir à aparência:

Io mi senti' svegliar dentro allo core
un spirito amoroso che dormia;
e poi vidi venir da lungi Amore
allegro sì, che appena il conoscea (*VN* 15.7 [XXIV 7])

Com esta «associação de efeito interior e manifestação exterior», Dante teria ilustrado exemplarmente a doutrina stilnovista do amor.[916] Sobretudo à medida que, no comentário a estes versos, justificou esteticamente a personificação de Amor como licença poética: «Amore non è per sé sì come sustantia, ma è uno accidente in sustantia» (*VN* 16.1 [XXV 1]). Como observa Jauss, este «sì come» é indicador da ficção poética («sì come fosse sustantia corporale») e acaba por reduzir o mito de

[912] *Idem* 2319-2342 cit., p. 256.
[913] *Idem* 2374-2375 cit., p. 258. Em *Tanto gentile* se lê: «'ntender no·lla può chi no no·lla prova» (*VN* 17.7 [XXVI 7]). Em *Donna me prega*: «imaginar nol pote om che nol prova»
[914] Hans Robert JAUSS, «Allegoresi, riattivazione del mito e nuovo mito» cit., p. 199.
[915] *Idem, ibidem*.
[916] *Idem*, p. 200.

Amor da tradição cortês a um «mito ingênuo», enfim «superado».[917] O «novo Amor interiorizado de Dante» brota de uma «realidade de ordem mais elevada», a «realidade histórica de uma figura individual que o poeta elevou a mito subjetivo».[918] De fato, na *Vita Nova*, temos o ponto de mutação da alegorese medieval, uma vez que nesta obra «pela primeira vez na tradição literária do Medievo uma figura profana e realmente existente foi transfigurada por meio da alegoria e elevada a figura da revelação sem perder completamente a sua individualidade histórica».[919] Esta «relação figural entre figura real e significado transcendente», de que Beatrice é protagonista, só foi possível – diz o mesmo Jauss – «ao custo de uma mitização do privado, que encontra correspondência na criação de mitos políticos na *Divina Comédia* e está na origem de todos os mitos subjetivos da era moderna».[920] Prova disso é que, depois do capítulo dedicado à análise da personificação de Amor, a sua figura não mais aparece na *Vita Nova*: tomar consciência, e expor esta consciência, é desfazer-se daquele artifício.

Como bem observa Robert Hollander, Amor jamais é tratado por Dante, na *Vita Nova*, como se tivesse existência real.[921] Não por acaso, a primeira aparição de «Amore» é concomitante à primeira ocorrência da palavra «ymaginatione» (*VN* 1.8 [II 7]). Margherita De Bonfils Templer viu bem que, embora a imagem de Amor tenha chegado a Dante a partir de uma tradição que remonta aos clássicos, «o Amor de Dante, não obstante as reminiscências culturais, que por vezes nos ajudam a penetrar melhor o significado dele e por vezes nos desencaminham, é figura nova e desconcertante. Ele é desenvolvimento [*svolgimento*] que carrega consigo o próprio fermento animador, e que bem longe do ser *deus* (entendamos o deus do amor cortês)

---

[917] *Idem, ibidem*.
[918] *Idem, ibidem.*
[919] *Idem, ibidem*.
[920] *Idem, ibidem*.
[921] Robert HOLLANDER, «*Vita Nuova*: Dante's Perceptions of Beatrice» cit., p. 20 (a partir de listagem das aparições de Amor, pp. 19-20). Vejam-se ainda as importantes considerações crítico-teóricas que se seguem: «the Dante of the *Vita Nuova* was as careful in keeping distinctions between fiction modelled on ‹history› and fiction that is ‹fabula› – the *bella menzogna* of *Convivio* – as was the author of the *Commedia*. Fiction that is modeled on history – medieval *argumentum* – is the basic fictive mode both of the *Vita Nuova* and of the *Commedia*. This does not necessarily mean that either Dante (or the present writer) believed that the actions recorded in either work actually occurred in history, but only that this is their fictional convention» (pp. 20-21).

ou pessoa, é o demônio [*demone*] da alma [*animo*] do poeta».[922] Para compreender de fato o que está implicado na figura de Amor, deve-se aproximá-lo daquela do *daímōn* grego: afinal, sua vitalidade está em ser uma «concepção dinâmica», em outras palavras, «fermento que tem algo de demônio platônico» capaz de impelir a alma a elevar-se do plano terrestre ao celeste.[923]

Contudo, como a *Vita Nova* é uma obra de transição histórica, nunca se sabe ao certo quando Amor é o deus-*daímōn* ou o sentimento, assim como não se sabe quando Morte é personagem ou evento. Esta hesitação na leitura é um dos atrativos da *Vita Nova*. Nesta obra, pela figura do deus, o que se insinua obliquamente é a questão do corpo – e a questão do corpo é a questão da personificação, da figura: um corpo de palavras no lugar do corpo ausente, subtraído, intangível, inapreensível. Amor (lembra Dante), já no «Libro di Remedio d'Amore» de Ovídio, fala «sì come se fosse persona umana» (*VN* 16.9 [XXV 9]). A discussão da apresentação de Amor como corpo, com a justificativa de que é «figura» (*VN* 16.7 [XXV 7]), dá margem para que, em certa medida, tudo mais no *libello* seja visto como figura. Dante delimita assim o campo da personificação: tanto «la cosa che non è animata» falando «alle cose animate» quanto «la cosa animata» falando «alla cosa inanimata», ou ainda, caso mais radical, coisas inanimadas a coisas inanimadas, conforme ele encontra na *Eneida*, Juno falando a Eolo, a compreender-se simbolicamente como o céu falando ao vento (*VN* 16.9 [XXV 9]). O intervalo entre *persona* (enquanto *corpo*) e *anima*[924] fica bem claro quando Beatrice, «sì gentil cosa», liberta-se desta «vita noiosa» (isto é, da vida terrena): «Partissi della sua bella persona / piena di gratia l'anima gentile, / ed è sì glorïosa in loco degno» (*VN* 20.11 [XXXI 11]). Temos aí o conflito entre *persona* e *anima*: e personificação significa justamente tratar como animada coisa inanimada, como há pouco se disse. A própria Beatrice revela-se, assim, *persona*: «Questa non è femina, anzi è de' bellissimi angeli del cielo» (*VN*

[922] Margherita DE BONFILS TEMPLER, «Amore e le visioni nella *Vita Nuova*», *Dante Studies,* XCII (1974), p. 27.
[923] *Idem*, p. 25.
[924] O mesmo contraste verifica-se em *Le dolci rime*: «ché solo Iddio all'anima la dona / che vede in sua persona / perfettamente star: sì ch'ad alquanti / ch'è seme di felicità, si acosta, / messo da Dio nell'anima ben posta» (*Conv.* IV canz. III 116-120).

17.2 [XXVI 2]). Nos termos do parágrafo precedente, não é «sustantia corporale», mas «sustantia separata da materia, cioè intelligentia»[925] (*VN* 16.1 [XXV 1]). Vale notar que a personificação, assim compreendida, é um dos tropos fundamentais da lírica moderna ao deixar a nu o fato de que não há contradição entre a extrema subjetivação e a extrema objetivação por meio da linguagem. Não esqueçamos, a propósito, a afirmação crucial de C. S. Lewis de que a alegoria «é o subjetivismo de uma época objetiva».[926]

2. Beatrice

Não há nada de original, entre os leitores de Dante, em destacar como novidade de sua obra a relação que estabelece entre o sujeito poético e seu objeto preferencial. Crucial, para que se definisse esta nova relação, parece ter sido o aprendizado com a poesia de Cavalcanti, em que a análise (digamos assim) 'psicológica' substitui o cortejar e a contemplação. Como disse Giulio Salvadori, o «ensinamento psicológico» de Cavalcanti teve como efeito destacar Dante de seus predecessores e contemporâneos: «La donna non è più guardata con l'occhio semplice del trovatore, bensì con lo sguardo analizzatore dello psicologo».[927] Mas é preciso entender aqui o sentido dessa *psicologia*, o sentido dessa *análise* (isto é, dessa dissolução ou decomposição do objeto). Trata-se, grosso modo, de constituir o sujeito lírico como interioridade a partir desta nova forma de admirar o objeto, que se torna antes de tudo um olhar para dentro de si mesmo. Conta-nos Dante que *Donne ch'avete* fora «divulgata tra le genti» (o verbo, *hapax* em Dante, por certo não é de

[925] Segundo interpolação conjetural de GORNI – baseando-se para isso em passo do *Convivio* (II iv 2) – para lacuna no arquétipo devido à qual se lia apenas «sustantia [...] intelligentia» (ver comentário a *VN*, p. 147; mas também «Nota al testo», *idem*, pp. 330-331). No texto proposto por Barbi e adotado por De Robertis, lia-se «sustanzia intelligente».
[926] C. S. LEWIS, *The Allegory of Love* cit., p. 30.
[927] Giulio SALVADORI, *Sulla vita giovanile di Dante*, Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 1906, p. 42.

emprego improvisado[928]: a canção, afinal, cristalizara um novo âmbito da «eloqüência vulgar»). Um não identificado amigo, tendo ouvido a canção, veio pedir-lhe que compusesse um poema respondendo à questão deixada lá em aberto – questão central da poética de amor intelectual: «che è Amore» (*VN* 11.1 [XX 1])? É assim que nasce *Amore e 'l cor gentile*, o manifesto da definitiva subjetivação do amor executada por Dante:

> Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
> sì come il saggio in suo dictare pone,
> e così esser l'un senza l'altro osa,
> com'alma rational sanza ragione.
> Falli Natura quand'è amorosa,
> Amor per sire e 'l cor per sua magione,
> dentro la qual dormendo si riposa
> tal volta poca e tal lunga stagione.
> Biltate appare in saggia donna poi,
> che piace agli occhi sì, che dentro al core
> nasce un disio della cosa piacente;
> e tanto dura talora in costui,
> che fa svegliar lo spirito d'Amore.
> E simil face in donna omo valente. (*VN* 11.3-5 [XX 3-5])

A identificação entre Amor e «cor gentil» é crucial. Dante – segundo Sapegno – não quer que consideremos a lírica da *Vita Nova* «poesia imediata e verista, que retira a sua matéria dos fatos exteriores», mas sim como «o esforço para traduzir através de formas refinadas e artificiosas um debate real de sentimentos no seu complicado desenvolvimento [*sviluppo*]: poesia interior e espiritual num sentido mais profundo do que aquele que se entende de costume».[929] Na *Vita Nova*, «as partes líricas representam um primeiro degrau neste processo de descrição de uma vida sempre mais íntima e desmaterializada [*smateriata*]», uma vez que os poemas encontram-se ainda muito ligados às circunstâncias que lhes deram origem; por sua vez, «a narrativa e as declarações em prosa [...] assumem aqueles fatos, que já na forma poética se tingiram de uma luz irreal e delicada, como puros signos exteriores

[928] GORNI (comentário a *VN*, p. 106) diz ser decalque de *Lucas* 1, 65: «et super omnia montana Iudeae *divulgabantur* omnia verba haec».
[929] Natalino SAPEGNO, «Sulla scuola poetica del dolce stil nuovo (a proposito d'una recente pubblicazione)», *Archivum Romanicum*, XIII (1929), p. 298. A mesma referência é válida para todas as demais citações entre aspas do parágrafo.

ou símbolos», não, por certo, «símbolos de um doutrina exterior e secreta, mas, sim, da íntima história de uma alma, com as suas elevações e as suas crises, os seus conflitos e as suas pacificações». Daí decorre «o tom frágil, irreal, talvez mesmo pobre e esquemático» que tantos críticos quiseram ver no *libello*. Mas daí resulta não menos «a sua graça e o seu valor [*pregio*] (que é algumas vezes mais psicológico que poético, mas freqüentemente também poético) de análise fina e sutil das complicadas variações [*vicende*] de um sentimento de amor»: mais um passo, diz Sapegno, no caminho que leva a Petrarca. É igualmente conseqüência disto que «o personagem central da *Vita Nuova* é não Beatrice, de quem se compõe [*intesse*] o louvor, mas Dante, de que se conta, mesmo deformada, a história». E, deste modo, «Dante mesmo é assumido como símbolo», oscilando «entre a realidade e a alegoria».

É a interioridade que se localiza neste intervalo entre realidade e alegoria, interioridade cuja formulação pioneira se encontra precisamente naquela «psicologia» que Dante depreendeu de Cavalcanti. De Robertis, quanto a isso, é bastante esclarecedor: «Ele, Cavalcanti, sabe bem o que é o amor: este renovar-se da experiência, esta total transmutação. Estamos falando da interioridade. Mas há mais. Cavalcanti desceu e nos convida a descermos no nosso dentro, nos propõe o momento do conhecimento. Sabe que o amor, a vida, é vicissitude», e o demonstrou por meio da passagem, freqüente em sua poesia, do «inferno [ao] paraíso de um átimo ao outro».[930] De Robertis não o diz explicitamente, mas, com esta última formulação, está sugerindo que Dante foi o primeiro a responder ao convite de Cavalcanti. (E podemos acrescentar: respondeu com uma intensidade inacreditável, insuperável. Pois que é a Commedia senão essa *descida* em si mesmo, mais até do que uma descida ao Inferno? Em que medida, podemos perguntar, a topologia dos três reinos, proposta por Dante, pode ser entendida como uma topologia da interioridade?) Significativamente, De Robertis destaca em Cavalcanti e em Dante – a irmaná-los –

[930] Domenico DE ROBERTIS em «Cavalcanti o dell'interiorità (tavola rotonda)», *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001), p. 314.

«o primado e o tremendo poder [*la strapotenza*] da fantasia, seja ela o cume da antropologia, seja ela o meio para tocar o vértice da poesia».[931]

Mas, se Dante aprendeu tanto com Cavalcanti, a que se deve o progressivo distanciamento entre os poetas? Picone viu com clareza que, embora Cavalcanti representasse «a ponta de diamante» dos «fedeli d'Amore», «ele se demonstra incapaz de entender o fenômeno amoroso em toda sua profundidade, detendo sua sonda cognoscitiva na natureza sensitiva do amor, e não a levando até descobrir-lhe a natureza intelectual e espiritual»[932] – o que seria obra de Dante. Daí que Cavalcanti não consiga apreender o significado do soneto do coração comido – como o próprio Dante não se constrangerá em registrar na *Vita Nova*. Cavalcanti não consegue perceber a dialética entre amor e morte de que o soneto nos fala, discernindo, parcialmente, apenas o aspecto mortal da experiência amorosa.[933] Dante, de fato, em contraposição a *Donna me prega*, sustenta que amor é vida, e não morte: «Dante [...] found a way out of the tragic love of his first friend. He also found a way to go beyond the conflict of love of woman and love of God, bringing to the thesis and the antithesis of the one and the other that synthesis which managed to reject neither the one nor the other but to keep both in a single suspension – in a single theory of love. The *Vita Nuova* is that theory. It is *theory* in a first sense of the word: a *beholding* of how certain things may be.»[934] E depois: «the *Vita Nuova* is a theory of love, to be sure – but theory in an original sense of the word: a *beholding* of how things may be, and, in this case, how they may be in the order of their *rightness*».[935] Como observa Bologna, as idéias centrais de *Donna me prega* – de que Amor «non è vertute», de que «di sua potenza segue spesso morte» e de que «imaginar nol pote om che nol

---

[931] *Idem*, p. 331.
[932] Michelangelo PICONE, «Le città toscane», em Piero BOITANI, Mario MANCINI e Alberto VÀRVARO (diretto da), *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare, Roma: Salerno, 2001, v. 1: *La produzione del testo*, t. 2, p. 732.
[933] Cf. Michelangelo PICONE, «Presenze romanzesche nella *Vita Nuova*», *Vox Romanica*, LV (1996), pp. 1-15.
[934] Charles S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova* cit., p. 74.
[935] *Idem*, p. 114.

prova» – «são rediscutidas por Dante da primeira à última obra», isto é: da *Vita Nova* até a *Commedia*.[936]

Contini (que aqui segue Gilson) data o início da separação entre Dante e Cavalcanti do momento em que Dante passou a considerar Beatrice a um só tempo dama e santa, sem que um aspecto eliminasse o outro; a renitência de Guido, diz Contini, não é só a do ateu que refuta a graça, mas, antes, a do poeta «satisfeito com a literatura e seus sistemas de metáforas».[937] Dante – com sua obra sumamente irruptiva, disruptiva – vem abalar esses sistemas. O que equivale a dizer que vem abalar a poesia de Cavalcanti, e Dante está consciente disto. Daí que a *Vita Nova* seja, segundo Contini, uma «espécie de carta ou memorial para Guido».[938] Singleton diz com toda a clareza que a *Vita Nova* «é escrita antes de mais nada para Guido Cavalcanti».[939]

De qualquer modo, apesar de qualquer discordância posterior, o princípio da poesia dantesca encontra-se, sim, em procedimentos inaugurados pelo poeta mais velho. Como já demonstrou Paolo Cherchi, é na poesia de Guido Cavalcanti que a viragem decisiva em relação ao discurso da lírica trovadoresca se verifica:

> o amor cortês conhecia um percurso que do amante chega à amada fazendo dela o ponto de chegada, o pólo do desejo, o ser da *repraesentatio*; em Cavalcanti, ao contrário, o vetor parte da amada e se detém em Cavalcanti. Ele, alma e corpo, é o objeto verdadeiro da sua poesia, e a dama, recalcada [*rimossa*] como representação, existe somente como causa remota, quase motor invisível dos efeitos que provoca e que agora são novo objeto da representação. A ótica é centrada num mundo interno, mental.[940]

É a centralidade da *repraesentatio* – que se revela sempre, ao fim, *representação de si* – que determina esta mudança em relação ao amor cortês: «Para Cavalcanti a representação tem um papel capital porque [...] a imagem que chega do visto na realidade esvaece para dar lugar a uma outra representação que é aquela da

---

[936] Corrado BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice* cit.. p. 30.
[937] Gianfranco CONTINI, «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*» cit., p. 51.
[938] Gianfranco CONTINI, «Cavalcanti in Dante», em *Un'idea di Dante* cit., p. 148.
[939] Charles S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova* cit., p. 100.
[940] Paolo CHERCHI, «Cavalcanti e la rappresentazione», *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001), p. 54.

interioridade do amante».[941] Quase um «revolução copernicana» em relação à tradição cortês, a de Cavalcanti; desloca-se o foco da «ótica da dama» e da «exibição do desejo» características daquela tradição para a «visão de si mesmo» em sua incapacidade de viver, para a auto-observação quase alucinatória, marcada pela dissociação mediante a qual se faz a um só tempo ator e espectador de um teatro da «interioridade». O pioneirismo é flagrante: «Cavalcanti é o primeiro a tematizar-se deste modo, e fazendo-o descobre a interioridade e pela primeira vez a faz objeto de poesia».[942] A poesia, deste modo, se faz, como nunca antes, *organon* do conhecimento de si, e é daqui, desta verdadeira «*Aufhebung* de alcance epocal», que Dante e, depois, Petrarca partem:

> situando o discurso numa linha epistemológica, Cavalcanti desancorava o amor das convenções morais que tinham acabado por esmagar, ou antes verdadeiramente por excluir, a experiência individual; ele abria o caminho para Dante, o qual, porém, na singularidade ou unicidade da sua amada via um signo divino, uma mensagem soteriológica, e contornava assim, de modo todavia irrepetível, o paradoxo no qual o seu primeiro amigo permanecia enredado. E Cavalcanti abria o caminho também para Petrarca, o qual, a partir do naufrágio moral do amor, chegava a conhecer a si mesmo.[943]

O paradoxo que Cherchi localiza em Cavalcanti torna-se compreensível à luz do contraste entre o conhecimento individual e – conceito que Cavalcanti e Dante encontram em Averróis – o «intelecto possível» (que é sempre supra-individual): «o amor se torna inevitável causa de morte seja porque conhecer intelectualmente a amada significaria privá-la da sua unicidade, seja porque renunciar a este conhecimento seria como renunciar a alcançar a perfeição ou felicidade mental em que se realiza a essência do filosofar»[944] – e, não esqueçamos, a obra de Cavalcanti configura-se antes de tudo como aquela de um poeta de amor que – apenas

---

[941] *Idem*, p. 47.
[942] *Idem*, p. 46.
[943] *Idem*, pp. 53-54. Não por acaso Cherchi destaca em Cavalcanti, corretamente, «a posição cultural em vários aspectos mais moderna que aquela de Dante» (p. 41). Esta *modernidade* toma, já aqui, a forma de uma *interrupção* da tradição (p. 44): o amor, por exemplo, jamais aparece, na poesia de Cavalcanti, como fonte de virtude, como ocorria na lírica cortês.
[944] *Idem*, p. 53.

poeticamente – se faz filósofo.[945] «O enamorado segue inicialmente o mesmo *iter* cognoscitivo [do filósofo], mas se detém na *repraesentatio* e na *intentio* e não passa nunca ao intelecto possível.»[946] Seguindo a distinção escolástica (com base em Avicena) entre *intentiones primae* – representações individuais que provêm imediatamente do objeto externo – e *intentiones secundae* – representações universais geridas pelo intelecto possível, conceitos nascidos de outros conceitos, como na lógica –, podemos dizer que esta representação de si, sem semelhança com qualquer referente externo, é quase uma *intentio secunda*, não estivesse ela tão vinculada a uma individualidade (Cavalcanti não é um poeta ou amante universal; e tampouco, frise-se contra interpretações reducionistas da complexidade do «poeta-personagem» da *Vita Nova* e da *Commedia*, Dante o será).[947] «Interioridade, realismo, elegia... tudo contribui para criar uma impressão de ‹vivido› tal como não resulta de nenhum outro poeta lírico românico anterior a Cavalcanti. Ele demonstra antes de Dante que amor não é uma substância mas um acidente em substância, o que equivale a dizer que amor é experiência vivida, e por isto a poesia que brota daí é a primeira lírica moderna, verdadeiramente pessoal, verdadeiramente lírica no sentido moderno do termo.»[948] A interioridade, como quer Roberto Antonelli, é uma categoria a identificar-se com o surgimento mesmo da lírica moderna, e ela desponta em Cavalcanti: «é com ele que se inicia a lírica moderna em sentido estrito, como investigação poética, autoconsciente, do *homo interior*».[949]

Corrado Bologna permite-nos avançar ainda mais neste caminho:

---

[945] Cf. *idem*, p. 51: «as representações criam um vazio que outras representações vêm a preencher, e as intenções não favorecem aquele conhecimento que ali aguardaríamos, antes criam um impedimento a que isto aconteça. O duplo paradoxo nasce do encontro de uma dúplice pessoa: do enamorado e do filósofo, duas pessoas que se encontram e se desencontram porque avançam por um mesmo caminho, mas, a um certo ponto, não podem avançar mais juntos e ao mesmo tempo impedem o passo em alternância».

[946] *Idem, ibidem*.

[947] «Cavalcanti não julga a sua interioridade inessencial, antes a cultiva como a sua essência de filósofo enamorado» (*idem*, p. 57).

[948] *Idem, ibidem*.

[949] Roberto ANTONELLI, «Cavalcanti o dell'interiorità», *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001), p. 3. E: «Primado, a prescindir de Dante, antes de Dante; melhor, tal primado é certamente um dos motivos que podem explicar o ininterrupto fascínio de Cavalcanti sobre Dante, até os limites extremos do *Paradiso*».

> L'esperienza erotica fornisce a Cavalcanti gli strumenti concettuali per mettere in atto una misurazione / commisurazione dello spazio mentale, della sua *natura prospettica*. Dalla procedura descrittiva dell'evento amoroso, riprodotta nella scansione degli schemi formali con puntigliosa minuziosità al fine di restituirne la dimensione ossessiva e pervasiva, minacciosa, scaturisce un estimo psico-fisiologico della Mente come nuovo soggetto dell'atto del pensare, oggettivabile e quantificabile rispetto allo stesso «Io»: dunque misurabile e calcolabile nella distanza prospettica e nella reciproca distribuzione delle Idee, «oggetti mentali» prodotti dal processo conoscitivo «all'interno» del Corpo, nel Vuoto che esso è, a partire dalle «Cose» percepite come «esterne».[950]

Cavalcanti produz uma «fenomenologia do espaço mental», a ser aproximada, conforme Bologna, da perspectiva de Giotto.[951] Aproximação que, aliás, é sugerida pelo próprio Dante, em passagem célebre da *Commedia*, na qual demonstra o quão sensível era à novidade seja do poeta, seja do pintor:

> Credette Cimabue ne la pittura
> tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
> sì che la fama di colui è scura.
> Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
> la gloria de la lingua; e forse è nato
> chi l'uno e l'altro caccerà del nido. (*Purg.* XI 94-99)

Mas em que consiste a perspectiva cavalcantiana?

> La prosopopea drammaturgica delle funzioni psico-fisiologiche, pur nella lieve dissimmetria in cui si stabilizza la relazione fra *Mente*, *Io* e *Corpo-Spirito* (giacché all'Io compete tuttora la funzione descrittiva), è intesa a definire e rappresentare non tanto, o non soltanto, il processo di conoscenza delle «Cose», quanto la spazialità «entro la quale» quel processo si manifesta, e le sue funzioni, in veste di attori che vi recitano l'atto gnoseologico. Perciò credo che, nell'intero *corpus* cavalcantiano, si possa parlare, più che di un'*idealizzazione*, di una *mentalizzazione* dell'esperienza lirico-erotica, di una sua elevazione a strumento di determinazione dei confini del pensiero.[952]

Com razão, já observou Agamben que a «descoberta medieval do amor», levada a efeito justamente na lírica, «é a descoberta da irrealidade do amor, isto é, do seu caráter fantasmático».[953] O que Bologna designa *mentalização* (como diz De

---

[950] Corrado BOLOGNA, «Fisiologia del Disamore», *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 72-73.
[951] *Idem*, p. 72.
[952] *Idem*, p. 73.
[953] Giorgio AGAMBEN, «La parola e il fantasma: la teoria del fantasma nella poesia d'amore del '200», em *Stanze*: la parola e il fantasma nella cultura occidentale. Torino: Einaudi, 1993. p. 96.

Sanctis, Beatrice «esiste piú nella mente di Dante che fuori di quella»[954]) não é mais do que uma concentração da *investigatio* lírica na imaginação: «É só na cultura medieval que o fantasma emerge em primeiro plano como origem e objeto de amor, e a situação própria do eros se desloca da visão à fantasia».[955] O aspecto irreal do amor cortês foi bem apreendido por Lacan, quando este, a partir da remissão proposta pelo próprio Breton de sua noção de *amour fou* àquela outra, escreveu: «o acaso objetivo» – detonador da percepção do amor – «significa as coisas que ocorrem com um sentido tanto mais pleno que elas se situam, de alguma forma, lá onde não podemos apreender nenhum esquema racional, nem causal, nem nada que justifique de maneira alguma seu surgimento no real».[956] A *mentalização*, que Cavalcanti e Dante introduzem no processo inaugurado pelos trovadores, surge aí precisamente como uma tentativa de introduzir a razão ali onde ela seria, a princípio, indesejável e mesmo *indesejante*: donde o relevo concedido, em ambos os poetas, ao «intellecto d'amore» (*VN* 10.13 e 10.15 [XIX 2 e 4]).

A «deserotização de Beatrice»[957] levada a cabo ao longo da *Vita Nova* para culminar na *Commedia* – deserotização que se entronca, como bem viu Cherchi, na *recherche* cavalcantiana da interioridade – deriva do fato de que não é a *donna*, propriamente, que domina Dante, mas a sua *imagem*:

> D'allora innanzi, dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a·llui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia *ymaginatione*, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. Elli mi comandava molte volte che io cercassi per vedere questa angiola giovanissima; onde io nella mia pueritia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Homero: «Ella non parea figliuola d'uomo mortale, ma di Dio». E avegna che la sua *ymaginatione*, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse sanza lo fedele consiglio della Ragione in quelle cose là dove cotale consiglio fosse utile a udire. (*VN* 1.8-10 [II 7-9]).

---

[954] Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, Bari: Laterza, 1949, v. 1, p. 58.
[955] Giorgio AGAMBEN, «La parola e il fantasma: la teoria del fantasma nella poesia d'amore del '200» cit., p. 97.
[956] Jacques LACAN, «O amor cortês em anamorfose», em *O seminário*, v. 7: *A ética da psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 191.
[957] Paolo CHERCHI, «Cavalcanti e la rappresentazione» cit., p. 57.

Note-se como, reparadora em relação ao domínio potencialmente desviante – hipnótico, meduseu – da *imagem*, convoca-se a *razão*. Assim Dante enuncia, ao mesmo tempo que supera, a desconfiança em relação à imaginação: trata-se, no seu caso (pelo menos tal como a prosa retrospectiva da *Vita Nova* o repropõe), de um amor *intelectual*, a par de ser *desejante* e *memorioso*, desde o início. A razão é necessária porque se trata da busca de uma *imagem verdadeira*, e não dos «simulacra» (*VN* 5.10 [XII 3]) cujo progressivo descarte a própria *Vita Nova* – em sua troca do princípio de Prazer (recorde-se o *Tesoretto*) pelo princípio de (ir-)Realidade – reencena. Daí que Dante faça questão de registrar, na *Vita Nova*, o encontro com peregrinos que vão a Roma ver a Verônica, «quella ymagine benedecta la quale Gesocristo lasciò a·nnoi per exemplo della Sua bellissima figura» (*VN* 29.1 [XL 1]), perfeito *analogon* da «forma vera» (*VN* 3.6 [VIII 6]) de Beatrice.

É legítimo falarmos, aqui, em «idolatria» (ou, dito com maior correção, «idololatria»), a qual, como Agamben observa, não designa, no Medievo tardio, propriamente a adoração de imagens materialmente configuradas, «mas antes aquela de imagens mentais».[958] Agamben lembra, a propósito, uma frase de Pedro Lombardo: «Idolum enim hic appellat speciem quam non vidit oculus, sed animum sibi fingit».[959] Uma segunda citação da mesma fonte é ainda mais esclarecedora quanto ao aspecto divino – ou propriamente *religioso* – com que Beatrice aparece na obra de Dante: «Quod enim quisque cupit et veneratur, hoc illi deus est. [...] Illi autem cogitant recentem deum, et alia huiusmodi fingunt in corde; et ita ipsi sunt templa simulacrorum».[960] Podemos lembrar, aqui, que Isidoro de Sevilha propõe uma dúplice etimologia para *religio*: «Religio appellata, quod per eam uni Deo religamus animas nostras ad cultum divinum vinculo serviendi. Quod verbum conpositum est a relegendo, id est eligendo, ut ita Latinum videatur religio sicut eligio».[961] Ernout e

---

[958] Giorgio AGAMBEN, *Stanze* cit., p. 144n.
[959] *In epistolam I ad Corinthios* (*PL* 191, 1602).
[960] *Commentarius in Psalmum LXXIX* (*PL* 191, 772).
[961] *Etymologiarum* VIII 2, 2 (cito a partir de ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000, v. 1, p. 688. Na verdade, retoma-se, nesta edição, o texto latino estabelecido por Wallace M. Lindsay, em 1911, para a Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Meillet, em seu sempre útil dicionário etimológico, vão na trilha de Isidoro: *religio* pode vir de *relegere*, que era a procedência defendida por, entre outros, Cícero[962], mas também de *religare* – «ce serait ‹le fait de se lier vis-à-vis des diex›, symbolisé par l'emploi des *uittae* et des óôÝìiáôá dans le culte».[963] Pode-se evocar, com os dicionaristas, uma imagem lucreciana: «religionum nodis animum exsolvere». Mesmo que esta derivação de *religião* a partir de *religare* não seja verdadeira, era corrente à época de Dante, e nos ajuda a explicar em que medida a abordagem dantesca de Beatrice pode ser dita *religiosa*.

Disse De Sanctis que Beatrice «è come Dio, nel santuario. Non la vedi, ma senti la sua presenza in quel mondo tutto pieno di lei».[964] A metáfora religiosa – pertinentíssima no tocante à lírica ducentista, se não nos desprevenimos de seu caráter de metáfora – é esclarecedora quanto às razões da provocação lançada pelo objeto amado, que se faz assim também amoroso, ao poeta. Vale lembrar que Durkheim, em seu estudo sobre *As formas elementares da vida religiosa*, observa que a dependência dos homens em relação aos deuses é recíproca: «Também os deuses têm necessidade do homem: sem as oferendas e os sacrifícios, eles morreriam».[965] Na religião, há sempre, muitas vezes negligenciada ou encoberta, esta mutualidade ontológica entre o humano e o divino, e é ela que interessa também a Dante quando diviniza Beatrice: trata-se de marcar sua própria posição, como sujeito, em relação ao objeto de amor. Nietzsche, numa anotação de abril de 1862, desnuda o panorama derradeiro dessa reciprocidade entre plano divino e plano humano: «O fato de Deus ter se feito homem indica apenas que o homem não deve buscar no infinito sua felicidade, mas fundar na Terra o seu céu [...]. Em meio a difíceis dúvidas e lutas a humanidade se torna viril: ela reconhece em si o começo, o meio e o fim da

---

[962] Giorgio AGAMBEN também prefere esta etimologia; cf. «Elogio della profanazione», em *Profanazioni*, Roma: nottetempo, 2005, p. 85: «*Religio* non è ciò che unisce uomini e dèi, ma ciò che veglia a mantenerli distinti».
[963] A. ERNOUT e A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*: histoire des mots, Paris: Klincksieck, 1994, p. 569.
[964] Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* cit., v. 1, p. 67.
[965] Émile DURKHEIM, *As formas elementares da vida religiosa*, tradução de Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 21.

religião».[966] A partir de considerações como esta começa-se a compreender como Dante opera a criação da interioridade a partir da exaltação «religiosa» da amada. A superação da oposição entre amor sacro e amor profano é possível, em Dante, porque antes teria procedido a uma «preventiva santificação do humano», como bem observou Nicolò Mineo.[967] A partir desse ponto de vista, também é possível entender a indefinição entre Beatrice alegórica e Beatrice 'real'. Eliade, em sua descrição da *hierofania* como fenômeno paradoxal – e relativizando a oposição, tão nítida em Durkheim, entre sagrado e profano[968] –, chega à seguinte conclusão: «Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se *outra coisa* e, contudo, continua a ser *ele mesmo*, porque continua a participar do meio cósmico envolvente».[969] Com o exemplo eloqüente: «Uma pedra *sagrada* nem por isso é menos uma *pedra*; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural».[970] Zingarelli apreendeu bem o curto-circuito entre a tendência religiosa dentro de um compromisso secular, tal como proposto por Dante: «Conosciuto un essere autenticamente divino, qual meraviglia se l'adorò come si è veduto nelle rime? Ma soltanto un'anima infervorata di religione poteva prestare quel culto: le sue rime sono creazione di poeta religioso. Eppure la *Vita Nuova* deve dimostrare, con la narrazioni di fatti reali, agevolmente verificabili, che quel fervore non era di mistico o asceta,

---

[966] A passagem encontra-se traduzida, como apêndice, em Friedrich NIETZSCHE, *Genealogia da moral*: uma polêmica, tradução de Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 168.

[967] Nicolò MINEO, «Dante», em Carlo MUSCETTA (a cura di), *La letteratura italiana*: storia e testi, v. 1: *Il Duecento: dalle origini a Dante*, t. 2, Bari: Laterza, 1970, p. 472.

[968] Para DURKHEIM, a oposição entre sagrado e profano é não menos que «absoluta»: «Não existe na história do pensamento humano um outro exemplo de duas categorias de coisas tão profundamente diferenciadas, tão radicalmente opostas uma à outra. A oposição tradicional entre o bem e o mal não é nada ao lado desta; pois o bem e o mal são duas espécies contrárias de um mesmo gênero, a moral, assim como a saúde e a doença são apenas dois aspectos diferentes de uma mesma ordem de fatos, a vida, ao passo que o sagrado e o profano foram sempre e em toda parte concebidos pelo espírito humano como gêneros separados, como dois mundos entre os quais nada existe em comum» (*As formas elementares da vida religiosa* cit., p. 22).

[969] Mircea ELIADE, *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, tradução de Rogério Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 18.

[970] *Idem, ibidem*.

ma per creatura terrena, e in questo sta la novità e l'interesse pubblico. Il miracolo viene ad esser questa purificazione e divinizzazione della terra».[971]

Para avançarmos mais ainda na compreensão do processo levado a efeito por Dante na lírica, um auxílio da teoria psicanalítica é valioso. Freud, na página inicial de *O mal-estar na cultura* (*Das Unbehagen in der Kultur*), reporta que um amigo (Romain Rolland, segundo informa nota acrescentada em 1931) chamou-lhe a atenção para a «sensação de eternidade», independente de qualquer religião instituída, que seria a fonte última de toda religiosidade. Nas palavras de Freud, «um sentimento como de algo sem limites nem barreiras, em certo modo ‹oceânico›».[972] Este «sentimento oceânico», «experiência essencialmente subjetiva», não implicaria segurança alguma quanto à imortalidade pessoal. Mesmo refutada toda fé e ilusão, este sentimento, segundo Freud, bastaria para que se considerasse alguém «religioso». Mas interessa ressaltar que Freud identifica neste «sentimento oceânico» não só a base da religiosidade como também o fundamento de um narcisimo ilimitado, a experiência infantil de uma absoluta ausência de diferenças entre si mesmo e o mundo circundante. Aqui encontramos uma boa entrada para ver como a religiosidade pode ser também a medida de uma investigação acerca dos limites do eu, do sujeito, do indivíduo, que é a experiência fundamental da lírica dantesca, e será a de toda a lírica moderna. Freud escreve:

> Em condições normais nada nos parece tão seguro e estabelecido como a sensação de nossa mesmidade, de nosso próprio *eu* [*Ich*, no original; *ego*, na tradução corrente em português]. Este *eu* se nos apresenta como algo independente, unitário, bem demarcado frente a tudo mais. Só a investigação psicanalítica – que, por outra parte, ainda tem muito que nos dizer sobre a relação entre o *eu* e o *isso* [*Es*; *id*] – nos ensinou que essa aparência é enganosa; que, pelo contrário, o *eu* continua em direção ao interior, sem limites precisos, com uma entidade psíquica inconsciente que denominamos *isso* e à qual vem a servir como de fachada. Porém, pelo menos em

[971] Nicola ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano: Vallardi, 1931, v. 1, p. 284.
[972] Sigmund FREUD, *El malestar en la cultura*, em *Obras completas*, traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, t. 3, p. 3017. No seguimento de seu ensaio, Freud termina por negar ao «sentimento oceânico» a função de *fons et origo* da atitude religiosa, descobrindo-lhe um fundamento ainda mais primordial no desamparo infantil e na conseqüente nostalgia pelo pai ausente (p. 3022). No entanto, não refuta que haja de fato uma conexão – ainda que relativamente tardia em relação a qualquer impulso primeiro – entre «sentimento oceânico» e religiosidade.

> direção ao exterior, o *eu* parece manter seus limites claros e precisos. Só os perde num estado que, embora extraordinário, não pode ser tachado de patológico: na culminação do enamoramento ameaça esfumar-se o limite entre o *eu* e o objeto. Contra todos os testemunhos de seus sentidos, o enamorado afirma que *eu* e *tu* são um, e está disposto a comportar-se como se realmente fosse assim.[973]

Aqui, como em quase tudo no tocante à psicanálise (como reconhecia o próprio Freud), os poetas também chegaram antes: a lírica moderna já vem chamando a atenção para esses limites internos e externos do *eu* desde pelo menos o século XII. Aqui se vê bem que o amor só é o tema principal da lírica na medida em que ele é a instância em que se mostram com mais clareza os limites e deslimites do eu. É tomando por referência a noção de «sentimento oceânico» que melhor compreendemos uma essencial proposição crítica de D'Ancona (que respondia, com isso, a todos que interpretam Beatrice como alegoria seja da Teologia, da Filosofia, da Suma Sabedoria, da Contemplação, da Cognição de Deus, ou ainda da idéia política ghibellina, ou da Igreja etc. – a listagem é de D'Ancona): «Beatrice è simbolo non di *una idea*, vuoi filosofica, vuoi teologica, vuoi mistica, vuoi storica; essa è figura e simbolo *dell'idea*».[974] Robert Hollander já observou, com toda razão, que há um erro de lógica em concluir, a partir da constatação da inconsistência de Beatrice como personagem histórica (talvez não seja «real», talvez não corresponda precisamente a nenhuma dama florentina, seja Bice Portinari ou qualquer outra), que ela, pois, é «alegórica».[975] Entre a realidade e a alegoria há muitas nuances, e nenhuma oposição necessária. O que interessa criticamente é que Dante – mesmo que Beatrice não corresponda a nenhuma personagem histórica – constrói tanto a *Vita Nova* quanto a *Commedia* a partir do pressuposto desta correspondência. Roger

---

[973] *Idem*, p. 3018.

[974] Alessandro D'ANCONA, «La Beatrice di Dante [Discorso su Beatrice]», em Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, a cura di Alessandro D'Ancona, Pisa: Galilelo, 1884, p. LXXXVI. D'Ancona continua assim: «Come tale, essa adempie diversi ufficj quanti sono gli aspetti e le forme che in sè racchiude e manifesta quell'universale: profetizza il rinnovamento del mondo, e il trionfo della giustizia nel governo delle cose umane: redarguisce la vana dottrina dei teologastri: disserta dell'ordine dell'universo, della distribuzione dei cieli, della gerarchia angelica: corregge e sana errori d'intelletto in proposito di astronomia, di fisica, di storia: raddrizza traviamenti morali: sioglie dubbj di fede: narra ed illustra gli avvenimenti passati e i presenti: tutto, infatti, è a lei soggetto, tutto a lei appartiene ciò che riguarda la scienza e la fede, la filosofia e la teologia, la vita civile e la contemplativa, la speranza e il premio, la terra e il cielo, l'uomo e Divinità.».

[975] Robert HOLLANDER, «*Vita Nuova*: Dante's Perceptions of Beatrice» cit., p. 22.

Dragonetti resolveu a questão em termos que me parecem muito justos: «Béatrice, dans la *Vita nuova*, n'est encore pour Dante que la fiction de son propre désir d'aimer, et non cette image redressée qui, dans la *Divine Comédie*, devient le signe d'une médiation qui accueille le regard pour le diriger vers son principe».[976]

A «irrealidade» do amor não se dá a ver apenas na redução do objeto a imagem, mas também na sua redução a *nome*. Isto é especialmente relevante no que toca a Beatrice. Sua «existência poética» (*poetische Existenz*)[977] – «o substrato real tornou-se supérfluo e não há nenhuma incidência sobre a obra» (*die reale Grundlage ist überflüssig geworden und dringt nicht stofflich in das Werk ein*)[978] – significa, antes de tudo, sua existência *como nome*. Já se disse, com razão, que a *Vita Nova* é regida pela «coisidade do nome»[979], como teoria e como prática. Basta lembrar a passagem incontornável: «lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operatione sia nelle più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scripto: ‹Nomina sunt consequentia rerum›» (*VN* 6.4 [XIII 4]). Antes da imagem de Beatrice, é o nome de Beatrice – que é também o nome de Amor – que domina Dante. «A história de Beatrice é a história do seu nome.»[980] Não por acaso, Beatrice é o único nome de personagem histórico contemporâneo que aparece na *Vita Nova* (única exceção é Giovanna, antes *senhal* que nome). Comparada com a profusão de nomes na *Commedia*, mais significativo ainda se torna esse fato.[981] Num brevíssimo texto intitulado «Amor platônico» («Platonische Liebe») e publicado originalmente em novembro de 1929, Walter

---

[976] Roger DRAGONETTI, «L'épisode de Francesca dans le cadre de la convention courtoise (Dante, *Inf.*, V)», em *Aux frontières du langage poétique*: études sur Dante, Mallarmé, Valéry, Gand: Romanica Gardensia, 1961, p. 110.

[977] Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1964, p. 97 (*Epoche della lirica italiana*, v. 1: *Dalle Origini al Quattrocento*, traduzione di Luigi Banfi e Gabriella Cacchi Bruscaglioni. Milano: Mursia, 1974. p. 89).

[978] *Idem, ibidem* (*idem*, pp. 89-90).

[979] Arshi PIPA, «Personaggi della *Vita Nuova*: Dante, Cavalcanti e la famiglia Portinari», *Italica*, LXII, 2 (Summer 1985), p. 105.

[980] *Idem, ibidem*.

[981] Mas o fato de ser o único nome também dá margem à interpretação segundo a qual deveria escrever-se antes «beatrice» (como adjetivo) do que «Beatrice». Leo SPITZER sugere que não se trata de nome próprio, mas antes de um dos tantos nomes com os quais a dama pode ser chamada – «como Deus, o Único, possui inumeráveis nomes» («Osservazioni sulla *Vita nuova* di Dante», em *Studi italiani*, tradução de Herta Ament, Milano: Vita e Pensiero, 1976, p. 99.

Benjamin diz, com sua habitual perspicácia, que a *Commedia* não é mais que «a aura em torno do nome Beatrice».[982] Daí que diga Étienne Gilson: «On peut aimer une femme qui se nomme Béatrice; on peut même l'aimer, entre autres raisons, parce qu'elle se nomme Béatrice; on peut enfin aimer une femme, et la nommer Béatrice parce qu'on trouve son bonheur à l'aimer et que ce nom veut dire: celle qui donne le bonheur, mais rien de tout cela ne peut avoir pour effet de la supprimer. Les réssonances qu'éveille le nom d'une femme ne sont pas étrangères à l'amour qu'elle inspire».[983] Nenhum exemplo de inscrição do nome da amada é tão «sério» ou «ontologicamente mais compacto» (assim nos diz Gorni) que aquele de Beatrice na obra de Dante.[984] O nome de Beatrice é a própria designação da «plenitude do nome».[985] Trata-se de um nome de valor mágico, que como tal se impõe mesmo a quem não o conhece previamente: «la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare» (*VN* 1.2 [II 1]). Zingarelli: «Não sabiam que nome dar e a chamavam assim, adivinhando o verdadeiro. [...] chamando-a com o nome seu próprio de Beatrice não reparavam definir-lhe o poder».[986] Barbi comenta assim a passagem: «Dante da un'opinione così comune ha voluto trarre sin dal principio del suo amoroso libretto un modo indiretto ma efficacissimo di lodar la sua donna: l'esser detta Beatrice da chi la vedesse e non sapesse come chiamarla, viene a dire che ella beatificava tanto, che a molti bastava questo mirabile effetto della sua presenza per

---

[982] Walter BENJAMIN, «Amor platônico», em *Rua de mão única*, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 208 (tradução modificada): «a existência da amada se desprende de seu nome como raios de um núcleo incandescente, e daí também a obra do amante» (*idem*). É interessante recordar aqui que, no célebre ensaio «Sobre a língua em geral e sobre a língua do homem», de 1916, Benjamin apresentara o nome dado pelos pais ao filho como único resquício da linguagem divina na linguagem humana: «A teoria do nome próprio é a teoria dos limites da língua finita frente àquela infinita. De todos os seres, o homem é o único que nomeia a si mesmo e seus semelhantes, como é o único que Deus não nomeou» (sigo a tradução italiana: Walter BENJAMIN, «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo», tradução de Renato Solmi, em *Metafisica della gioventù*: scritti 1910-1918, a cura di Giorgio Agamben, Torino: Einaudi, 1982. pp. 185-186).

[983] Étienne GILSON, *Dante et la philosophie*, Paris: Vrin, 1953, p. 5.

[984] Guglielmo GORNI, «Il nome di Beatrice», em *Lettera nome numero*: l'ordine delle cose in Dante, Bologna: Il Mulino, 1990, p. 19. Todo este ensaio (pp. 19-44), como aquele seguinte (e estreitamente relacionado ao anterior) no mesmo livro, «Il nome di Amore» (pp. 45-71), são de grande interesse quanto à questão do *nome*.

[985] Guglielmo GORNI, «Il nome di Beatrice» cit., p. 31.

[986] Nicola ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante* cit., v. 1, pp. 283-284.

indovinarne il nome: se beatifica così, non può che chiamarsi Beatrice».[987] O realismo nominal próprio do Medievo – que na *Vita Nova* se sintetiza na fórmula já referida «nomina sunt consequentia rerum»[988] – vai tomar proporções mais conseqüentes na obra de Dante à medida que ele depreende daqui uma espécie de imperativo de *isomorfismo*, a orientar sua ética da linguagem: «sì che dal fatto il dir non sia diverso» (*Inf.* XXXII 12). Como diz Pazzaglia: «la retorica ha pur sempre, per Dante, una forte giustificazione gnoseologica: la conoscenza della parola comporta quella della cosa».[989] Isto porque «la parola partecipa ontologicamente dell'oggetto».[990] O nome de Beatrice, mesmo em ruínas, continua produzindo o mesmo efeito perturbador – e direi mesmo devastador – sobre Dante, como se pode ver no canto VII do *Paradiso*: «Ma quella reverenza che s'indonna / di tutto me, pur per *Be* e per *ice*, / mi richinava come l'uom ch'assonna» (13-15). Trata-se, afinal, daquele «nome / che ne la mente sempre» lhe «rampolla» (*Purg.* XXVII 41-42), daquele nome que sempre brota, que sempre irrompe. Ou, como dito na canção *Lo doloroso amor*, única não absorvida no *libello* a nomear Beatrice: «Per quella moro c'ha nome Beatrice» (*Rime* 21 [LXVIII]). Morre-se também pelo nome, assim como se vive por ele.

Reduzida a imagem e nome, é compreensível que Beatrice permaneça em silêncio ao longo de quase todo o *libello*. É neste sentido que já se aludiu à «forma materialmente estatuária» de Beatrice nas páginas de juventude.[991] «Não creio», escreve Manuela Colombo, «que haja outra obra narrativa em que um dos

---

[987] Michele BARBI, em nota a Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, edizione critica per cura di Michele Barbi, Firenze: Bemporad, 1932, p. 6n.

[988] Na frase «nomina sunt consequentia rerum», o latim correto pediria «rebus». Mas, ao que parece, a sentença devia ser conhecida assim nas escolas, pois também FRANCESCO DA BUTI, no proêmio de seu comentário da Commedia, grafa-o assim. Cf. *Commento sopra La Divina Comedia*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa: Fratelli Nistri, 1858, t. 1, pp. 10-11: «appare che Dante è nome che si conviene al nostro autore per le sue opere, che à graziosamente donate a ciascuno, significandosi et appropriandosi questo medesimo per quello che si dice comunemente: *Nomina et pronomina sunt consequentia rerum*».

[989] Mario PAZZAGLIA, «Vita Nuova», em *Enciclopedia Dantesca*, v. 5, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 1091.

[990] *Idem, ibidem*.

[991] Gioacchino NATOLI, *Dante rivelato nella Vita Nova*, Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 1952, p. 19.

protagonistas seja tão lacônico quanto o é Beatrice na *Vita Nuova*».[992] A única manifestação de Beatrice consiste na saudação – não se especifica se acompanhada de palavras («mi salutòe virtuosamente tanto, che mi parve allora vedere tutti li termini della beatitudine», *VN* 1.12 [III 1]) – que ela dirige a Dante, no segundo encontro narrado no livro (e não parece ser por acaso que, justamente neste ponto do relato, Dante refira-se à sua «ineffabile cortesia»). Vale lembrar que não somente Beatrice não busca comunicar-se com Dante, mas também Dante é reticente: só três poemas da *Vita Nova* são dirigidos à amada (*Con l'altre donne*, *Ciò che m'incontra* e *Spesse fiate*: «tre sonetti nelli quali parlai a questa donna, però che fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato», *VN* 10.1 [XVII 1][993]) – o que me parece indicativo de que a relação entre Dante e Beatrice é quase nula e o que existe mesmo entre eles é a fantasia de amor, o fantasma. Esta ausência de comunicação se torna ainda mais significativa à medida que a *Vita Nova* é toda ela perpassada por um impulso muito forte à dialogicidade. Como diz Sergio Cristaldi – pensando em toda a dramatização da vida interior que há em alguns poemas de Dante: por exemplo, quando os espíritos falam com o poeta –, «nella *Vita Nuova* la dialogicità, e in forme altamente sofisticate, è rappresentata anche là dove ci si poteva attendere un discorso egemonizzato dall'io che ne è intestatario».[994] Aldo Vallone, por sua vez, viu bem como essa dialogicidade é antes um monólogo em forma de diálogo, uma figuração do solipsismo constitutivo do sujeito lírico: «Nella *Vita Nuova*, quasi in ogni capitolo, si possono cogliere battute di dialogo, domande e risposte, che hanno perduto ogni rilievo e sembrano immerse in un'atmosfera assorta e trasognata. Più spesso è un dialogare interno, come di persona che ha perduto i contatti umani e parla con se

---

[992] Manuela COLOMBO, «Beatrice e il colloquio mistico», em Maria Picchio SIMONELLI (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990* cit., p. 62, comportando o adendo entre parênteses: «una Beatrice che – si badi – sarà ben più prodiga di parole nella *Commedia*». (Anteriormente, quase com as mesmas palavras, na «Introduzione» a Dante ALIGHIERI, *Vita Nuova*, Milano: Feltrinelli, 1993, p. 17.)

[993] Quanto aos poemas, respectivamente, *VN* 7.11 [XIV 11],8.4 [XV 4] e 9.7 [XVI 7].

[994] Sergio CRISTALDI, *La «Vita Nuova» e la restituzione del narrare*. Messina: Rubbettino, 1994, p. 73.

stessa. Più che un dialogo è un colloquio con se stessi».[995] Vallone discerne, na primeira obra dantesca, algo como uma fase pré-dialógica, correspondente à dominância da memória: «Con la *Vita Nuova* il dialogo non è ancora nato, sia perché Dante non ha persona a cui parlare, essendo il libello tutto ripiegato sul ricordo e sulla memoria (ed è in ciò una autobiografia ambientata *in interiore hominis*), sia perché né il prosatore né tanto meno il poeta hanno acquistato tale salda maturità d'arte che permetta alti e liberi voli».[996]

Na lírica amorosa ducentista, o poeta ama sua dama, mas qualquer reciprocidade é desnecessária – e talvez até mesmo prejudicial para os objetivos que se tem em vista. Brecht ironiza a descendência lírica de Dante a partir da idéia de desejo que se baseia na impossibilidade de consumação:

> Ah, que mau costume ele inaugurou então
> Ao cobrir de louvor arrebatado
> O que havia apenas visto e não provado!
>
> Desde que versejou a uma simples visão
> Tudo de aparência bela e casta, a qualquer ensejo
> Cruzando uma praça, tornou-se objeto de desejo.[997]

Assim diz Hugo Friedrich sobre o *dolce stil novo*: «Na idealidade *[Idealität]* desta poesia – que era já uma característica dos provençais – a dama não ama, porque a plena realização de si do amante *[Selbstvollendung des Liebenden]*, que ultrapassa a relação eu-tu, não necessita do amor da dama».[998] Mario Marti, com muita clareza,

---

[995] Aldo VALLONE, «Il dialogo nella ‹Vita nuova› e nel ‹Purgatorio›, em *Studi sulla Divina Commedia*, Firenze: Olschki, 1955, p. 23.
[996] *Idem*, p. 26.
[997] Bertolt BRECHT, «Sobre os poemas de Dante a Beatriz», em *Poemas 1913-1956*, tradução de Paulo César de Souza, São Paulo: 34, 2000, p. 145.
[998] Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik* cit., p. 115 (*Epoche della lirica italiana* cit., v. 1, p. 107). – Pode-se compreender esta concentração do amor no poeta pela descendência do *stil novo* a partir dos modelos trovadorescos. A existência-zero da amada explica-se pelo fato de o amor cortês, como nota Georges DUBY, ser um «jogo de homens»: «Era um jogo de homens e, entre todos os textos que convidavam a ele, há poucos que não sejam, no fundo, marcados por traços perfeitamente misóginos. A mulher é um engodo, análogo a esses manequins contra os quais o novo cavaleiro se lançava, nas demonstrações esportivas que se seguiam às cerimônias de sua sagração. Não era a dama convidada a enfeitar-se, a disfarçar e a revelar os seus atrativos, a recusar-se por longo tempo, a só se dar parcimoniosamente, por concessões progressivas, a fim de que, nos prolongamentos da tentação e do perigo, o jovem aprendesse a dominar-se, a controlar seu próprio corpo?» («A propósito do amor chamado cortês», em *Idade Média, idade dos homens*: Do amor e outros ensaios, tradução de Jônatas

constatou que a *donna* stilnovista «não constitui [...] o *outro* termo do colóquio de amor, mas é a figura em que se declina [*si cala*] e se reflete a interioridade mesma do poeta, quase o signo de uma autocontemplação».[999] Eis o ponto: a dama – reduzida a imagem e nome – é ela também, em alguma medida, uma figura da interioridade do poeta em seu movimento de autocontemplação, isto é, em plena *investigatio* lírica. Resguardar a distância em relação à dama – preservar, até o fim, a incomunicabilidade – é resguardar essa interioridade.

Não surpreende que o corpo da dama só aparecerá ao poeta, quando muito, em sonhos e visões, e sob véus.[1000] Esta ocultação do corpo da amada encontra uma exata correspondência na ocultação do corpo do poeta, que conota a interiorização do sujeito lírico. Porém, enquanto corpo da amada – com a dimensão sobre-humana que ele supõe e que, na sua ocultação mesma, se apresenta com mais intensidade – termina por se dar a ver na contemplação constante do rosto – do *viso* – da amada, o corpo do poeta permanece fora de vista, a não ser, por assim dizer, em sua negatividade. Pode-se mesmo sugerir que a amada é amada à medida que se faz *visível*, e à medida que nela as virtudes se fazem *aparentes* na face, à medida que transparecem, evidentes: este é o sentido do verbo *parere* nos versos célebres:

> Tanto gentile e tanto onesta pare
> la donna mia quand'ella altrui saluta,
> ch'ogne lingua deven tremando muta
> e gli occhi no l'ardiscon di guardare. (*VN* 17.5 [XXVI 5])[1001]

O corpo do poeta em negativo: língua muda, olhos que não ousam ver. Sua face, em contraposição à visibilidade concentrada na face da amada, é subtraída à visão. Seu único rosto é sua linguagem. A linguagem do poeta é a face com que enfrenta o

---

Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 61). Como já demonstrou Duby, o amor cortês tinha funções políticas muito evidentes, o controle e o fortalecimento da cavalaria, grupo essencial para a constituição do Estado: «O amor cortês ensinava a servir e servir era o dever do bom vassalo» (p. 64). *Amistat* segundo modelo da *amicitia* ciceroniana (de tanta importância para Dante, sobretudo para a *Vita Nova*): Duby observa que, lendo-se os poemas e romances corteses, se nota facilmente que «o modelo da relação amorosa foi a amizade viril» (p. 65).

[999] Mario MARTI, *Storia dello stil nuovo*, Lecce: Milella, 1973, v. 1, p. 160.

[1000] Sobre o tema, com amplo rendimento hermenêutico, veja-se o estudo de Robert Pogue HARRISON, *The Body of Beatrice*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.

[1001] A interpretação fundamental do poema é aquela oferecida por Gianfranco CONTINI, em seu «Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante», hoje em *Un'idea di Dante* cit., pp. 21-31.

mundo, seu in-*viso*, não obstante, à exposição, 'aberto ao público', receptivo à freqüentação e ao escrutínio alheios. Mas a linguagem como face está condicionada pelo regime que é o de toda face, sempre já produto de arte, e inerente pois à própria constituição do conceito de pessoa (*persona*): «à la limite, l'œuvre que l'homme accomplit au niveau de son visage est masque: lorsque la réussite est complète, l'individu maîtrise son apparence, par la simulation ou la dissimulation».[1002] A linguagem, como o rosto-máscara, é também simulação ou dissimulação. Nela, o poeta, a um tempo, está e não está. No seu *viso*-linguagem, o poeta, como qualquer homem em seu rosto, «se rend invulnérable, inaccessible au regard qui prétend le comprendre et le pénétrer»: «l'individu supprime les signes, se dérobe et se rend insaisissable».[1003] Se, para Starobinski, o dândi e a *femme fatale* «querem ser enigmas, e o signo do enigma é o único que eles deixam subsistir»[1004] – tornando-se assim, digo de minha parte, figuras exemplares da modernidade –, em alguma medida as figurações originárias de um e de outra estão já dadas, pelo menos desde o século XIII, na relação entre poeta e dama em seu peculiar regime de visibilidade e invisibilidade. E vale lembrar que a visibilidade ou aparição negativa do poeta, fulgurações de uma face verdadeira abstraída, e mesmo de uma *presença* insinuada mas sempre sorrateiramente sonegada na linguagem, acaba retornando como *sintoma*, como reações reflexas e incontroláveis: à mudez e à cegueira de seu rosto, acrescentem-se, pois, os *tremores* que, só eles, muitas vezes ao longo da obra de Dante, falam por um corpo que jamais se fala na linguagem.

Uma aparição negativa do corpo de Beatrice se dá no delírio em que Dante prevê a morte de sua amada: «Allora mi parea che lo cuore ove era tanto amore mi dicesse: ‹Vero è che morta giace la nostra donna›. E per questo mi parea andare per vedere lo corpo nello quale era stata quella nobilissima e beata anima; e fue sì forte la erronea fantasia, che mi mostrò questa donna morta. E pareami che donne la covrissero, cioè la sua testa, con un bianco velo; e pareami che la sua faccia avesse

---

[1002] Jean STAROBINSKI, «Personne, masque, visage», em André RESZLER e Henri SCHWAMM (ed.), *Denis de Rougemont, l'écrivain, l'européen*, Neuchâtel: Baconnière, 1976, p. 294.
[1003] *Idem, ibidem*.
[1004] *Idem, ibidem*.

tanto aspecto d'umilitade, che parea che dicesse: ‹Io sono a vedere lo Principio della pace›» (*VN* 14.8 [XXIII 8]). E, dado que do corpo já se ausenta Beatrice: «E quando io avea veduto compiere tutti li dolorosi mistieri che alle corpora de' morti s'usano di fare, mi parea tornare nella mia camera, e quivi mi parea guardare verso lo cielo; e sì forte era la mia ymaginatione, che piangendo cominciai a dire con verace boce: ‹Oi anima bellissima, com'è beato colui che ti vede!›» (*VN* 14.10 [XXIII 10]).

3. *Salute*

Nas palavras certeiras de Domenico De Robertis, o livro da *Vita Nova* é «o livro de Dante antes que o livro ‹de Beatrice›»: aqui, «o objeto da celebração, sem perder nada da sua individualidade poética, da sua força de *exemplum*, é figura do seu celebrador».[1005] Sergio Cristaldi observou na *Vita Nova* a transferência do «centro de gravidade» para a testemunha, do que resulta que o *libello* – a partir do influxo das *Confissões* de Agostinho e dos tratados místico-ascéticos de Bernardo de Claraval e Ricardo de São Vítor – «é menos o evangelho de Beatrice que o *itinerarium* de Dante».[1006] Mas vale frisar que Dante só pode ser testemunha à medida que se deu o advento de Beatrice: há uma cerrada co-determinação entre sujeito e objeto, como busquei sugerir a partir da aproximação, há pouco intentada, dos procedimentos da *Vita Nova* com as formas da vida religiosa tais como descritas por Durkheim (e Nietzsche). É neste sentido que se pode dizer, com Scherillo, que Beatrice é «la creatura e la creatrice insieme del genio di Dante».[1007] Na *Vita Nova*, como esclarece Olivia Holmes, a «autoridade» e a «autenticidade» derivam de uma relação especial com o objeto do discurso – Beatrice – e da relação que Dante postula entre este objeto

[1005] Domenico DE ROBERTIS, «Introduzione» [à *Vita Nuova*], em Dante ALIGHIERI, *Opere minori*, t. I/1 (*Vita Nuova* a cura di Domenico de Robertis), Milano e Napoli: Ricciardi, 1984, p. 18.
[1006] Sergio CRISTALDI, *La «Vita Nuova» e la restituzione del narrare* cit., p. 177.
[1007] Michele SCHERILLO, «Introduzione alla *Vita Nuova*», em Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova e il Canzoniere*, a cura di Michele Scherillo, 3ª ed. ritoccata, Milano: Hoepli, 1930, p. 9.

e Deus.[1008] Outra vez, aqui, o aporte psicanalítico é útil para esclarecer o que se mostra como um paradoxo; Ferenczi, explicando seu conceito de *introjeção* – «a extensão ao mundo externo do interesse, auto-erótico na origem, pela introdução dos objetos exteriores na esfera do ego» –, chega à seguinte conclusão: «Em última análise, o homem só pode amar-se a si mesmo e a mais ninguém; amar a outrem equivale a integrar esse outrem no seu próprio ego».[1009]

Não é sem razão que esse amor a si mesmo – esse solipsismo radical – representa-se, para Dante, como desejo de fusão entre amado e amante, como vontade de redução da diversidade à unidade, o que deve ser entendido, criticamente, como uma figura daquela assimilação do objeto amado à esfera do sujeito amoroso:

> Amore, secondo la concordevole sentenza delli savi di lui ragionanti, e secondo quello che per esperienza continuamente vedemo, è che congiunge e unisce l'amante colla persona amata; onde Pittagora dice: «Nell'amistà si fa uno di più». E però che le cose congiunte comunicamo naturalmente intra sé le loro qualitadi, in tanto che talvolta è che l'una torna del tutto nella natura dell'altra, incontra che le passioni della persona amata entrano nella persona amante, sì che l'amore dell'una si comunica nell'altra, e così l'odio e lo desiderio e ogni altra passione. (*Conv.* IV i 1-2)

Vale frisar que, na lírica moderna, a começar pela própria lírica de Dante tal como caracterizada na *Vita Nova*, este desejo de «unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata» (*Conv.* III ii 3) é sempre, no limite, frustrado. O amor, desde que se conserve a distância razoável, é essencial para a plena constituição solipsística do sujeito lírico. Friedrich Schlegel escreveu: «Somente pelo amor e consciência do amor, o homem se torna homem»[1010] (fragmento que deve ser lido em conexão com outro do mesmo Schlegel: «Pensa num finito cultivado ao infinito, e pensará num homem»[1011]). O mesmo vale para o sujeito lírico, que se torna sujeito ao expandir sua interioridade por meio da absorção da imagem da amada. Tanto o amor como a

---

[1008] Olivia HOLMES, *Assembling the Lyric Self*: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000, p. 125.
[1009] Sándor FERENCZI, «O conceito de introjeção», em *Obras completas*, v. 1, tradução de Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 181.
[1010] Friedrich SCHLEGEL, *O dialeto dos fragmentos*, tradução de Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 154.
[1011] *Idem*, p. 157.

amizade são experiências fundamentais de reconhecimento dos limites do *eu*[1012], e daí sua importância nas origens da lírica moderna. O *eu* – não só lírico – só existe, a rigor, na iminência de sua dissolução no nada ou na outridade: como a voz só existe na iminência do silêncio. Trata-se de dar o devido realce à Razão ou à Mente (*mentalização*, nos termos de Bologna) como introdução da distância no Amor, transformando-o, de vez, em amor intelectual; o que em Dante inevitavelmente (poderia fugir de fato ao «espírito do tempo»?) se propõe, em sede teórica, como participação da alma na divindade:

> l'anima umana, che è forma nobilissima di queste che sotto lo cielo sono generate, più riceve della natura divina che alcun'altra. E però che naturalissimo è in Dio volere essere [...], l'anima umana essere vuole naturalmente con tutto desiderio; e però che 'l suo essere dipende da Dio e per quello si conserva, naturalmente disia e vuole a Dio essere unita per lo suo fortificare. E però che nelle bontadi della natura e della ragione si mostra la divina, vène che naturalmente l'anima umana con quelle per via spirituale sé unisce, tanto più tosto e più forte quanto quelle più appaiono perfette: lo quale apparimento è fatto secondo che la conoscenza dell'anima è chiara o impedita. E questo unire è quello che noi dicemo amore, per lo quale si può conoscere quale è dentro l'anima, veggendo di fuori quelli che ama.
>
> Questo amore, cioè l'unimento della mia anima con questa gentil donna, nella quale della divina luce assai mi si mostrava, è quello ragionatore del quale io dico; poi che da lui continui pensieri nasceano, miranti ed essaminanti lo valore di questa donna che spiritualmente fatta era colla mia anima una cosa.
>
> Lo loco nel quale dico esso ragionare si è la mente [...] (*Conv.* III ii 6-10).

Mente a ser definida, segundo Dante, como a «ultima e nobilissima parte dell'anima», na qual se encontram («sì come dice lo Filosofo massimamente nel sesto de l'*Etica*») as virtudes «scientifica, [...] ragionativa o vero consigliativa [...], inventiva e giudicativa», as quais permitem que a alma humana participe «della divina natura a guisa di sempiterna Intelligenza» (*Conv.* III ii 14-16).

Lee Patterson, nesta linha, apontou com muita segurança os nexos entre interioridade e desejo na Idade Média:

> Afinal, a dialética entre uma subjetividade interior [*inward subjectivity*] e um mundo exterior que a aliena de si mesma e de sua fonte divina estabelece a economia fundamental da idéia medieval de identidade [*selfhood*]. A antropologia medieval definia o sujeito como desejo: como a vontade agostiniana, com seus movimentos

[1012] Cf. o capítulo «The Self and other Selves», em Colin MORRIS, *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press and Medieval Academy of America, 1995, pp. 96-120.

> opostos de *caritas* e *cupiditas*; como a *intentio naturalis* boeciana que tende inelutavelmente ao *summum bonum*; como as potências escoláticas de apetição, em que o apetite intelectual procura governar seus parceiros concupiscíveis e irascíveis; ou como *amor*, um sentido interior de insuficiência que impele o eu [*Self*] cristão para a frente em sua jornada através do mundo histórico. Entre os impedimentos situados no caminho do cristão está a identidade [*identity*] social – a *persona* ou *karaktera* estóica – derivada das comunidades históricas do mundo medieval. A concepção medieval de identidade é tipicamente entendida como uma dialética entre o sujeito cristão da ausência e sua objetificada identidade [*identity*] histórica.[1013]

Entre os textos medievais em que, segundo Patterson, podemos observar esta dialética em ação está, claro, a *Vita Nova* – sobretudo na medida em que pode ser considerada o desembocadouro de toda a tradição trovadoresca –, ao lado de uma biblioteca inteira, na qual encontramos, além da lírica cortês, seja o *Secretum* de Petrarca, seja a correspondência de Abelardo e Heloísa («aquele grande documento da luta para formar uma identidade masculina a partir da confrontação entre monasticismo e um escolasticismo emergente, uma luta ironicamente refratada pela lente do desejo feminino»[1014]), seja todo o corpo hagiográfico, e assim por diante, sem distinção de procedência geográfica ou de gênero textual: «Em cada uma destas instâncias, podemos explorar a maneira pela qual a identidade individual emerge de uma comunidade histórica específica e luta para articular uma legitimidade trans-histórica».[1015]

Na *Vita Nova*, se vê muito bem como Beatrice é fundamental para a fabricação da interioridade de Dante, como há a necessidade desta figura externa para gerar interioridade (que é também uma *figura*):

> Poscia che tractai d'Amore nella soprascripta rima [*Amore e 'l cor gentil*], vennemi volontà di dire anche, in loda di questa gentilissima, parole per le quali io mostrassi come per lei si sveglia questo Amore; e come non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potentia, ella, mirabilemente operando, lo fa venire. (*VN* 12.1 [XXI 1])

[1013] Lee PATTERSON, «On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies», em *Speculum*, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990), pp. 99-100.
[1014] *Idem*, p. 100.
[1015] *Idem, ibidem*.

Passagem decisiva, esta: Beatrice tem o dom miraculoso de fazer o Amor irromper mesmo lá onde não existe em potência. Isto se vê melhor ainda no soneto *Negli occhi porta*, que o trecho acima introduz:

> Negli occhi porta la mia donna Amore,
> per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
> ov'ella passa, ogn'om ver' lei si gira,
> e cui saluta fa tremar lo core,
> sì che, bassando il viso, tutto smore
> e d'ogni suo difecto allor sospira:
> fugge dinanzi a·llei Superbia e Ira.
> Aiutatemi, donne, farle onore.
> Ogne dolcezza, ogne pensero umile
> nasce nel core a chi parlar la sente,
> ond'è laudato chi prima la vide. (*VN* 12.2-3 [XXI 2-3])

A frase é explícita: «per che si fa gentil ciò ch'ella mira»: o olhar de Beatrice tem a capacidade de fazer o *suggetto* tornar-se *gentil*: ela é, de fato, o nascedouro do *cor gentil*. E não é só a *dolcezza* que nasce no coração, mas nasce o coração mesmo capaz desta *dolcezza*, por força da presença e da voz («a chi parlar la sente») de Beatrice. Por sua obra produz-se este *cor* que está sempre em tremor e *in extremis* («tutto smore»), coração sumamente *defectivo* e *suspirante* («e d'ogni suo difecto allor sospira»).

Perceba-se ainda a surpreendente *alegria* (*letitia*, neste parágrafo em sua forma adjetiva *lieta*, em contraposição a *tristitia*, aqui palavra-chave, com duas ocorrências contíguas[1016]) de quem ouve palavras de Beatrice; as damas que passam por Dante dizem entre si: «Chi dêe mai essere lieta di noi che avemo udita parlare questa donna così pietosamente?» (*VN* 13.5 [XXII 5]). Outras damas passam e dizem sobre Dante: «Questi che è qui piange né più né meno come se l'avesse veduta, come noi avemo» (*VN* 13.6 [XXII 6]). Esta exclusividade de Beatrice como objeto que devolve o olhar – e que, assim, constitui a testemunha – é abalada, na *Vita Nova*, apenas pela figura da *donna gentile* (e mais adiante buscaremos compreender a necessidade poetológica desta figura).

[1016] *VN* 13.3 e 4: «donne con donne e uomini con uomini s'adunino a cotale *tristitia*»; «e io rimasi in tanta *tristitia*».

Raffaele Pinto percebeu uma curiosa convergência de atitudes entre a *donna gentile* e Beatrice. Partindo do apontamento de que, na sua primeira aparição, a *donna gentile* está debruçada numa janela e de lá observa o poeta («da una finestra mi riguardava sì pietosamente quanto alla vista», *VN* 24.2 [XXXV 2]), Pinto recorda que já Beatrice, por ocasião da «transfiguratione» que afligiu Dante quando levado por um amigo a um casamento em que a amada também estava presente (*VN* 7 [XIV), aparece como alguém que observa os tremores produzidos no poeta pelos conflitos interiores. Daí conclui que «Beatrice e a *donna gentile* desempenham a mesma função de espectadoras, ocupam o mesmo lugar ideal de observadoras do estado de ânimo do poeta»: «Na reescritura romanesca de tal *topos* lírico, o personagem feminino, além de ponto de referência externo da tensão do desejo e causa desencadeante dele, é também olhar que observa e que, observando, dá dimensão social, ou intersubjetiva, à experiência toda interna do poeta-amante».[1017] Assim ponderada, a *Vita Nova*, na medida em que sua prosa comporta uma *Aufhebung* do modelo lírico, pode ser entendida como um passo decisivo na constituição do «realismo dantesco», que encontrará na *Commedia* seu apogeu:

> enquanto na tradição lírica a dama amada é puro fantasma alucinatório, pouco mais que nome dentro do monólogo interior do poeta, na *Vita Nuova* Dante projeta o fantasma lírico sobre o plano do real, de modo tal que a arbitrariedade da alucinação se torna a necessidade do acontecimento intersubjetivamente verificável [...]. O olhar que observa, e portanto o personagem que observando julga e interpreta, e quiçá salva ou condena, são a caixa de ressonância intersubjetiva da experiência individualíssima do desejo. Aquela janela vale então, antes de tudo, como indicação de uma perspectiva visual, nos diz em qual direção observa e de onde é observado o poeta[1018]

Com acerto, Pinto observa que, se comparamos o ponto de vista da *gentile* com o ponto de vista de Beatrice em relação a Dante, a diferença estará no «plano geomético da visão»: entre a Beatrice e Dante, o plano é horizontal; entre a *gentile* e o poeta, é vertical.[1019] Em outras palavras, no primeiro caso, o sujeito e o objeto ocupam o mesmo plano geométrico, no segundo, planos diferentes.

[1017] Raffaele PINTO, «Il dimensionamento spazio-temporale dell'esperienza nella *Vita Nuova*», em *Dante e le origini della cultura letteraria moderna* cit., p. 87.
[1018] *Idem, ibidem*.
[1019] *Idem*, p. 88.

Uma maneira de se compreender essa diferença de planos consiste em discernir as diferentes funções desempenhadas por Beatrice e pela *gentile* na constituição da interioridade ou subjetividade lírica dantesca. De modo sumário, podemos dizer que, se Beatrice é um signo da perda a partir (e, em alguma medida, contra a qual) o poeta vai formando sua identidade, a *gentile* é um signo do completamento do trabalho do luto em relação a esta perda, ou seja, é a figura da identidade formada do poeta.

A horizontalidade entre Dante e Beatrice retoma todo seu significado se lembramos que a proximidade de Beatrice – mais precisamente sua «propinquitade» (especialmente *VN* 7.5 [XIV 5], mas também 5.5 [XI 2] e 9.4 [XVI 4], e *Par.* XXXIII 47) – comporta sempre uma ameaça à subjetividade do poeta, na forma de uma *destruição* dos espíritos do amante:

> E nel fine del mio proponimento mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio pecto dalla sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo. Allora dico che io poggiai la mia persona simulatamente ad una pintura la quale circondava questa magione; e temendo non altri si fosse accorto del mio tremare, levai gli occhi, e mirando le donne vidi tra·lloro la gentilissima Beatrice. Allora fuoro sì distructi li miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi in tanta propinquitade alla gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso; e ancora questi rimasero fuori delli loro strumenti, però che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo per vedere la mirabile donna. E avegna che io fossi altro che prima, 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 maraviglia di questa donna così come stanno gli altri nostri pari». (*VN* 7.4-6 [XIV 4-6])

Esta *destruição* do sujeito, que vem de par com a desobjetivação do objeto, é o que se denomina, no léxico da *Vita Nova*, «transfiguratione» (*VN* 7.7 [XIV 7]). É exemplar dessa transfiguração do sujeito lírico a cena que se desenrola por ocasião do velório do pai de Beatrice. Dante comparece às exéquias, mas permanece longe do local onde sua amada e as outras damas estavam («secondo l'usanza» daquela «cittade», em tais circunstâncias, «donne con donne e uomini con uomini s'adunino a cotale tristitia», *VN* 13.3 [XXII 3]). Fica a observar e é observado pelas damas que passam por ele, vindas de onde Beatrice está. Algumas destas comentam entre si, ao depará-lo chorando: «Vedi questi che non pare esso, tale è divenuto!» (*VN* 13.6 [XXII 6]). É interessante que elas parecem conversar sobre Dante como se ele não as pudesse

escutar, tão fechado em si devia parecer. No entanto, em *Se' tu colui*, o segundo dos dois sonetos compostos por Dante a partir daquele episódio, ele imagina a fala de uma das damas dirigidas a si (o primeiro soneto, *Voi che portate*, consistia numa fala dele a elas). Nesta fala suposta, lhe é dito:

> «Se' tu colui ch'ài tractato sovente
> di nostra donna, sol parlando a noi?
> Tu risomigli alla voce ben lui,
> ma la figura ne par d'altra gente». (*VN* 13.12 [XXII 13]).

Note-se, aqui, que, embora na aparência o poeta se mostre transfigurado às damas, sua voz continua a mesma. Esta continuidade da identidade na voz pode bem ser vista como uma afirmação da unidade do sujeito lírico na linguagem; mas não podemos esquecer que, logo depois, a voz do poeta se mostrará «rotta dal singulto del piangere» (*VN* 14.13 [XXIII 13]), «dall'angoscia del pianto» (*VN* 14.19 [XXIII 19]), devido a ter imaginado a morte de Beatrice.

No colóquio com as damas, com cujo relato Dante introduz a canção *Donne ch'avete*, a primeira interpelação de uma das damas a Dante já põe, de forma muito decidida, o tema da necessidade da distância, complementar àquele do risco da propinqüidade: «A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo» (*VN* 10.5 [XVIII 3]). O próprio Dante já se propusera em pensamento, com outras palavras, a mesma pergunta: «Poscia che tu pervieni a così dischernevole vista quando tu se' presso di questa donna, perché pur cerchi di veder lei?» (*VN* 8.1 [XV 1]). A resposta de Dante à indagação da dama passa por concordar com a interlocutora quanto a que, de fato, o fim do seu amor é «novissimo», superando pois o fim anteriormente reservado a tal sentimento: «Madonne, lo fine del mio amore fu già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine che era fine di tutti li miei desideri. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, à posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno» (*VN* 10.6 [XVIII 4]). E o que é isto que não lhe pode «venire meno» e onde agora reside sua «beatitudine»? A dama volta a lhe interrogar:

«Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine» (*VN* 10.8 [XVIII 6]). Ao que Dante contravém: «In quelle parole che lodano la donna mia» (*VN* 10.8 [XVIII 6]). Aqui, Dante estabelece um vínculo entre sua poesia («quelle parole»), neste momento em que ela se contenta em *louvar o que não pode possuir* («lodano la donna mia»), e a distância entre amante e amada. O fim «novíssimo» de um amor que não «sustenta a presença» da amada só pode ser a poesia. Um novo estilo surge desta constatação, aquele que ficou conhecido, entre os críticos, como «stilo della loda» (estilo do louvor): «E però propuosi di prendere per matera del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a·cciò, pareami avere impresa troppo alta matera quanto a me, sì che non ardia di cominciare» (*VN* 10.11 [XVIII 9]). Este tropo da poesia pouca para uma matéria demasiadamente alta aqui ganha outros contornos: não será, esta recalcitrância, uma forma de manter-se distante do objeto? (Sobretudo se considerarmos que este é um objeto, como já vimos, interno ao sujeito, uma imagem, um *phantasma*.) «E così dimorai alquanti dì, con disiderio di dire e con paura di cominciare» (*VN* 10.11 [XVIII 9]), anota Dante. Basicamente, nos termos desta passagem, a solução da lírica moderna será introduzir a distância na linguagem, insistindo na indeterminação radical entre o «desejo de dizer» e o «medo de começar». Este persistente retardar-se do sujeito perante o objeto está bem registrado nos primeiros versos da canção, pela resignação frente à impossibilidade de esgotar o louvor da dama e pela conseqüente opção de, em troca, dar vazão à interioridade:

> Donne ch'avete intellecto d'amore,
> i' vo' con voi della mia donna dire,
> non perch'io creda la sua laude finire,
> ma ragionar per isfogar la mente. (*VN* 10.15 [XIX 4])

Neste quadro, a «salute» – a saudação – que efeitos tão avassaladores exerce sobre Dante, seja quando oferecida, seja quando sonegada, deve ser interpretada em sua intrínseca dialética espacial e sentimental: a *salute* é precisamente uma forma de, a um só tempo, superar e preservar a distância. O tema da *salute* já aparecia num dos primeiros poemas de Dante a tratar da distância em relação ao objeto amado, *La*

dispietata mente (não incluído na *Vita Nova*). Os versos iniciais desta canção são uma magnífica pintura, em embocadura ainda guittoniana, da distância lírico-amorosa; o tema do exílio – que será um dos motivos subterrâneos da *Commedia*, aqui e ali aflorando com toda força – é antecipado na forma de um canto enviado da cidade longínqua onde Dante se encontra dama que permanece em Florença (Beatrice, segundo algumas interpretações; a primeira *donna-schermo*, segundo outras[1020]):

> La dispietata mente, che pur mira
> di retro al tempo che se n'è andato,
> da l'un de' lati mi combatte il core;
> e 'l disio amoroso, che mi tira
> ver' lo dolce paese c'ho lasciato,
> d'altra part'è con la forza d'Amore;
> né dentro i' sento tanto di valore
> che lungiamente i' possa far difesa,
> gentil madonna, se da voi non vene:
> però, se a voi convene
> ad iscampo di lui mai fare impresa,
> piacciavi di mandar vostra salute,
> che sia conforto de la sua virtute. (*Rime* 7 [L], 1-13)

Na *Vita Nova*, a força dramática que a *salute* envolve torna-se muito mais intensa. Assim Dante descreve os efeitos do «dolcissimo salutare» (*VN* 5.2 [X 2]) de Beatrice, «quello che lo suo salutare» nele «virtuosamente operava» (*VN* 5.3 [X 3]):

> Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza della mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritade, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso. E chi allora m'avesse dimandato di cosa alcuna, la mia risponsione sarebbe stata solamente «Amore», con viso vestito d'umiltà. E quando ella fosse alquanto propinqua al salutare, uno spirito d'amore, distruggendo tutti gli altri spiriti sensitivi, piangea fuori li deboletti spiriti del viso, e dicea loro: «Andate ad onorare la donna vostra», ed elli si rimanea nel luogo loro. E chi volesse conoscere Amore, fare lo potea mirando lo tremare degli occhi miei. E quando questa gentilissima salute salutava, non che Amore fosse tal mezzo che potesse obumbrare a me la intollerabile beatitudine, ma elli quasi per soverchio di dolcezza divenia tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata. Sì che appare manifestamente che nelle sue salute abitava la mia beatitudine, la quale molte volte passava e redundava la mia capacitade. (VN 5.4-7 [XI 1-4])

Dante combina aqui dois significados de *salute*: aquele de *saudação* e aquele de *salvação*, ressemantizando o termo italiano a partir do *salus* latino (a mesma

[1020] Cf. Gianfranco CONTINI, em seu comentário às *Rime*, p. 317.

ambivalência já ocorria no *salut* provençal). Efeitos bem mais pungentes tem a negação da *salute* por Beatrice, negação que Dante atribui a ciúme em relação à segunda *donna-schermo*[1021]: «quella gentilissima, la quale fu distruggitrice di tutti li vitii e regina delle vertudi, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare, nello quale stava tutta la mia beatitudine» (*VN* 5.2 [X 2]).

Scherillo, entre todos os dantistas, foi quem discerniu com todo gume a ambivalência da saudação de Beatrice: «E il *saluto* non solo dava *salute*, ma uccideva».[1022] Se a morte da dama, como veremos, aparecerá como distância máxima, absoluta, entre poeta e amada, entre sujeito e objeto lírico, e portanto como figura da interioridade já formada do poeta, a *salute*, por sua vez, aparece como distância relativa, instável entre consumar-se (quando Beatrice recusa saudar seu devoto) ou desfazer-se (quando ela o saúda, e o *salva*[1023]), e portanto, aqui, como figura da interioridade ainda em formação, figura, pois, do desejo e da insuficiência. Com sua costumeira acuidade crítica, Walter Benjamin, tendo em vista a *Commedia* (que, no entanto, ao menos quanto a isto, deve muito à *Vita Nova*), observa que o equilíbrio entre proximidade e distância é característico do «amor perfeito»: «Dante situa Beatrice entre as estrelas. Mas as estrelas poderiam estar rentes a ele em Beatrice. Pois, na amada, as forças da distância parecem rentes para um homem. Deste modo, distância e proximidade são pólos opostos na vida de eros: é por isso que presença e separação são cruciais no amor».[1024]

A *salute* é modo pelo qual se realiza a anulação momentânea da distância entre amante e amada, ao mesmo tempo que essa distância se conserva e mesmo se renova, na medida em que ela supõe que ambos permanecem separados. Philippe Sollers já disse sobre Beatrice (negando o estatuto alegórico que muitos quiseram

---

[1021] Mais adiante, outra hipótese lhe vem em sonho. Cf. *VN* 5.13 [XII 6], onde Amor diz a Dante, em sonho: «Quella nostra Beatrice udio da certe persone di te ragionando che la donna la quale io ti nominai nel camino delli sospiri ricevea da te alcuna noia; e però questa gentilissima, la quale è contraria di tutte le noie, non degnò di salutare la tua persona, temendo non fosse noiosa».

[1022] Michele SCHERILLO, *Alcuni capitoli della biografia di Dante*, Torino: Loescher, 1896, p. 257.

[1023] Ambígua salvação que, ao encaminhar o poeta à participação na divindade, o afasta de sua própria interioridade.

[1024] Walter BENJAMIN, «Outline of the Psychophysical Problem», em *Selected Writings*: volume 1 (1913-1926), edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Cambridge (Massachusetts) and London: The Belknap Press of Harvard University, 1996, pp. 399-400.

impingir à dama, e que já vimos quão inadequado pode ser): «sua realidade é, para Dante, aquela que lhe é assegurada pela distância e pela morte».[1025] Afirmação que assim se desdobra: «É na medida em que o objeto de seu desejo é um objeto não somente mortal mas que toma vida somente no interior de uma morte incessante, ponto luminoso tornado cada vez mais ardente pelas trevas nas quais ele pode somente se afirmar, que a *identidade* deste objeto (irredutível à posição de objeto, justamente, mas sujeito *outro*, cada vez mais outro), se põe como destruindo a documentação [*mise en carte*] da identidade social».[1026]

SEGREDO

1. «Schermo della veritade»

Em meio aos invejosos, no Purgatório, Dante depara com «dois espíritos» que inicialmente se perguntam («l'uno a l'altro chini», *Purg.* XIV 7) – e logo depois lhe perguntam – de onde vem e quem é. Dante conta ao leitor ter-lhes respondido da seguinte forma:

> E io: «Per mezza Toscana si spazia
> un fiumicel che nasce in Falterona,
> e cento miglia di corso nol sazia.
> Di sovr' esso rech' io questa persona:
> dirvi ch'i' sia, saria parlare indarno,
> ché 'l nome mio ancor molto non suona».

Ao que lhe retrucam:

> «Se ben lo 'ntendimento tuo accarno
> con lo 'ntelletto», allora mi rispuose

[1025] Philippe SOLLERS, «Dante et la traversée de l'écriture», *Tel Quel*, XXIII (automne 1965), p. 22.
[1026] *Idem, ibidem* («C'est dans la mesure où l'objet de son désir est un objet non seulement mortel mais ne prenant vie qu'à l'intérieur d'une mort incessante, point lumineux rendu de plus en plus brûlant par les tènebres où il peut seulement s'affirmer, que l'*identité* de cet objet (irréductible à la position d'objet, justement, mais sujet *autre*, de plus en plus autre), se pose comme détruissant la mise en carte de l'identité sociale»).

quei che diceva pria, «tu parli d'Arno».
  E l'altro disse lui: «Perché nascose
questi il vocabol di quella riviera,
pur com' om fa de l'orribili cose?» (*Purg.* XIV 16-27)

A hipótese daquele que «dizia primeiro» (passados alguns tercetos, saberemos tratar-se de Guido del Duca, e seu companheiro é Rinier de' Paolucci da Calboli) é de que Dante mantém ocultos seu nome e proveniência por vergonha daquele lugar, o vale do Arno (no qual se localiza Florença), onde a «vertù» é tida «per nimica», como se fosse uma «biscia» – uma cobra – de que se deve fugir. A comparação que se segue, entre «li abitator de la misera valle» e aqueles mudados em animais por efeito da magia de Circe, faz lembrar a anterior referência à feiticeira, no *Inferno*, pela voz de Ulisses:

«Quando
  mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enëa la nomasse,
  né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
  vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore» (*Inf.* XXVI 90-99)

Já naquela passagem propunha-se a ausência do nome do lugar («là presso a Gaeta, / prima che sì Enëa la nomasse») como redobramento de um abalo na identidade do personagem de lá egresso: no *Inferno*, Ulisses; no *Purgatorio*, Dante. Este abalo, tanto num caso como no outro, se deve à disparidade entre a intenção pessoal de buscar «virtute e canoscenza» (*Inf.* XXVI 120) e a brutalidade – e mesmo animalidade – em que estão mergulhados seus pares. Daí que, no encontro com Guido e Rinier, no *Purgatorio*, Dante, o exilado, se apresente, tal como Ulisses perante Polifemo, sem declarar seu nome: não ainda ou não mais Dante, mas, também ele, um Ï¡ôéò, um Ninguém, vindo de Lugar Nenhum, indo, antes que para o Empíreo, para Si Mesmo, para este lugar utópico do *eu*, correlato perfeito daquele «mondo sanza gente» de que Dante, feito um novo destemido Ulisses a vagar pelo Ùêåáíüò da Interioridade, também quer fazer «esperïenza» (*Inf.* XXVI 116-117). É como

afirmação da consciência do inevitável intervalo entre um nome sem eu (o nome como *persona*, como «pessoa», máscara, como pura palavra «sanza gente») e um eu sem nome (o *homo interior*, a interioridade) que se deve interpretar a referência de Dante a si mesmo, distanciadamente, como «questa persona» (*Purg.* XIV 19). Se o nome – «o vocábulo» – do Arno é escondido como se faz com os nomes «das horríveis coisas», o nome de Dante não é pronunciado porque, segundo o próprio poeta, «seria falar em vão» («saria parlare ind*arno*»: e a rima é estupenda), visto sua fama ser, por enquanto, ainda pouca: «ché 'l nome mio ancor molto non suona». Contudo, ultrapassando hermeneuticamente a vaidosa esperança deste «ancor», deve-se ressaltar a função propriamente poética da noção de um *nome que ainda não soa*.

Com esta noção, Dante, em alguma medida, está retomando um procedimento fundamental da *Vita Nova*: a sistemática omissão dos nomes dos personagens (a começar pelo seu próprio nome) e dos lugares (Florença, para começar), permitindo que o nome de Beatrice – nome a partir e em torno do qual os poemas e sobretudo a prosa se geram – rebrilhe sozinho, sem concorrência. Mas, como veremos, este não é o único, nem o mais importante, motivo dessa ascese nominal (ou antes, que o próprio isolamento nominal de Beatrice está ainda subordinado à complexa constituição da subjetividade lírica dantesca). «O anonimato e a distância sublimante em relação aos acontecimentos reais são», segundo Ulrich Leo, «os princípios estilísticos sobre os quais uma caracterização artística da *Vita Nuova* deve-se construir».[1027] Como conseqüência dessa prática anonímica-perifrástica, temos um esvaziamento dos referentes, acentuando-se aquela «irrealidade» que, conforme já vimos, é característica da lírica amorosa ducentista, e que foi, em suas múltiplas transposições, a maior contribuição dessa lírica para a poesia dos séculos seguintes. O sujeito lírico se apresenta como gerenciador de imagens, como feitor de *phantasmata*. No lugar dos nomes previsíveis, há, na *Vita Nova*, as perífrases, tão características de Dante: perífrases e, como uma espécie de grau zero da perífrase, as traduções

[1027] Ulrich LEO, «Das Sonett mit zwei Anfängen», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXX (1954), p. 379n («Anonymität und sublimierende Distanz vom zugrunde liegenden wirklichen Geschehen sind meiner Überzeugung nach die stilistischen Grundtatsachen, auf denen eine künstlerische Charakteristik der *Vita Nuova* aufbauen müßte»).

numerológicas, especialmente aquela pela qual se diz, de Beatrice, que «ella era uno nove, cioè un miracolo» (*VN* 19.6 [XXIX 3]). Mark Musa já chamou a atenção para a relação, na *Vita Nova*, entre o desejo de suscitar para o leitor «um mundo no qual o detalhe concreto foi reduzido a um mínimo» – Florença aparece como «a shadowy nameless city peopled by nameless shadows» – e a predileção pelas «formas e processos matemáticos».[1028] Edoardo Sanguineti, neste sentido, opôs o «irrealismo» da *Vita Nova* ao «realismo» da *Commedia*.[1029] «Tenue e quasi inconsistente la trama dei fatti», disse Sapegno sobre o *libello*.[1030] E Cesareo propôs uma bela imagem que traduzisse a evasividade da obra, sugerindo também a atitude apropriada do leitor frente a ela, atitude que me agradaria aproximar da «recepção distraída» benjaminiana e da «atenção flutuante» freudiana[1031]: «La *Vita Nuova* è come l'aerea città luminosa e impalpabile d' una fata morgana: chi la rimiri con occhio soddisfatto ed ingenuo, ne prende infinito diletto; chi la pigli a cannonate per accertarne l'esistenza, non vede più che un tendone di nebbia fuligginosa».[1032] Opera-se, na *Vita Nova*, uma verdadeira «dispersão estilística da realidade»: «A perífrase é a figura retórica num certo sentido mais necessária às intenções do escritor. Para dissolver a evidência e a consideração dos fatos, e portanto transfigurar-lhes, Dante tem necessidade de um expediente retórico que consinta tirar peso e contornos às circunstâncias, no momento mesmo em que pontualiza a mente [*nel momento stesso in cui la mente la puntualizza*]».[1033]

[1028] Mark MUSA, «An Essay on the Vita Nuova», em Dante ALIGHIERI, *Dante's Vita Nuova*, translated by Mark Musa, Bloomington: Indiana University Press, 1973, pp. 104-105.
[1029] Edoardo SANGUINETI, *Il realismo di Dante*. Firenze: Sansoni, 1965, p. 12.
[1030] Natalino SAPEGNO, *Storia letteraria del Trecento*, Milano e Napoli: Ricciardi, 1963, p. 49. Depois retomado em Natalino SAPEGNO, «Dante Alighieri», em Natalino SAPEGNO e Emilio CECCHI (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana*, v. 2: *Il Trecento*, Milano: Garzanti, 1987, p. 48.
[1031] Cf. Walter BENJAMIN, «A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)», em *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196 (especialmente o entretítulo «Recepção tátil e recepção ótica», pp. 192-194); Jean LAPLANCHE e Jean-Bertrand PONTALIS, «Atenção (uniformemente) flutuante», em *Vocabulário da psicanálise*, tradução de Pedro Tamen, São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 40-42.
[1032] G. A. CESAREO, «Nota polemica», em Dante ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di G. A. Cesareo, Messina: Giuseppe Principato, 1914, p. LXXVI.
[1033] Guido DI PINO, *Aspetti della «Vita Nuova» di Dante*, Messina: Peloritana, 1965, p. 19.

Segundo Guido Di Pino, poderíamos falar de duas formas de perífrase a propósito da *Vita Nova*: «Há aquela literal, que pode ser retraçada de linha a linha, e há aquela de ordem fantástica, que resulta da soma das perífrases literais e que institui como uma verdadeira atitude da mente. Isto é, uma global disposição da mente para sentir ‹perifrasticamente› todo o *corpus* dos acontecimentos».[1034] Poderíamos, pois, dizer, a partir da constatação desse *perifrasismo* global, que toda a *Vita Nova* é um texto fundamentalmente perifrástico: o que, nos termos próprios do texto, pode ser dito de outro modo, uma vez que a perífrase não é senão uma técnica lingüístico-retórica a serviço de um princípio ético-poético bem mais relevante para a economia da obra, aquele do *segredo*. Centralidade do segredo, esta, que Dante depreendeu, ao menos em parte, da ética amorosa trovadoresca, para a qual o *senhal* – o pseudônimo aplicado à amada, para mantê-la protegida da curiosidade alheia – era imprescindível.

> Norma suprema de' trovatori, il segreto: e Dante, nelle rime ‹in vita›, lo serbò accuratamente, con tutti gli avvedimenti e gli stratagemmi che l'arte la pratica dei rimatori di Provenza gli suggeriva. Non confidare l'amor suo se non a un amico soltanto: e Dante il nome vero della donna sua, *monna Bice*, lo manifestò soltanto in un sonetto, que doveva rimaner certamente intimo, destinato a quel Guido che nella *Vita Nuova* è ripetutamente dichiarato ‹primo› degli amici suoi. Guido, a buon conto, era il *secretario* di Dante; come, viceversa, Dante mostra d'essere stato il *secretario* di Guido, poichè egli sa che *Primavera* è il *senhal* di *monna Vanna*».[1035]

Assim escreve Scherillo, tendo em mente *Io mi senti' svegliar*. O mesmo Scherillo esclarece o estranho estatuto de quase-*senhal* do nome de Beatrice:

> *Beatrice*, benchè nome, oltrepassa, per così dire, l'usuale portata d'un nome proprio; e poteva davvero rappresentare «quanto di ben può far natura» in una donna «venuta dal cielo in terra a miracol mostrare»! Beatrice era, a buon conto, il nome ideale del ideale femminile di Dante. Ed aveva nel tempo stesso un po' del *senhal*, dacchè il nome di madonna non era per l'appunto *Beatrice*, ma *Bice*. Inoltre, bisogna a ogni passo ricordare che nel nostro poeta assomavano due tradizioni letterarie: e se la più moderna, l'occitanica, gli avrebbe consigliato un *senhal* diverso da un nome comune di persona; la più antica e più sacra al suo cuore, la latina, gl'insegnava di sostituire senz'altro un nome finto al nome real.[1036]

[1034] *Idem, ibidem*.

[1035] Michele SCHERILLO, «Il nome della Beatrice», em Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova e il Canzoniere*, 3ª ed. ritoccata, Milano: Hoepli, 1930, pp. 456-457.

[1036] *Idem*, p. 441. E: «Beatrice, pur essendo in realtà un nome proprio e di battesimo, aveva tutta la dolcezza e la convenienza d'un nomignolo».

Mas, se o nome de Beatrice é apresentado como se de *senhal* se tratasse, o nome do próprio Dante, por sua vez, permanece indeclarado. Isto vai de par com a relativa reticência que dá o tom da auto-representação do poeta na *Vita Nova* – reticência que ficaria menos deslocada num texto que não fosse autobiográfico...

Dante, no *Convivio*, já dizia que «parlare alcuno di se medesimo pare non licito» (*Conv.* I ii 2). Mas abre margem para que, em algumas ocasiões, falar de si mesmo seja lícito, ao continuar sua frase com a proposição de que «parlare in esponendo troppo a fondo pare non ragionevole». Logo mais Dante esclarecerá quais são estas ocasiões: quando se trata de defender-se contra as infâmias lançadas contra si, ou quando se trata de servir de exemplo para os outros. Observe-se que ambos os motivos podem ser invocados em relação à *Commedia*, escrita em parte como defesa do exilado Dante contra seus detratores e também como modelo moral-religioso ou *memento mori*; mas em absoluto é o caso da *Vita Nova*. Para entendermos o que ocorre na *Vita Nova* é útil atentar para a íntegra do que se segue à passagem citada do *Convivio*:

> Non si concede per li rettorici alcuno di se medesimo sanza necessaria ragione parlare, e da ciò è l'uomo rimosso, perché parlare d'alcuno non si può, che 'l parladore non lodi o non biasimi quelli di cui elli parla: le quali due cagioni rusticamente stanno, a fare dire di sé nella bocca di ciascuno.
>
> E per levare un dubbio che qui surge, dico che peggio sta biasimare che lodare, avegna che l'uno e l'altro non sia da fare. La ragione è che qualunque cosa è per sé da biasimare, è più laida che quella che è per accidente. Dispregiare se medesimo è per sé biasimevole, però che all'amico dee l'uomo lo suo difetto contare *secretamente*, e nullo è più amico che l'uomo a sé: onde nella camera de' suoi pensieri se medesimo riprendere dee e piangere li suoi difetti, e non palese. (*Conv.* I ii 3-5)

Não consigo imaginar uma mais clara demarcação do segredo como contraface da interioridade, tal como o encontraremos ao longo de todo o *libello*, justo este livro em que Dante, relutando em mostrar-se «laudatore di [sé] medesimo» (*VN* 19.2 [XXVIII 2]), recolhe-se constantemente à «camera de' suoi pensieri» para «piangere li suoi difetti», compondo alguns de seus mais significativos sonetos a partir destes momentos de sofrimento e reflexão privados («e non palese»). O anonimato que atravessa e traveja a *Vita Nova* – anonimato que, combinando-se à perífrase, é uma

das operações retóricas do segredo – revela-se uma notável estratégia que permite «parlare [...] di se medesimo [...] esponendo troppo a fondo» (o que, diga-se de passagem, é uma boa definição da tarefa da lírica) sem que isso pareça ética e retoricamente ilícito. Estamos aqui, mais uma vez, diante da consciência dantesca de uma ética da representação, ligada agora não mais só a um dever de memória, mas também a um dever de segredo.

Não é espantoso, por certo, que o poema daí resultante tome a forma de cifra de uma experiência que deve permanecer oculta, de um criptograma alusivo a uma narrativa biográfica que resta em parte implícita (trata-se, afinal, de uma «biografia da interioridade»[1037]), de uma sigla (sigilo) de um biografema resistente a rápidas

[1037] «Biographie der Innerlichkeit», segundo a expressão de Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik* cit., p. 95. (*Epoche della lirica italiana* cit., v. 1, p. 88). Dante Gabriel ROSSETTI, nesta mesma linha, caracteriza a *Vita Nova* como «the Autobiography or Autopsychology of Dante's youth till about his twenty-seventh year» (*The Early Italian Poets From Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri*: 1100 – 1200 – 1300 (in the original metres together with Dante's Vita Nuova), London: Routledge; New York, Dutton, 1908, p. 145). Luigi PIETROBONO: «Un'autobiografia non perde nulla del suo valore, direi anzi che ne acquista, se in cambio di narrarci fatti, che da sè importano poco, preferisce d'indugiarsi nell'analisi e nella rappresentazione delle varie risonanze che quelli produssero, le esaltazioni i timori le gioie le speranze le trepidazioni i contrasti della sua anima» («Al lettore», em Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, con il commento di Tommaso Casini, accresciuta di una scelta del *Canzoniere* per cura di Luigi Pietrobono, Firenze: Sansoni, 1964, pp. VI-VII. Giovanni MELODIA, com razão, viu aqui uma marca de *lirismo*: «La *Vita Nuova* è la storia dell'amore di Dante per Beatrice informato e guidato dal sentimento morale e dal religioso che gli danno particolare impulso e particolare sembianza. Ma storia *sui generis*, storia scritta da un temperamento lirico, il quale, per la sua natura, non vi accoglie tutti i fatti, nè de' fatti accolti vi registra tutti i particolari, ma solo quelli che meglio giovano a rappresentare o danno occasione di rappresentare il suo sentimento e la sua idea, e della luce propria dell'uno e dell'altra li porge coloriti; talora, anzi, più dei fatti, fa apparire il sentimento e l'idea: così di una fontana luminosa non tanto percepiamo l'acqua, quanto la varia luce di cui questa si colora» («Introduzione», em Dante ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, introduzione, commento e glossario di Giovanni Melodia, Milano: Vallardi, 1905, p. XLII). Pode-se mesmo dizer que o lirismo, definido nestes termos, é uma característica antes da prosa da *Vita Nova* que dos poemas – o que, por certo, não deve ser esquecido quando se trata de avaliar a descendência da da lírica moderna, já desde os *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, a partir da *Vita Nova*. Guido DI PINO dá o devido destaque ao lirismo na constituição da prosa da *Vita Nova*: «Il lirismo che avvolge gli avvenimenti è il fatto stilistico più affascinante della *Vita nuova*. Dante non ha inteso disperdere la realtà, ha però escogitato una cadenza retorica conveniente all'evocazione; ha calato i fatti in un tessuto formale in cui le denominazioni perdono peso ma trattengono la loro essenza di occasioni reali. Questo andamento della prosa può far pensare che i versi, al confronto, abbiano un tono più concreto. Si tratta, evidentemente, non solo di mezzi formali, ma anche di tempi diversi. Il fatto stesso che la prosa sia posteriore, esclude la generica ipotesi di un lirismo giovanile. Il realismo delle liriche si spiega con l'esempio dei guittoniani, e anche, con la tendenza degli stilnovisti alla rappresentazione visiva. Ma si tratta, in questo caso, di un realismo apparente, perché da quei versi non si desumono fatti, ma principalmente la figurazione, in forma reale, di avvenimenti dello spirito. Al contrario, la realtà chiusa e parvente nella prosa del libro, ci fa pensare che Dante si è trovato di fronte a una necessità di scrittura

desocultações: «propuosi di dire uno sonetto nel quale io parlassi a·llei, e conchiudesse in esso tutto ciò che narrato è in questa ragione» (*VN* 24.4 [XXXV 4).[1038] O poema deve conservar sempre um quê de segredo: Dante, por exemplo, se diz contente com o fato de a interpretação (divisão) de *Donne ch'avete* não ir além do que foi, porque já *teme* «avere a troppi comunicato lo suo intendimento pur per queste divisioni che facte sono» (*VN* 10.33 [XIX 22]). Inevitável avizinhar esta passagem àquela resposta que Amor dá a Dante quando este lhe pergunta por que chora: «Non dimandare più che utile ti sia» (*VN* 5.12 [XII 5]).

O que é de início um fato de poética ganha consistência dramática no episódio que ficou conhecido, entre os estudiosos de Dante, como aquele da *donna-schermo*.[1039] Podemos mesmo dizer que aí se encontra o ápice – e a chave de compreensão – da escrita perifrástica da *Vita Nova*. Dante – transplantando para solo florentino a prática cortês do *celar*, isto é, de manter oculto dos invejosos o objeto de amor – finge interessar-se por outra dama que não sua amada Beatrice:

> Un giorno avvene che questa gentilissima sedea in parte ove s'udivano parole della Regina della gloria, e io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la recta linea sedea una gentil donna di molto piacevole aspecto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare che parea che sopra lei terminasse. Onde molti s'accorsero del suo mirare, e in tanto vi fue posto mente, che partendomi da questo luogo mi sentio dire apresso me: «Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui», e nominandola, intesi che dicea di colei che mezzo era stata nella linea recta che movea dalla gentilissima Beatrice e terminava negli occhi miei. Allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio *secreto* non era comunicato

---

tutta nuova; a un'esigenza di racconto, per la prima volta architettato e progressivo. Non paragonabile alla novellistica; non paragonabile alle biografie provenzali, non paragonabile, infine, alle ‹leggende› edificatorie, perché si trattava, per la prima volta, di un'opera autobiografica nella quale cronaca e sentimento dovevano trovare il punto di una superiore coordinazione» («Poesia e stile nella ‹Vita nuova›», em *Studi di lingua poetica*, Firenze: Le Monnier, 1961, pp. 7-8).

[1038] L. Jenaro MacLENNAN mostra como essa concepção afasta Dante das *razos* provençais: «La idea de ‹concluir›, ‹encerrar› algo en el interior de un todo compendioso viene exigida por la naturaleza de la ‹ragione› que, en Dante, implicará más tarde la necesidad de un ‹comento›: *Convivio*» («Autocomentario en Dante y comentarismo latino», *Vox Romanica*, XIX, 1 (Januar-Juni 1960), p. 85). Contrariando qualquer linearismo histórico que poderia estar implícito na idéia de que Dante, em alguma medida, supera os provençais, MacLennan encontra um precedente da fórmula dantesca no *Liber De Rectoribus Christianis* de Sedulius Scotus: «sed haec quae breviter stylo prosali diximus, aliqua versuum dulcedine concludamus».

[1039] *Schermo*, do verbo, recente à época de Dante (primeiro registro em 1266), *schermire*, que por sua vez vem do longobardo *skirmjan*, «proteger». Tem sentido de defesa ou barreira (mais recentemente, designou assim também a tela de tevê ou cinema, o que por certo não deixa de ser irônico se consideramos a existência sobretudo *imagético-fantasmática* das damas na lírica dantesca).

> lo giorno altrui per mia vista. E immantanente pensai di fare di questa gentil donna schermo della veritade, e tanto ne mostrai in poco di tempo, che lo mio secreto fu creduto sapere dalle più persone che di me ragionavano. 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 tractare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei. Dico che in questo tempo che questa donna era schermo di tanto amore quanto dalla mia parte, mi venne una volontà di volere ricordare lo nome di quella gentilissima e accompagnarlo di molti nomi di donne, e spetialmente del nome di questa gentil donna. E presi li nomi di .lx le più belle donne della cittade ove la mia donna fu posta dall'Altissimo Sire, e compuosi una pìstola sotto forma di serventese, la quale io non scriverò; e non n'avrei facto mentione, se non per dire quello che, componendola, maravigliosamente adivenne, cioè che in alcuno altro numero non sofferse lo nome della mia donna stare se non in su lo nove, tra li nome di queste donne. (*VN* 2.6-11 [V 1-VI 2])

Não por acaso, o relato da *donna-schermo* guarda a primeira ocorrência da palavra *segredo* (*secreto*) no prosímetro dantesco. E não por acaso emenda-se neste relato, como vimos, a reminiscência da composição da «pìstola sotto forma di serventese» (poema que, como diz Dante, ele não registra no *libello*, e que infelizmente se perdeu), sirventês em que o nome de Beatrice aparecia na nona posição – afinal, «ella era uno nove» – em meio à enumeração das sessenta mais belas damas de Florença. Podemos mesmo supor que o poema não foi transcrito na *Vita Nova* por contrariar o veto nominal que orienta a obra.

O segredo começa por temor da inveja alheia: «molti pieni d'invidia già si proccacciavano di sapere di me quello che io volea del tutto celare ad altri» (*VN* 2.3 [IV 1]). Mas logo passa a valer por si mesmo, ou antes pela circunscrição de um âmbito de intimidade e interioridade que proporciona ou garante. Na divisão correspondente ao soneto *Cavalcando l'altrier*, Dante afirma não ter transcrito «compiutamente» todas as palavras que Amor lhe dissera, «per tema ch'avea di discovrire lo mio secreto» (*VN* 4.13 [IX 13]). Mas para que o segredo de fato exista como tal – este é o paradoxo do segredo... – tem de ser reconhecido por outrem como segredo; daí que Amor, em sonho, repercuta as palavras de Dante: «lo tuo secreto» (*VN* 5.14 [XII 7]). Mais adiante, depois de transcrever os três sonetos que foram, nas palavras de Dante, «narradores» do seu estado, ele nota que, àquela altura, muitas pessoas já haviam compreendido, «per la [sua] vista», «lo secreto del [suo] core» (*VN* 10.3 [XVIII 1]). Por ocasião do velório do pai de Beatrice, Dante não esconde seu

choro de compaixão pela amada órfã; a narrativa assim registra: «io mi sarei nascoso incontanente che le lagrime m'aveano assalito» (*VN* 13.4 [XXII 4]). Teria escondido, mas não esconde: a dimensão do segredo continua importante mesmo quando suspensa: por isso precisa assinalar a sua possibilidade. Dante compreendeu como ninguém antes a mecânica algo paradoxal do segredo em sua relação com a interioridade. Segredo não é apenas algo que se oculta, mas algo que mostra que está se ocultando, uma revelação negada e, portanto, uma promessa de revelação. Dante, afinal, faz questão de que saibam que está sob o domínio do amor, mas não quem é objeto deste amor. Romano Guardini apreende esta dialética do segredo (e da interioridade) muito bem: «No mundo dantesco não há uma interioridade fechada, mas somente uma interioridade que se exprime».[1040]

[1040] Romano GUARDINI, «Corpo e corporeità nella ‹Commedia›», em *Studi su Dante*, traduzione di M. L. Maraschini e A. Sacchi Balestrieri, Brescia: Morcelliana, 1967, p. 240. Cf. Joseph A. BARBER, «The Role of the Other in Dante's *Vita Nuova*», *Studies in Philology*, LXXVIII, 2 (Spring 1981), pp. 128-137 – especialmente p. 137, onde se fala do papel desempenhado na *Vita Nova* pelo que Barber chama «collective other»: «It servers to move the events beyond a specific and local significance and into the public domain. The love event is traditionally private, but in Dante's story his love moves from a private, local level to a public, global level». – Podemos lembrar as considerações de Paolo FABBRI sobre o *segredo*. Fabbri começa por evocar uma dimensão, por assim dizer, *vertiginosa* do segredo (e «vertigem» é uma palavra que itera em seu texto). A imagem é a de dois sujeitos: o primeiro está interessado no fato de que o segundo tem um segredo e acaba por descobrir algo que o outro não queria que ele soubesse; o segundo também deve estar interessado quanto ao interesse do primeiro por seu segredo, e tendo o primeiro descoberto o (ao menos parte do) segredo do segundo, trata então de transformar este conhecimento do segredo do segundo em segredo também. O segundo então descobre esse segredo, mas também transforma este conhecimento em segredo, e assim por diante. O que interessa a Fabbri é que, nesta «vertigem», «a imagem do segredo muda: não é mais uma entidade estável, a partir da qual se possa definir a comunicação» («Il tema del segreto», em *Elogio di Babele*: traduzioni, trasposizioni, trasmutazioni, Roma: Meltemi, 2003, p. 104); trata-se de conservar «zonas de sombra» como tais, como nos versos de Robert Frost citados por Fabbri: «We dance around in a circle and suppose / the secret sits in the middle and knows». Nega-se, pois, a idéia de uma «estabilidade central do segredo, em torno à qual roda a comunicação». Fabbri não aceita essa noção estável de segredo. Lembra, contra a redução do segredo, o exemplo da psicanálise a partir de Winnicot: se para Freud havia o imperativo de *dizer tudo*, para os analistas mais recentes essa obrigação de transparência soa extremamente anômica, injustificável, ainda mais visto que o próprio Freud dizia que as pulsões estão ligadas a algo de mítico e profundamente secreto. «Oggi, al contrario, secondo la psicoanalisi è necessario mantenere il segreto non come una zona d'ombra irriducibile ma come un evento del linguaggio» (p. 105). Nesta constatação Fabbri vai radicar sua noção de uma «contínua mobilidade da informação secreta». Fabbri remete, neste ponto, ao texto de Simmel sobre as sociedades secretas, no qual se afirma que a existência humana coletiva exige uma certa dose de segredo que apenas muda de objetos: descoberto um, muda-se logo para outro. «Insomma, dobbiamo immaginare il segreto come una quantità finita e irriducibile, come una coperta troppo corta: se scopriamo qualcosa immediatamente copriamo qualcos'altro, e viceversa» (p. 105). Deste ponto de vista, diz Fabbri, o segredo não é mais o tenebroso esqueleto no armário, mas o «segredo de Polichinelo», um «segredo derrisório» (p. 106). «La cosa curiosa è che ciò che lo rende derisorio è

Para André Capelão, o segredo é a condição mesma para a existência do amor: «O amor aumenta também se lhe acontece perdurar após ter sido divulgado, pois, habitualmente, o amor que não é mantido em segredo não dura, mas se extingue totalmente»[1041] (*Crescit quoque amor si divulgatus fuerit, et eum durare contingat; nam amor non solet durare vulgatus sed prorsus deficere consuevit, si fuerit propalatus*). E ainda: «O amor [...] desaparece quando se torna notório e publicamente divulgado»[1042] (*Finitur quoque amor, postquam evidenter fuerit propalatus atque inter homines divulgatus*). A base do segredo dantesco encontra-se aí, e ele se aplica a muito do que se pensou a respeito do amor trovadoresco, pelo menos no tocante a este tópico. Recorde-se, por exemplo, as conclusões de Lacan quanto a «O amor cortês em anamorfose». Como Lacan observou, o tema do segredo é, desde os trovadores, uma espécie de garantia da «inacessibilidade do objeto».[1043] Nisto, o *senhal* acaba por assemelhar-se a um espelho, no qual o sujeito – o poeta – acaba por reencontrar a si mesmo (narcisisticamente, como quer Lacan), antes de qualquer possível encontro com a amada, mas também acaba por dar com um limite: o espelho é, afinal, «aquilo que não se pode transpor».[1044] Acrescenta Lacan: «Não há possibilidade de cantar a Dama, em sua posição poética, sem o pressuposto de uma barreira que a cerque e a isole».[1045] Além disso, a dama é apresentada com seus traços despersonalizados, de tal modo que todos os poetas parecem dirigir-se à mesma dama. É assim, diz Lacan, que se abre espaço para a operação dantesca sobre

---

proprio la sua scoperta, che non significa scomparsa, ma semplicemente spostamento» (p. 106). Aqui se compreende porque a tentativa de esconder o segredo por meio da *donna-schermo* está entre os momentos mais leves da *Vita Nova*. Mas temos de pensar o segredo na *Vita Nova* para além disso, pois há, de fato, o esqueleto no armário: Beatrice. O segredo é pensado por Fabbri como um «jogo de linguagem» (p. 106); para ele, a narrativa começa justamente pela traição de um segredo: «non ci sarebbe narrativa se no ci fossero traditori» (p. 106). «Se perdemos – creio que, agora, definitivamente – a idéia da verdade como *adequatio rei ad intellectum* e pensamos que seja um evento, um acontecer, então tenho a impressão de que o aparecer de uma coisa sob a forma de enigma seja uma das formas do acontecimento da verdade» (p. 109). Toda a relação entre poesia e prosa narrativa da *Vita Nova* pode ser iluminada sobremaneira por uma proposição como esta.

[1041] ANDRÉ CAPELÃO, *Tratado do amor cortês*, tradução de Ivone Castilho Benedetti (a partir da tradução francesa de Claude Buridant), São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 214.

[1042] *Idem*, p. 218.

[1043] Jacques LACAN, «O amor cortês em anamorfose» cit., p. 188.

[1044] *Idem, ibidem*.

[1045] *Idem*, p. 185.

Beatrice, sua transformação de uma menina encontrada quando ambos tinham nove anos em alegoria possível da filosofia e da teologia.[1046]

Mas a principal diferença entre o segredo trovadoresco e o segredo dantesco está em que agora o segredo – assim como o amor – não é mais um jogo, como era em Provença – ou, antes, este se tornou um jogo bastante sério. Terracini, neste sentido, é definitivo quanto ao episódio da *donna-schermo*, ao flagrar ali «il gioco continuo di equivoci per cui Dante, partendo da un uso riguardoso della cortesia amorosa, finisce per mostrarsi in realtà geloso di un segreto che custodisce in fondo al cuore».[1047] Que segredo é este que se guarda no fundo do coração, se não que o próprio coração é um segredo? (Isto é, que a interioridade, para Dante, só existe de fato enquanto permanece secreta, inviolada.)

2. «Secretissima camera del cuore»

«Il segreto, a cui è vincolato ogni atto d'amore, secondo le ben note regole dell'‹ars amandi› feudale e cortigiana, è anch'esso un flusso che percorre e nutre, penetrante e sottile, ogni atto; fa parte del tempo interiore; è segno traduttorio, anche sul piano fisiologico, dell'ineffabile.» [1048] Aldo Vallone nos coloca, com tais palavras, no centro da necessidade do segredo em Dante. E ilumina sobremaneira nossa matéria ao propor o segredo como *fluxo*. Vejamos por quê.

A chave para a compreensão da recorrência do segredo na *Vita Nova* está, mais uma vez, em seu primeiro parágrafo. É ali que começa, de fato, o fluxo do segredo, quando se passa da notação da «secretissima camera del cuore» (*VN* 1.5 [II 4]) àquela do «solingo luogo d'una mia camera» (*VN* 1.13 [III 2]). É toda uma topografia do segredo que aqui se desenha, por meio da recorrência da palavra

[1046] *Idem*, p. 186.
[1047] Benvenuto TERRACINI, «La prosa poetica della ‹Vita nuova›», em *Analisi stilistica*: teoria, storia, problemi, Milano: Feltrinelli, 1975, p. 225-226.
[1048] Aldo VALLONE, «Apparizioni e disdegno di Beatrice (*Vita Nuova*, I-X)», em *Nuove letture dantesche*, v. 8 (anno di studi 1972-1973), Firenze: Le Monnier, 1976, p. 43.

camera. A «secretissima camera del cuore» é a morada do «spirito della vita» (e, quando estamos lendo uma obra intitulada *‹Vita› Nova*, este não é um dado acidental, desdenhável): «In quel puncto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, comiciò a tremare sì fortemente, che apparia nelli menomi polsi orribilmente» (temos aí não menos que a *convulsão* originária da *Vita Nova*). Para Gorni, a «secretissima camera del cuore» pode ser interpretada como a «parte mais íntima do coração»[1049], ou, segundo as palavras do próprio Dante na canção *E' m'incresce di me*, aquele «entro il mezzo del core» (*Rime* 20 [LXVII]). No *Inferno* lê-se: «nel lago del cor» (I 20) – expressão que Boccacio assim glosa: «É nel cuore una parte concava, sempre abondante di sangue, nel quale, secondo l'oppinione di alcuni, abitano li spiriti vitali, e di quella, sì come di fonte perpetuo, si ministra alle vene quel sangue e il calore, il quale per tutto il corpo si spande; ed è quella parte ricettacolo di ogni nostra passione: e perciò dice che in quello gli era perseverata la passione della paura auta».[1050] No *Convivio* (trata-se, de fato, da última frase do inconcluso manuscrito), Dante alude ao «secretissimo della divina mente» (*Conv.* IV xxx 6). Vale lembrar que a fenomenologia do pensamento, no *Purgatorio*, implica um fora e um dentro – o pensamento vem de fora e se coloca *dentro* do sujeito:

> novo pensiero dentro a me si mise,
> del qual più altri nacquero e diversi;
> e tanto d'uno in altro vaneggiai,
> che li occhi per vaghezza ricopersi,
> e 'l pensamento in sogno trasmutai. (*Purg.* XVIII 141-145)

Uma vez dentro do sujeito («dentro a me»), ele dá ocasião a outros e diferentes pensamentos; e, divagando de pensamento (*pensiero*) em pensamento, o próprio pensar (*pensamento*) se transforma em sonho, devaneio (*vaneggiare*). A interioridade é precisamente este espaço que se expande por força da imaginação (e do amor), obliterando-se pouco a pouco o «fedele consiglio della Ragione». Ao precisar o sentido de uma das canções do *Convivio*, Dante traduz «nel mio core» – coração que

---

[1049] Guglielmo GORNI, comentário a *VN*, p. 8n.
[1050] Giovanni BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano: Mondadori, 1994, v.1, p. 22 (I 16).

é precisamente o núcleo da subjetividade para a lírica moderna – como «dentro da me» (*Conv.* II vi 2), nomeando assim a interioridade mesma, sem margem a dúvida. E mais precisamente, anota Dante: «lo 'core' si prende per lo secreto dentro, e non per altra spezial parte dell'anima e del corpo» (*Conv.* II vi 2). E: «Dico adunque che vita del mio core, cioè del mio dentro, suole essere un pensiero soave» (*Conv.* II vii 5). A identificação entre coração e interioridade é recorrente ao longo do *Convivio*: «E dico che questo pensiero che di nuovo apparisce, è poderoso in prendere me e in vincere l'anima tutta, dicendo che esso segnoreggia sì che 'l cuore, cioè lo mio dentro, triema, e lo mio di fuori lo dimostra in alcuna nova sembianza» (*Conv*. II vii 10). Esta dialética entre interioridade e aparência – a noção de uma vida interior, de uma esfera relativamente isolada da ação exterior – pela qual a interioridade se afirma é uma novidade com a qual todo leitor-crítico de Dante e de sua posterioridade terá de se confrontar. Tome-se por exemplo aquele verso do soneto duplo *O voi che per la via*: «io son d'ogni tormento ostale e chiave» (*VN* 2.14 [VII 3]). Ou ainda se pense no «amoroso tesoro» no qual «povero dimor[a]» (*VN* 2.16 [VII 5]). Este soneto duplo é fundamental para o tema da interioridade, precisamente por demarcar com clareza o contraste entre interioridade e aparência; veja-se a última quadra:

> Sì che volendo far come coloro
> che per vergogna celan lor mancanza,
> di fuor mostro allegranza,
> e dentro dallo core struggo e ploro. (*VN* 2.17 [VII 6])[1051]

Mas se note que o segredo, aqui, se duplica no ato mesmo de se declarar: Dante diz, no poema, aos «fedeli d'Amore» (que, como explica na divisão subseguinte, são aqueles que passam «per la via d'Amor», e portanto os destinatários do poema, 2.18 [VII 7]) que sua «allegranza» externa esconde (*celare* é o verbo utilizado) a dor interna, mas esta dor-*schermo* esconde, por sua vez, o amor por Beatrice. Aqui é a insaciabilidade mesma do amor que já se coloca, como ausência terminal do objeto (o objeto de amor está sempre mais além). O conflito entre interioridade e aparência

[1051] A primeira redação do poema oferecida por De Robertis em sua recentíssima edição crítica das *Rime* é ainda mais drástica, pelo uso do pronome reflexivo: «e dentro da lo cor *mi* struggo e ploro» (Dante ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, v. 3. Firenze: Le Lettere, 2002, p. 300).

torna-se um dos temas centrais da lírica até porque o conflito ajuda a acentuar a pregnância mesma da interioridade como nova fonte de poesia. Poder-se-ia, aí, supor uma ruptura com aquele esquema de adequação do *dito* ao *fato* codificado depois na *Commedia* (*Inf.* XXXII 12), mas na verdade temos um ajuste: quando o fato é interno, as coisas ficam mais complicadas; não há linguagem que dê conta, totalmente, da introvisão do *eu*, como, de resto, também, da visão de Deus.

No soneto em que se refere a «monna Vanna e monna Bice», o poeta sente «svegliar dentro allo core / un spirito amoroso che dormia» (*VN* 15.7 [XXIV 7]). Espírito da vida, espírito amoroso: é «dentro allo core» – neste espaço muito recôndito, *dentro do dentro*, que é o espaço da interioridade – que tal espírito, germe da poesia por escrever, desperta. É como compromisso com essa interioridade que nasce a lírica moderna:

> «I' mi son un che, quando
> Amor mi spira, noto, e a quel modo
> ch'e' ditta *dentro* vo significando» (*Purg.* XXIV 52-54)

Não por acaso já se afirmou que o *stil novo* – que aqui Dante está delimitando – caracterizou-se por uma «radical interiorização do sujeito lírico».[1052] A interioridade não existe, nesta poesia, como dado *a priori*, mas sim justamente como resultante do esforço de *interiorização*.

Interiorização que começa pela magnificação do amor – pela mais absoluta submissão ao seu domínio – mas termina, ou ao menos passa, por um necessário momento de *renuntiatio amoris*, de recusa à apreensão sensível e sensual do mundo. Daí que a interiorização seja tanto um trabalho do *masturbator* – e aqui Dante, com sua obra toda voltada à exaltação maníaca de Beatrice, é o modelo sem par – quanto do *castratus* – pense-se em Abelardo. Lembremos, a propósito, a observação de Zumthor sobre Abelardo depois da castração: «il s'engage dans un long travail d'intériorisation. Quoique sa passion ait perdu le fondement naturel et l'appétit du

[1052] Robert Pogue HARRISON, *The Body of Beatrice*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988, p. 32.

plaisir, il ne cesse d'aimer».[1053] O amor toma, então, a forma de seis poemas latinos, *planctus*, «sortes d'oratorios, très proches du lyrisme des troubadours par leurs formes littéraires et musicales, et qui comptent parmi les plus parfaits poèmes de ce temps».[1054] Não me parece acidental que uma espécie de expressão mediadora entre as dantescas «secretissima camera del cuore» e «solingo luogo d'una mia camera» seja encontrada na *Historia calamitatum* de Abelardo. Precisamente no relato do momento de sua castração, aparece a expressão «secreta hospicii mei camera» (quarto separado da casa):

> nocte quadam quiescentem me atque dormientem in secreta hospicii mei camera, quodam mihi serviente per pecuniam corrupto, crudelissima et pudentissima ultione punierunt, et quam summa ammiratione mundus excepit, eis videlicet corporis mei partibus amputatis quibus id quod plangebant commiseram.[1055]

Como demonstra Corrado Bologna, a castração de Abelardo – não um qualquer, mas o maior pensador de seu tempo – tornou-se, para os trovadores, «um extremado e paradoxal *senhal* da intelectualização e da dessexualização (e em ampla medida também dessensualização) do desejo amoroso, cerimonialmente protegido na grade dos códigos da *fin'amors*».[1056]

O mesmo Bologna já advertiu para a dificuldade e mesmo ociosidade na procura de vestígios do que chama de «interioridade» na cultura ocidental antiga e tardo-antiga; somente com a «elaboração categorial» de Agostinho e sua retomada pelo monasticismo dos séculos XI e XII algo como a interioridade passa a existir.[1057] O monastério é de fato, para Bologna, o «lugar da cultura ocidental onde se plasma a

---

[1053] Paul ZUMTHOR, «Préface: Abélard et Héloïse», em ABÉLARD et HÉLOÏSE, *Correspondance*, texte traduit et presenté par Paul Zumthor, Paris: Union Générale d'Éditions, 1983, p. 25.
[1054] *Idem*, p. 26.
[1055] Há uma versão (parcial) em português em Pedro ABELARDO, *A história das minhas calamidades* (carta autobiográfica), tradução de Ruy Afonso da Costa Nunes, em SANTO ANSELMO DE CANTUÁRIA e Pedro ABELARDO, *Monológio*. *Proslógio*. *A verdade*. *O gramático*. *Lógica para principiantes*. *A história das minhas calamidades*, São Paulo: Nova Cultural, 1988, pp. 251-282 (citação à p. 269).
[1056] Corrado BOLOGNA, «Figure dell'autore nel Medioevo romanzo» cit., p. 379.
[1057] Corrado BOLOGNA, «L'‹invenzione› dell'interiorità (spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese)», em Sofia Boesch GAJANO e Lucetta SCARAFFIA (a cura di), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino: Rosenberg & Sellier, 1990, p. 244.

alma como interioridade».[1058] Deve-se ver o espaço monástico ascético-eremítico em sua oposição ao espaço *conventual*, que era voltado para prédica pública, o «espaço do *consenso* e da *convenção*».[1059] Bologna escreve:

> Attraverso le parole dei monaci il tempio-monastero-luogo dell'interiorità si delinea come una regione immaginale, un utopistico spazio terrestre-celeste che coincide con l'anima, con quel non-luogo riconosciuto e perimetrato mediante elementi minimi, per tratti spesso eterogenei e incommesurabili, negli intersitizi del corpo ‹pensato dal di dentro›: rifrangendosi a sua volta l'anima, in quanto *phoné*, in un tempio sonoro, entro il quale risuonano, udibili e pur ineffabili, gli *arcana verba* della *lingua Dei*.[1060]

Mas que seja o deus «Amore», na *Vita Nova*, o *dittatore* é algo que muda o próprio sentido dessa *lingua*. A lírica faz a secularização dessa experiência moderna, anímico-lingüística, rigorosamente espiritual:

> si dovrà ripensare per intero alle origini di quella straordinaria forma di autobiografia intrecciata per frammenti di tempo e di espressività, per balenamenti «verso l'esterno» dell'interrotto, ma muto discorso interiore, che è la *lirica*. Né sarà senza ragione se a formulare il *locus* del moderno *io lirico* cospirano insieme, dalla parte del *clericus* e da quella dell'intellettuale laico, i due grandi antagonisti della massima battaglia ideologica del secolo XII, Bernardo di Chiaravalle e Abelardo: entrambi, in gioventù, autori di poesie d'amore (solo in latino?), ispiratori e forse amici di trovatori meridionali; pentitosi il primo, mai davvero il secondo.[1061]

A descoberta ou invenção da *interioridade* é a grande inovação introduzida pela cultura do monasticismo cristão em relação à psicologia e gnoseologia antigas, e não por acaso encontra na lírica um ótimo ponto de vazão:

> O eu interior é um sujeito lingüístico descrito metaforicamente pelos primeiros Padres, e em particular a partir de Agostinho, em termos espaciais, de uma realidade não visível, porém realmente presente em algum lugar ‹no corpo› de cada indivíduo; é o preenchimento por parte das faculdades individuais de um *locus* não-espacial. Mas, na realidade, a invenção da interioridade não é só a identificação de um ‹lugar› fora do espaço, o qual será a-espacial porque inatingível ‹lá› onde corre o tempo: é outrossim a descoberta de uma modalidade de transformação daquele lugar em uma práxis metafórica, não sujeita a traduzibilidade verbal em sentido próprio. Pode-se dizê-la somente tangencialmente: justamente, por metáfora.[1062]

[1058] *Idem*, p. 246.
[1059] *Idem, ibidem*.
[1060] *Idem,* p. 247.
[1061] *Idem*, p. 257.
[1062] Corrado BOLOGNA, «Figure dell'autore nel Medioevo romanzo» cit., p. 355.

Mario Casella, nesta linha, encontrou em Ricardo de São Vítor, no prólogo ao *Tractatus de gradibus charitatis*, a fórmula que Dante provavelmente conhecia e tenha traduzido na passagem do *Purgatorio* acima citada, já que esse místico «non solo sentì la necessità di una ispirazione profonda, ma anche avvertì il valore della parola in relazione al cuore che detta»[1063]:

> Quomodo enim de amore loquetur homo, qui non amat, qui vim non sentit amoris? De aliis nempe copiosa in libris occurrit materia; huius vero aut tota intus est, aut nusquam est, quia non ab exterioribus ad interiora suavitatis suae secreta transponit, sed ab interioribus ad exteriora transmittit. Solus proinde de ea digne loquitur, qui secundum quod cor dictat, verba componit. [...] Illum [...] audire vellem qui calamum linguae tingeret in sanguine cordis; quia tunc vera et veneranda doctrina est, cum quod lingua loquitur, conscientia dictat, charitas suggerit et spiritus ingerit.[1064]

Casella, pensando em Dante a partir deste trecho, escreve: «Spirazione d'amore: non materia accolta dal di fuori, già elaborata nei libri e accettata passivamente per farne oggetto di puro virtuosismo formale; ma verità del sentimento d'amore, che si rivela in noi stessi ‹secundum quod cor dictat›, e che la parola rispecchia fedelmente con immediatezza».[1065] E antes: «Nessun trovatore ha stretto così intimamente come Dante, in questa sua formula d'arte, il nodo tra il sentimento individuale d'amore, schietto e profondo, cioè ispirato, e la parola che lo esteriorizza per virtù del poeta che si ascolta commosso».[1066]

Se a «secretissima camera del cuore» denota a *interioridade*, a esfera a ela conexa designa-se, na *Vita Nova*, «solingo luogo d'una mia camera», espécie de expansão da interioridade para fora do sujeito e, ao mesmo tempo, âmbito no qual a emergência daquela subjetividade se faz possível: trata-se da esfera da *intimidade*. É no «solingo luogo» da sua «camera» (*camera* que é como que uma ampliação da «secretissima camera del cuore») que Dante tem a visão do deus Amor com seu coração em mãos sendo comido por Beatrice, é também o lugar onde ele escreve seu

---

[1063] Mario CASELLA, «Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo* [recensione]», *Studi Danteschi*, XVIII (1934), p. 108.
[1064] *PL* 196, 1195.
[1065] Mario CASELLA, «Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo* [recensione]» cit., p. 108.
[1066] *Idem*, pp. 107-108.

primeiro poema. Veja-se como Dante descreve o movimento de recolhimento a partir do estímulo da saudação de Beatrice:

> L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quel giorno. E però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire alli miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio dalle genti, e ricorso al solingo luogo d'una mia camera, puosimi a pensare di questa cortesissima. (*VN* 1.13 [III 2])

O mesmo movimento repete-se outras vezes na *Vita Nova*, sempre que se trata de exercitar a faculdade visionária e de preparar-se para a escrita dos poemas:

> Ora tornando al proposito dico che poi che la mia beatitudine mi fu negata, mi giunse tanto dolore che, partito me dalle genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d'amarissime lagrime. E poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi nella mia camera, là ove io potea lamentarmi sanza essere udito; e quivi chiamando misericordia alla donna della cortesia, e dicendo: «Amore, aiuta lo tuo fedele!», m'adormentai come un pargoletto battuto lagrimando. (*VN* 5.8-9 [XII 1-2]).

O espaço da imaginação e da escritura é o espaço do segredo, o espaço da intimidade e da interioridade.

A palavra *secreto* (tanto como subjetivo quanto como adjetivo) recobra sua consistência etimológica na *Vita Nova*: é a *separação* que se coloca aqui. Separação em relação às pessoas («partito me dalle genti»), ou seja: em relação à vida (o segredo é já, em certa medida, um mergulho no império da morte). *Secretus* – particípio passado de *secernere*, «separar», «pôr de lado» (mas também «discernir», «escolher», «guardar») – é o «separado», o «à parte», e portanto o «oculto», o «raro». *Secretum* – «segredo» – é também como se denomina um «lugar isolado» e, por extensão, o «isolamento» e a «solidão». Daí Dante afastar-se para seu quarto, para chorar sem ser ouvido, para sonhar e ter visões que serão origem de poesia – é em segredo que a *imaginação* trabalha. A *camera secreta* é a *cripta* (palavra em que se percebe ainda o verbo grego *krýptē*, o mesmo que se encontra no célebre dito de Heráclito: «O senhor, de quem é o oráculo, aquele em Delfos, não diz nem oculta

(êñýðôåé), porém, assinala»[1067]): e daí que o poema seja, como já se disse, *criptograma*.

É todo um jogo entre velamento e revelação que a linguagem poética aí encena. A concepção de *interioridade* supõe, afinal, a linguagem como um instrumento pelo qual se *desafoga* – se põe para fora – o que vai por dentro de si: aos suspiros, inicialmente, compete «disfogare l'angoscia che 'l cuore sentia» (*VN* 4.2 [IX 2]); mas, depois, também o colóquio com as damas que têm «intellecto d'amore» – colóquio ao qual a razão não está alheia – pode ter essa função: «ragionar per *isfogar* la mente» (*VN* 10.15 [XIX 4]). Trata-se precisamente de encontrar na linguagem um ponto médio entre a expressão livre da interioridade e a lógica da subjetividade. Os *suspiros* são para Dante uma espécie de pré-linguagem inarticulada, que a linguagem do poema assimila, ou propriamente articula. A poesia como «isfogar la mente» presume o conceito de uma origem da poesia numa forma de interioridade, e precisamente como um movimento de saída – relativa – dessa interioridade. Na canção seguinte, *Gli occhi dolenti*, se diz: «Ora, s'i' voglio sfogar lo dolore, / che a poco a poco alla morte mi mena, / convenemi parlar traendo guai» (*VN* 20.8 [XXXI 8]). Na prosa correspondente da *Vita Nova*: «Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristitia, pensai di voler disfogarla con alquante parole dolorose» (*VN* 20.1 [XXXI 1]). No soneto seguinte, Dante anseia por olhos «che sfogasser lo cor, piangendo lei» (*VN* 21.5 [XXXII 5]) – como se sua subjetividade pudesse permanecer distanciada do próprio ato de desafogo. O impedimento do desafogo é percebido também como uma ameaça ao equilíbrio do sujeito: «molte volte non potendo lagrimare né disfogare la mia tristitia, io andava per vedere questa pietosa donna, la quale parea che tirasse le lagrime fuori delli miei occhi per la sua vista» (*VN* 25.2 [XXXVI 2]). Temos, ao mesmo tempo, uma saída da interioridade, pelo desafogo, mas também uma preservação da interioridade no poema: este o *decorum* fundamental da lírica stilnovista, que Dante fará seu. Uma ética – antes que uma poética ou uma estética –

[1067] Fragmento 93, em HERÁCLITO, *Fragmentos contextualizados*, tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa, São Paulo: Difel, 2002, pp. 148-149.

da auto-exposição. Num dos possíveis limites deste percurso, teremos a proposição de Celan: «Talvez a poesia [...] se dirija, com um Eu esquecido de si, para aquelas coisas inquietantes e estranhas, para de novo se libertar – mas aonde? mas em que lugar? mas com que meios? mas em que condição?»[1068] A resposta possível para tantas questões, se o desafogo (que é menos e mais que a *kátharsis*) permanece pertinente para a lírica de depois da modernidade: «Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração».[1069]

O poema mesmo se representa como interioridade, como um *dentro*: o fechamento do poema em seu segredo reproduz o fechamento do sujeito, a preservação da intimidade e da interioridade. Daí a necessidade de «aprire per prosa» os poemas: o uso do verbo *aprire* por Dante para referir-se à ação hermenêutica desenvolvida na sua prosa evidencia o fato de que ele considera seus poemas como objetos *fechados*, *oclusos* – e impossível não lembrar aqui o *trobar clus* dos provençais, do qual de resto a poesia de Dante não se aproxima diretamente; mas talvez se aproxime de alguma maneira oblíqua, pela suposição de um fechamento. A prosa hermenêutica comporta uma ameaça ao poema e à interioridade que ele mimetiza: «Questo sonetto non divido in parti, però che la divisione non si fa se non per aprire la sententia della cosa divisa; onde con ciò sia cosa che per la sua ragionata cagione assai sia manifesto, non à mestiere di divisione» (*VN* 7.13 [XIV 13]). Não por acaso, Dante, no *Convivio*, repropõe a relação entre sentido literal e sentido alegórico como uma relação entre um *fora* e um *dentro*: «in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori è impossibile venire al dentro, se prima non si viene al di fuori» (*Conv.* II i 9).

A fusão ideal entre interioridade e poema encontra confirmação no fato de que os comentários de Dante aos poemas recolhidos na *Vita Nova* como que ecoam a sutileza da auto-análise psicológica levada a cabo não só por Dante, mas já pelos demais stilnovistas: de certo modo, a interioridade é concebida como poema, e o

---

[1068] Paul CELAN, «O meridiano», em *Arte poética*: O Meridiano e outros textos, tradução de João Barrento, Lisboa: Cotovia, 1996, p. 51.
[1069] *Idem*, p. 54.

poema concebido como exteriorização decorosa (isto é, idealmente conservadora do sigilo) da interioridade.

Um dos momentos característicos da demarcação dantesca de um espaço interior se dá quando se completa um ano da morte de Beatrice. Dante conta que, «ricordando[s]i di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette» (*VN* 23.1 [XXXIV 1]). Concentrado no desenho (no qual se pode ver uma metáfora tanto da memória como da poesia como construções imagéticas, plásticas), Dante não percebe que está sendo observado por «uomini alli quali si convenia di fare onore»: «E secondo che mi fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissi: ‹Altri era testé meco, perciò pensava›» (*VN* 23.2 [XXXIV 2]). É a interioridade que se delimita nesta frase: desligamento do mundo exterior, da vida da cidade com seus protocolos, suas honorificências (a própria cidade, afinal, se desfizera em parte, naquela sua integridade perdida com a morte de Beatrice); não se vê o que está fora de si porque entretido com esta *altri* que continua presente consigo e em si («Altri era testé meco», isto é, como dirá no soneto correspondente, «nella mente mia», *VN* 23.7 [XXXIV 7]). Comunicação entre desenho, poesia e memória («quasi per annovale» vale por *co-memoração* de Beatrice neste aniversário em sua nova vida): «Onde, partiti costoro, ritornaimi alla mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli; e faccendo ciò, mi venne uno pensiero di dire parole quasi per annovale, e scrivere a costoro li quali erano venuti a me. E dissi allora questo sonetto» (*VN* 23.3 [XXXIV 3]).

MORTE

1. Canção interrompida

Talvez o primeiro momento, ao longo de toda a *Vita Nova*, em que Dante expresse com clareza a noção de insuficiência da lírica seja quando, depois dos

sonetos *Tanto gentile* e *Vede perfectamente* – os mais célebres textos da *loda* de Beatrice – ele constata que rimou «defectivamente» e decide deixar para trás a «brevitade di sonetto», trocando-a pela maior amplitude da «canzone» (VN 18.1-2 [XXVII 1-2]). Não espanta que não vá muito longe, com a canção resultante dessa decisão, *Sì lungiamente*, resultando similar a um soneto, uma vez que sua composição é interrompida precisamente quando concluíra a primeira estrofe de quatorze versos (a insuficiência se impõe; ela é, como veremos, a inscrição mesma da morte no poema-*vida*).

Depois de transcrito o último verso da estrofe, há um espaço em branco, e o novo parágrafo inicia-se com uma citação em latim, que introduz a notícia que, desde o exórdio, se vinha antecipando, para quem estivesse disposto a colher os diversos e não muito encobertos prenúncios da morte de Beatrice:

> *Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium.* Io era nel proponimento ancora di questa canzone, e compiuta n'avea questa soprascripta stantia, quando lo Signore della iustitia chiamòe questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella Regina benedecta Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia nelle parole di questa Beatrice beata. (*VN* 19.1 [XXVIII 1])

A interrupção da canção marca a mudança da poesia em vida para a poesia em morte, ou seja, sinaliza a grande divisão do texto da *Vita Nova*. O caráter abrupto dessa interrupção, com a introdução das palavras tomadas emprestadas a Jeremias, como que mimetiza o trauma da morte: a quebra entre poema vernacular e prosa latina é mesmo, como diz Gorni, «indispensabile [...] a sancire l'effetto traumatico della morte di Beatrice».[1070] Temos aí algo como um lapso de momentânea dessubjetivação, com uma provisória renúncia à voz própria (o sujeito lírico fechado-para-balanço, visando uma posterior reconquista da interioridade e da voz a ela correspondente): «parole non sue, lingua non sua, come s'egli non sapesse trovare nel dolore nulla di suo per esprimerlo», como diz A. Agresti.[1071] Gorni insiste, acertadamente, na noção de *trauma*: «Il grave esordio delle *Lamentationes* di

[1070] Guglielmo GORNI, «‹Paragrafi› e titolo della *Vita Nova*», em *Dante prima della Commedia*, Fiesole: Cadmo, 2001, p. 127.
[1071] A. AGRESTI, «La vita nova di Dante e i quadri di D. G. Rossetti», em Dante ALIGHIERI, *La vita nuova*, Torino e Roma: Roux e Viarengo, 1902, p. 17.

Geremia inaugura la seconda parte dell'opera. In modo traumatico sia per l'interruzione della canzone, sia per il mutamento di tono e di lingua».[1072] O trauma do texto é *imitatio* do trauma da experiência; o texto não permanece ileso aos abalos externos.

Vale lembrar, em acréscimo, que este trauma já vinha se preparando nos parágrafos anteriores. A interrupção de *Sì lungiamente*, que pode parecer inesperada, é precedida, porém, pela interrupção de outro ato de linguagem, não um poema, mas uma fala de Dante: «O Beatrice», diz Dante, querendo dizer, na verdade, «O Beatrice, benedecta sie tu!» (*VN* 14.13 [XXIII 13]). Por que não completa sua frase? Sua explicação para o silenciamento faz-nos recordar o *desafogo* que norteia a linguagem lírica de Dante: «E con tutto ciò che io chiamassi questo nome, la mia voce era sì rotta dal singulto del piangere, che queste donne non mi pottero intendere, secondo che io credo» (*VN* 14.13 [XXIII 13]). A noção de *voce rotta* traduz perfeitamente a idéia da lírica, inseparável da constatação de sua insuficiência, em Dante: trata-se mesmo, ao «isfogar la mente», de incorporar à voz o soluço, a interrupção. Na frase interrompida, ouve-se só o nome de Beatrice, como uma espécie de vocativo absoluto: invocação, voz arremetida, na verdade, à morte, contra a morte. Dante clama por Beatrice, chamando-a pelo nome, mas ninguém compreende o que diz. Na canção correspondente a este relato (*Donna pietosa*), insiste-se quanto à interrupção da voz:

> Allor lasciai la nova fantasia
> chiamando il nome della donna mia.
> Era la voce mia sì dolorosa
> e rotta sì dall'angoscia del pianto,
> ch'io solo intesi il nome nel mio core (*VN* 14.18-19 [XXIII 18-19])

(Recorde-se a passagem já citada: «disfogare l'angoscia».) Como nota Gorni, encontramos, no *Purgatorio*, uma legítima «fenomenologia da palavra rompida [*rotta*] pelo pranto»[1073] a ser aproximada desta passagem da *Vita Nova*:

[1072] Guglielmo GORNI, «La *Vita Nova* nell'opera di Dante» cit., p. XXXVII.
[1073] Guglielmo GORNI, comentário a *VN*, p. 133.

Era la mia virtù tanto confusa,
che la voce si mosse, e pria si spense
che da li organi suoi fosse dischiusa.
Poco sofferse; poi disse: «Che pense?
Rispondi a me; ché le memorie triste
in te non sono ancor da l'acqua offense».
Confusione e paura insieme miste
mi pinsero un tal «sì» fuor de la bocca.
al quale intender fuor mestier le viste.
Come balestro frange, quando scocca
da troppa tesa, la sua corda e l'arco,
e con men foga l'asta il segno tocca,
sì scoppia' io sotteso grave carco,
fuori sgorgando le lagrime e sospiri,
e la voce allentò per lo suo varco. (*Purg.* XXXI 7-21)

Vê-se por aí como as questões que ocupavam o Dante lírico continuam a ocupar o Dante 'cômico', e de lá iluminam os primeiros experimentos, exigindo que tornemos mais complexa nossa compreensão deles. A imagem da balestra é notável: o desafogo se dá aqui de forma desequilibrada, cancelando a voz em meio às lágrimas e suspiros, como se a interioridade estivesse tensionada a ponto de romper-se.

J. E. Shaw chamou a atenção para a «maneira dramática»[1074] como a morte de Beatrice é apresentada na *Vita Nova*, querendo com isso aludir ao jogo entre os pressentimentos da morte espalhados pelos parágrafos anteriores, o apaziguamento relativo dos espíritos do poeta e, então, a súbita interrupção da canção *Sì lungiamente* pela morte de Beatrice. Há o parágrafo em torno da canção *Donna pietosa*, no qual, em meio a uma doença que lhe acomete, Dante tem uma forte premonição da morte de Beatrice (é quando ocorre a fala interrompida de Dante, «O Beatrice»); logo, porém, Dante explica tratar-se de um «fallace ymaginare» (*VN* 14.15 [XXIII 15]), de uma «vana ymaginatione» (*VN* 15.1 [XXIV 1]). Depois, Dante mostra-se completamente recuperado de sua doença, e o temor da morte de Beatrice parece ter desaparecido quando ela aparece acompanhada de Giovanna-Primavera. Temos então a calmaria do parágrafo teórico acerca da personificação de Amor (que encerra a principal reflexão histórica, no *libello*, sobre a formação da lírica vernacular) e, depois, «lo stilo della [...] loda» de Beatrice é resumido com os poemas *Tanto gentile*

[1074] J. E. SHAW, «*Non è del presente proposito*», em *Essays on the Vita Nuova*, Princeton: Princeton University Press; Paris: Presses Universitaires de France, 1929, p. 148.

e *Vede perfettamente*. Diz Shaw: «During all this latter part of the story, he is perfectly at peace with himself. The mental conflict between differing theories of love, and the torment of soul caused by lingering earthly cravings, are things of the past. He understands his own love now, and is more than content with it».[1075] Após ponderar que ainda não expressou tal como deveria seu presente estado, Dante resolve compor uma canção. Trata-se de *Sì lungiamente*. «The hymn of peaceful deep-seated joy will never be written: the fragment is left like a broken column with no inscription»[1076]:

> Sì lungiamente m'à tenuto Amore
> e costumato alla sua segnoria,
> che sì com'elli m'era forte in pria,
> così mi sta soave ora nel core.
> Però quando mi tole sì 'l valore,
> che li spiriti par che fuggan via,
> allor sente la frale anima mia
> tanta dolcezza, che 'l viso ne smore.
> Poi prende Amore – in me tanta virtute,
> che fa li miei spirti gir parlando,
> ed escon for chiamando
> la donna mia, per darmi più salute.
> Questo m'avene ovunque ella mi vede,
> e sì cosa umil, che nol si crede. (*VN* 18.3-5 [XXVII 3-5])

Não por acaso, a canção interrompida vai contra a intenção antes exposta de dedicar as rimas exclusivamente ao louvor de Beatrice: neste testemunho de alegria que as circunstâncias tornaram signo de desolação, Dante se propunha falar de seu estado. A canção nascia precisamente da percepção de que «non avea detto di quello che al presente tempo adoperava» em si (*VN* 18.1 [XXVII 1]). O contraste entre estado alegre da alma, que se queria registrar no poema, e o triste acontecimento só acentua o trauma.

No entanto, ocorre algo interessante na narrativa que se segue. Para começar, a palavra *morte* não ocorre nenhuma vez ali: ela é substituída por paráfrases como «gloriare» e «partita» (*VN* 19.1-2 [XXVIII 1-2]). Estranhamente, tratando-se de um

---

[1075] *Idem, ibidem*.
[1076] *Idem, ibidem*. Ou, para lembrar novamente os termos afins de T. S. Eliot, aqui já evocados: «an illegible stone».

livro cujo tema central não é outro senão a morte de Beatrice e suas conseqüências para a formação do poeta, Dante escreve que tratar da «partita» de Beatrice «non è del presente proposito» (*VN* 19.2 [XXVIII 2]). O narrador remete ao «proemio che precede questo libello» para o esclarecimento das razões de tal silenciamento acerca das circunstâncias da morte. Entretanto, esta remissão não é muito elucidativa: podemos nos perguntar se tratar da morte «não é do presente propósito» porque Dante, como dissera no parágrafo inicial do livro, quer «asemplare» apenas a «sententia», e esta *sentença* é *vida*, e não *morte*. Outro motivo alegado por Dante diz respeito à inefabilidade fundamental de Beatrice e de tudo que com que ela se relaciona: «non sarebbe sufficiente la mia lingua a tractare come si converrebbe di ciò» (*VN* 19.2 [XXVIII 2]). Um terceiro motivo – este o mais peculiar – é que não fala da morte de Beatrice para não ser «laudatore» de si mesmo (*VN* 19.2 [XXVIII 2]). Quanto a isso, em alguma medida, o mistério é menor: se a linguagem está toda submetida à *loda*, falar de si não pode ser senão *laudarsi*. (Vale acrescentar que não podemos ler senão ironicamente a afirmação de Dante de que não falará sobre a morte de Beatrice porque não quer aparecer como «laudatore» de si mesmo. Que outra coisa, podemos nos perguntar, ele foi ao longo de toda sua obra? Alguma vez falou Dante de outra coisa senão de si mesmo? Dante, neste sentido, é um criador verbal muito diferente de um Shakespeare, que nisso não tem rivais. Toda a diferença entre drama e lírica está nesta diferença entre Shakespeare e Dante: um criando sua obra de forma distanciada, conservando certo anonimato no texto, uma ausência de assinatura no corpo da obra; o outro colocando-se como protagonista de toda sua produção. E mais: em Dante, suspeitamos, talvez não haja personagem que não seja, em certa medida, uma exteriorização da interioridade lírica, uma objetivação da subjetividade. Mesmo a geografia ultraterrena tem, de algum modo, a forma de seu rosto. Se o drama exige a sistemática supressão do *eu*, a lírica exige sua exacerbação.)

Uma hipótese importante para a estranha atitude de Dante frente à morte de Beatrice encontra-se em Shaw, e vai na linha do já referido delineamento, por parte da crítica, de um traumatismo relacionado com a morte de Beatrice. Shaw explica assim a economia lingüística e emocional de Dante perante o evento:

> It is not only that her death happened so suddenly that he knew nothing of it at the time, but it also so stunned him that he had no memory of his sensations on hearing the news. Remember the ‹forte smarrimento› which set his mind wandering in delirium at the mere thought that Beatrice must sometime die, and consider what must have been the effect of the news of her death coming suddenly upon the poet absorbed in his new-found happiness.[1077]

Shaw conclui que Dante «had no memory of the circumstances of the death of Beatrice» – e, «owing to the suddenness and shocking character of the event, he had no memory of his own feelings on becoming aware of it».[1078]

No entanto, não é exato que Dante «não tenha nenhuma memória de seus próprios sentimentos» acerca do acontecimento e do choque por ele determinado. Por uma sutilíssima operação textual, Dante já nos contara antes, prolepticamente, a morte de Beatrice e seus efeitos, como se se tratasse de uma sua *ymaginatione*; quando ela enfim morre não tem muito mais o que contar. A prolepse revela-se um artifício de linguagem bastante adequado à narrativa do evento traumático: libera a narrativa da literalidade, abrindo espaço à imaginação, não tendo de comprometer-se totalmente com o evento e com seu choque, que poderia ser paralisante e silenciador. Ademais, em alguma medida, a alteração da ordem previsível do discurso representa uma espécie de vitória sobre a morte. Quando finalmente chega, a morte torna-se, antes, um fato da forma, um fato da poesia: a interrupção de uma canção. Essa conversão da morte em forma não pára por aí.

Quando chega a hora da última canção da *Vita Nova*, *Gli occhi dolenti*, terminando com a poética do lode iniciada com *Donne ch'avete*, Dante desloca a «divisione», que até aquele momento vinha sempre depois do poema, para antes do poema, emendando-a na «ragione», «acciò che questa canzone paia rimanere più vedova dopo lo suo fine» (*VN* 20.2 [XXXI 2]). Temos, assim, uma incorporação da interrupção à canção. Vincent Moleta extraiu as conseqüências desse deslocamento: a «ordenação de prosa e poesia», até ali, conotava «Beatrice viva, ou conhecimento imperfeito ou só implícito dos meios compositivos do *libello* e da *convenentia* entre a

---

[1077] *Idem*, p. 149.
[1078] *Idem*, p. 151.

forma e o conteúdo».[1079] Trata-se, agora, de estabelecer um «novo princípio de estrutura», coerente com «a nova matéria introduzida pela morte de Beatrice»:

> Atto squisitamente raziocinante, il nuovo intelletto della struttura del *libello*, capitolo per capitolo, è anch'esso un effetto dell'operazione di Beatrice morta nella mente del poeta. Finora la divisione figurava come riflesso analitico desunto dalla poesia e come codicillo tecnico, da non confondere col significato sentimentale-narrativo o con l'occasione spiegati nella *ragione*; la *divisione* era il segno dell'autore in quanto analista e speculatore del proprio lavoro, distinto dall'autore in quanto poeta-amante che si confessa nella *ragione*, e l'uno e l'altro a loro volta distinti dall'io-soggetto della poesia. Ora, però, i due ruoli o aspetti dello scrittore della prosa, fin qui tenuti separati dalla poesia, combaciano per significare una continuità o collegamento fra amante-poeta (*ragione*) e glossatore (*divisione*), e fra passione e intelletto.[1080]

O deslocamento da divisão «supõe e impõe o primado do conteúdo sobre os valores rítmicos e métricos da poesia»; dito de outro modo: «posta antes da poesia, a *divisione* impõe à poesia, como princípio de conhecimento, uma estrutura conceitual que pode descartar e tornar inoperantes, antes do texto poético, os módulos sintáticos e os limites expressivos derivantes da forma métrica». A conclusão de Moleta: «É como se o poeta quisesse revelar um corpo (poesia) privado da sua forma (*divisione*) do mesmo modo que Beatrice mesma».[1081] Nos termos de Antonio D'Andrea, é sobretudo uma mutação rítmica (e todo ritmo é, em alguma proporção, uma concretização metafórico-formal da alternância entre vida e morte) que se produz com o deslocamento das divisões para antes dos poemas. Quando postas depois dos poemas, as divisões fixavam a atenção sobre os próprios poemas: «A narração é assim interrompida por uma série de pausas, que produzem um ritmo solene, *staccato*».[1082] Situadas antes dos poemas, produzem, ao contrário, «um ritmo dramaticamente acelerado que leva diretamente à conclusão».[1083] Mas o essencial a ressaltar é que, depois da morte de Beatrice, os poemas passam a acabar em silêncio, terminam tão «viúvos» quanto o próprio Dante, e quanto a cidade que perdeu

---

[1079] Vincent MOLETA, «‹Oggi fa l'anno che nel ciel salisti›: una rilettura della *Vita Nuova* XXVII-XXXIV», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXI, 513 (1984), p. 90.
[1080] *Idem, ibidem*.
[1081] *Idem*, pp. 90-91.
[1082] Antonio D'ANDREA, «La struttura della *Vita Nuova*: le divisioni delle rime», em *Il nome della storia*: studi e ricerche di storia e letteratura, Napoli: Liguori, 1982, p. 53.
[1083] *Idem, ibidem*.

Beatrice, como já anunciava a citação de Jeremias («*facta est quasi vidua domina gentium*»).

Gli occhi dolenti é a última canção completa transcrita no *libello*. Depois dela, temos apenas o registro de *Quantunque volte*, canção reduzida a só duas estrofes, como que a tornar rotina a interrupção determinada pela morte de Beatrice. Na prosa com que a canção é apresentada, fica clara a percepção do próprio Dante da estranheza do pouco número de estrofes: «E però anzi che io li dessi questo soprascritto sonetto, dissi due stantie d'una canzone» (*VN* 22.2 [XXXIII 2]). *Duas estrofes de uma canção*, e não *uma canção de duas estrofes*. Na primeira estrofe, adota o ponto de vista do irmão de Beatrice, que encomendara um poema a Dante; na segunda, fala em nome de si mesmo. É relevante que, em *Quantunque volte*, encontremos uma antecipação da figuração de Beatrice no *Paradiso*, pela transformação da «biltate» em «spirital bellezza grande» (*VN* 22.8 [XXXIII 8]).

John Kleiner, a partir do fato de que Dante incluiu fragmentos de poemas nos capítulos finais da *Vita Nova*, observou:

> As the work as a whole draws to completion, Dante presents us with a series of smaller works that he chose never to complete. The awakening of Dante's interest in the fragment seems to be triggered by Beatrice's death; for while Dante presents only finished versions of poems composed during Beatrice's life, the final chapters include three different examples of unfinished poems: two unfinished canzones and the discarded quatrain of a sonnet. In the case of the unfinished canzone, ‹Sì lungiamente m'ha tenuto Amore›, the link between Beatrice's death and the imperfect poem is made quite clear. Dante tells us that only a single stanza of the canzone is included in the *Vita Nuova* because Beatrice's death occurred while he was still busy composing it[1084]

2. «Ego tanquam centrum circuli»

Singularmente, não é apenas o evento da morte de Beatrice que se inscreve como trauma na poesia e na prosa de Dante. Recordemos que, para um arguto poeta-crítico como Sinisgalli, a *Vita Nova* quer transmitir-nos a «experiência [...] de um

[1084] John KLEINER, «Finding the Center: Revelation and Reticence in the *Vita Nuova*», *Texas Studies in Literature and Language*, XXXII, 1 (Spring 1990), p. 96.

trauma que o amor causou na alma de Dante».[1085] Tal percepção não foi exclusiva de Sinisgalli. «La prima apparizione di Beatrice ha il carattere del violento trauma che segna per sempre di sé l'anima di chi ne fa esperienza»: assim anota Giorgio Bàrberi Squarotti.[1086] O amor, pois, como origem do trauma e da escrita traumática, traumatizada? O amor como evento sublime? O amor como metáfora, portanto, da morte? «O verdadeiro início da vida nova é a morte, da qual o amor é o prelúdio – este é o ‹significado› da *Vita Nuova*.»[1087] Como observei no início deste capítulo, a sombra da morte de Beatrice já se impõe sobre a narrativa desde os primeiros parágrafos do *libello* – porque assim o fazia no livro da memória –, e não há experiência de amor, na *Vita Nova*, que não seja também experiência de morte. De costume, não se vê a violência inerente à *Vita Nova*, uma obra cuja figuração passa por mutilação, canibalismo e atitudes que tais. Somente Robert Pogue Harrison, entre os intérpretes de Dante, teve coragem de nomear devidamente o caráter profundo da relação que o poeta estabelece com Beatrice: «necrofilia».[1088]

É muito próprio do costumeiro (e costumeiramente não visto como tal) modo irônico de Dante que ele tenha intitulado *Vita Nova* um livro dominado, da primeira à última página, menos pela vida que pela morte: antes de mais nada, claro, pela morte de Beatrice (como diz Singleton, aludindo ao presente da narração, *agora*, no *libello*, «significa ‹agora que Beatrice está morta›»[1089]); mas não só de Beatrice. A rigor, trata-se já – antecipando, em alguma medida, a *Commedia* – de um livro em que todos os personagens, literal ou metaforicamente, estão mortos: mesmo Dante, em

---

[1085] Leonardo SINISGALLI, «Dante e il libro della memoria» cit., p. 1.
[1086] Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, «Intenzioni e struttura della poesia minore di Dante», em Dante ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, Torino: Fogola, 1965, p. 249.
[1087] Maurice VALENCY, *In Praise of Love*: An Introduction to the Love-Poetry of the Renaissance, New York: Macmillan, 1958, p. 266.
[1088] Robert Pogue HARRISON, *The Body of Beatrice* cit., p. 19.
[1089] Charles S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova* cit., p. 6 («‹now› in the *Vita Nuova* means ‹now that Beatrice is dead›»). Singleton insiste, aí, naquilo que já é um lugar-comum da exegese da *Vita Nova*: o fato de que haveria dois Dantes no *libello*, aquele que vive os fatos narrados e aquele que se debruça sobre estes fatos, já conhecendo o cômputo geral e seu significado e os narra a partir desse conhecimento: «This situation in time by which the poet becomes two persons is of first importance to the existence of this story as a form. For by that principle a *then* and a *now* are established for the whole action and, between those two poles of time, meaning jumps like a spark. Without this condition in time we cannot have this story» (p. 8).

alguma medida. «Dalla morte la *Vita Nova* è insistentemente percorsa, quasi intessuta», diz Antonelli.[1090] Mas Huizinga, em seu tempo, já ia ao ponto: «A parte mais importante da obra dantesca gira em torno ao tema da morte. A morte é a base e o ponto de partida da *Divina Commedia* e da *Vita Nuova*».[1091] Contini não deixa dúvidas: «Quando pensiamo [...] alla *Commedia*, essa è tutta una straordinaria Nékyia, c'è un solo personaggio che non sia morto, che non sia ancora morto, il personaggio che dice ‹io›».[1092] Dante, de fato, é o único personagem vivo na peregrinação pelo mundo dos mortos. Mas podemos nos perguntar se é muito diferente na *Vita Nova*, se a própria predileção retórica pela perífrase e procedimentos similares, com o corolário de uma constante desrealização de pessoas, lugares e acontecimentos, não aponta já para uma espécie de versão antecipatória, lírica e, em alguma medida, paródica, da representação do «status animarum [...] post mortem» (*Ep.*XIII 33) que ocupará a *Commedia*.

Não podemos esquecer que, em relação à *Commedia*, em que o domínio da morte é mais ostensivo do que na *Vita Nova*, Giuliana Angiolillo falou em «tanatologia». Corretamente, ela relaciona tal noção com a tendência medieval à escatologia, não, porém, sem marcar a diferença de Dante neste contexto, que consistiria na valorização da dimensão pessoal (tanatológica) da morte sobre sua dimensão coletiva (escatológica). É precisamente na *Vita Nova* que se flagra o nascimento da tanatologia dantesca:

> Il «libello» dantesco, organizzato sin dal suo principio come il libro della «fiction» fantastica di Dante, si perfeziona come tale sempre di più, perché, sollecitato fittiziamente e, quindi, retoricamente, dalla oggettiva scomparsa di Bice Portinari, deve reinventare la Beatrice di Dante, tanto più di Dante, ora, deve reinventare la morte, deve far di essa, a sua volta, una finzione, deve metamorfizzarla in una

---

[1090] Roberto ANTONELLI, «La morte di Beatrice e la struttura della storia», em Maria Picchio SIMONELLI (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990), Firenze: Cadmo, 1994, p. 51.

[1091] Johan HUIZINGA, «La figura de la muerte en Dante», em *El concepto de la historia*, traducción de Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 191. No entanto, nota Huizinga, há apenas quatro aparições da morte «em pessoa» na Commedia: *Inf.* III 57; *Inf.* XIII 118; *Purg.* VII 32; *Purg.* XXVI 24. Encontra-se uma personificação da morte na *Vita Nova*, no poema *Morte villana*. «O olhar de Dante resvala quase sempre por sobre a morte sem nela pousar» (p. 193).

[1092] Gianfranco CONTINI, «Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*», em *Un'idea di Dante* cit., p. 261.

> immagine nuova, non in un concetto o in *Un'idea* astratta. Così la nuova Beatrice, o la sua nuova immagine è il nuovo «schermo» che, confortevolmente, si pone tra Dante e la perdita reale di Bice. E questa immagine comincia ad agire intermittentemente fra il sogno e la realtà, fra il visibile e l'invisibile, dove l'invisibile si nutre degli elementi del visibile, così che comincia a crearsi quella contiguità tra il terrestre e l'aldilà, in maniera da poter prefigurare una lontana comunicazione con quel mondo che possiede Beatrice, ma è anche popolato da una serie infinita di altre immagini. Per il superstite Dante è importante cominciare a definire quel mondo indefinito, a conoscere quello sconosciuto mondo, ma immaginandolo sostanzialmente aderente e contiguo al terrestre, una sorta di copia di quello terreno, ma, paradossalmente, più reale, più autentico, immortale, e nel quale proprio la morte si pone come continua attivatrice di scambi con il mondo dei vivi.[1093]

E concluindo: «In *Vita nuova* Dante si pone per davvero come nuovo tanatologo sebbene egli non ci parli né della Morte, né ci documenti sulla morta Beatrice».[1094]

Já na concepção stilnovista do amor (para além da individualidade poética dantesca), Hugo Friedrich flagrava o império de um «desejo de morte» (a expressão, em alemão, é *Todeswunsch*, muito próxima da *Todestrieb*, «pulsão de morte», descoberta por Freud).[1095] Para Friedrich, aqui se encena uma espécie de «cerimonial da dor» (*Zeremoniell des Schmerzes*),[1096] regrado tão estritamente que ao início de alguns poemas já se podem prever sua continuação e seu desfecho (e, acrescento de minha parte, também ao início da *Vita Nova* o bom leitor já saberá antever sua conclusão, ou pelo menos seu ponto de viragem, a morte de Beatrice). «O ritual de amor [*Liebesritual*] do dolce stil novo elege ou cria protótipos [*Urformen*] que eram aqueles da alma pós-antiga [*nachantiken Seele*] ou que o serão de agora em diante: veneração sacral, beatificação, receio e medo como conseqüência de uma beleza percebida como numinosa [*numinos empfundenen Schönheit*], nobilitação [*Veredelung*], mesmo nobilitação da morte graças à sua proximidade com o amor [*auch Veredelung des Todes durch seine Nähe zur Liebe*].»[1097] Como quer Azzolina, os poetas do *stil novo* substituem a concepção de que o sofrimento é apenas uma

---

[1093] Giuliana ANGIOLILLO, *La nuova frontiera della tanatologia*: le biografie della Commedia, Firenze: Olschki, 1996, v. 1, pp. 20-21.
[1094] *Idem*, v. 1, p. 21.
[1095] Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik* cit., p. 67 (*Epoche della lirica italiana* cit., v. 1, p. 62).
[1096] *Idem*, *ibidem* (*idem, ibidem*).
[1097] *Idem*, p. 68 (*idem*, p. 63).

escala antes da conquista dos favores da amada por uma noção de «dor pela dor» («dolore pel dolore»), ou antes dor como meio de purificação.[1098] O que importa, quanto a isso, é perceber que Dante, no curso de sua obra, vai se afastando da sucessão mecânica e previsível das fases divisadas por Friedrich, justamente ao preenchê-las de uma nova substância experiencial – o que passa pela reivindicação, retórica ou figurativa que seja, de um lastro de experiência para o texto, de uma carga de vida (e morte) a contrabalançar a construção poética. Nesta chave antropológica, seria interessante recordar a noção de *amor extático*, tal como descrita por Rousselot:

> Si l'amour est extatique et tire le sujet hors de soi, on se le représente naturellement comme un pouvoir destructeur, comme une force annihilatrice. Dans la conception physique, l'amour était la chose du monde la plus profondément naturelle, l'expression même de l'essence en tendances. Ici, il apparait confusément comme contradictoire des appétits innés, comme un mouvement anti-naturel au premier chef. Aimer, dans l'école gréco-thomiste, c'est chercher son bien, c'est donc «trouver son âme»; dans l'école extatique, c'est «la perdre». L'amour est ici une violence, c'est une «blessure», une «langueur», une «mort».[1099]

Com argúcia, Rousselot observa que a noção *extática* de amor – mais difícil de ser delineada pois não se encontra definida doutrinariamente como a noção tomista– tem como princípio dominante «a predominância da idéia de *pessoa* sobre a idéia de *natureza*».[1100] «C'est parce que l'amour est purement conçu comme tendant d'une *personne* à une *personne* qu'il est conçu comme *extatique*, comme violentant les inclinations innées, comme ignorant les distances naturelles, comme une pure affaire de liberté.»[1101] Implícita, pois, na noção de amor extático está a idéia da «personnalité comme indépendante de la Divinité», bem ao contrário do que entendia Tomás de Aquino (personalidade individual como participação de Deus). É a subjetividade e a interioridade líricas que, mais uma vez, aqui bordejamos. A morte se mostra «um elemento fundamental na representação» da *Vita Nova* à medida que se propõe «em

---

[1098] Liborio AZZOLINA, *Il «dolce stil nuovo»*, Palermo: Reber, 1903, p. 46.
[1099] Pierre ROUSSELOT, *Pour l'histoire du problème de l'amour au moyen âge*, Paris: J. Vrin, 1981, p. 65.
[1100] *Idem*, p. 56.
[1101] *Idem, ibidem*.

alternativa ou, melhor, em complementaridade com a experiência de amor».[1102] Está aí, precisamente, uma das «fundamentais novidades» da *Vita Nova*: no lugar de uma figuração de amor «fundamentalmente imóvel nas variações em torno das poucas situações dadas» – tais como se encontra no trovadorismo, e, complicando-se teoricamente, em Guinizzelli e Cavalcanti –, temos aqui «a alternância de amor e morte como motivos e momentos constitutivos sempre do amor».[1103] (E isto independentemente deste amor ser sacro ou profano – «certamente teologizado no ‹libello› dantesco, mas, depois, de todo laico nas rimas petrarquescas, que de fato retomam, levando-o ao extremo do virtuosismo e do refinamento, o esquema, feito todo temporal, objetivo, terreno, da dupla face da história amorosa em vida e em morte».[1104])

Morre uma amiga de Beatrice, morre o pai de Beatrice, morre enfim Beatrice. Mas antes de tudo morre, figurativamente, o seu devoto, o próprio Dante. A doença como forma de antecipação da morte é freqüentíssima na *Vita Nova*. Também todas as experiências oníricas e visionárias são incursões fantasmáticas no reino da morte. É bastante revelador da «tanatologia» – tanatografia – dantesca o fato de que, neste texto intitulado *Vita Nova*, a palavra «vita» apareça no mais das vezes, especialmente quando se refere à vida do próprio Dante, associada a um adjetivo que a torna mais próxima da morte que da própria vida. Dante se refere (a enumeração não quer ser exaustiva) à sua «deboletta vita» (*VN* 14.3 [XXIII 3]), depois à sua «frale vita» (*VN* 14.21 [XXIII 21), e também, num soneto, à sua «vita obscura» (*VN* 24.6 [XXXV 6]) e, na prosa correspondente, à sua «vile vita» (*VN* 24.3 [XXXV 3). A experiência do amor é, desde o princípio, tangencial à da morte para Dante; daí que duas vezes, no *libello*, seja dito que o «spirito naturale» encontra-se impedido em seu usual operar e a fraqueza toma conta do poeta (*VN* 1.7 e 2.3 [II 6 e IV 1]). Mas recorde-se, por exemplo, a interpretação de Robert Pogue Harrison para o primeiro soneto da *Vita Nova* – o soneto do coração dado de comer a Beatrice. Para Pogue Harrison, o sonho

---

[1102] Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, «Elevazione spirituale e affinamento poetico: introduzione alla ‹Vita nuova›», em *In nome di Beatrice e altre voci*, Torino: Genesi, 1989, p. 26.
[1103] *Idem, ibidem*.
[1104] *Idem, ibidem*.

figura a morte do próprio Dante, e não de Beatrice, como se poderia pensar à primeira vista (embora, na verdade, seja a morte de ambos que parece estar ali em questão). Diz o crítico: «a ‹maravilhosa visão› *é* um sonho sobre a finitude do protagonista mais do que sobre a de Beatrice, condensando a futuridade temporal que permite a Dante perceber Beatrice em termos de alguma finalidade transcendente. A qualidade profética da visão deve ser reconduzida a esta futuridade dinâmica que caracteriza a tensão que propele Dante rumo a Beatrice e o leva a suspender o *libello* num contrato com o futuro».[1105]

Conduzido por um amigo até junto a um grupo de damas – entre as quais Beatrice –, Dante sente-se morrer: «fidandomi nella persona la quale uno suo amico alle stremitadi della vita condotto avea» (*VN* 7.2 [XIV 2]). *Alle stremitadi della vita* não significa menos que *in extremis*, em bom latim. Dante diz ao amigo que o levou à festa de casamento: «Io tenni li piedi in quella parte della vita di là dalla quel non si puote ire più per intendimento di ritornare» (*VN* 7.8 [XIV 8]). Gorni assinala a coincidência verbal entre esta passagem e o exórdio da *Vita Nova* («In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere»...), e relembra, tal como aparece em *Amor, da che convien*, a figura do condenado a morte: «fo come colui / che, nel podere altrui, / va co' suoi piedi al loco ov'egli è morto» (*Rime* 53 [CXVI]). Conclui Gorni, acertadamente, a partir disto: «também o protagonista [...] morre no livro, mesmo que só de morte presumida e de indubitável valor simbólico».[1106]

O encontro com Beatrice – fato gerador da vontade de ser poeta, motor do ser poeta e do agir como poeta – produzia em Dante, segundo seu relato, uma espécie de imitação da morte, uma mímese do estado mórbido:

> E quando questa gentilissima salute salutava, non che Amore fosse tal mezzo che potesse obumbrare a me la intollerabile beatitudine, ma elli quasi per soverchio di dolcezza divenia tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata. (*VN* 5.6 [XI 3])

[1105] Robert Pogue HARRISON, *The Body of Beatrice* cit., p. 26.
[1106] Guglielmo GORNI, comentário a *VN*, p. 73.

A expressão «come cosa grave inanimata» é crucial: estará certamente na lembrança de Dante quando escreve, no canto de Francesca (o canto de reinscrição da lírica no cenário 'cômico'-ultraterreno), «E caddi come corpo morto cade».

Mas não há, na verdade, palavra do *libello* que não se contamine de morte. Um exemplo apenas, cabal. No soneto *Ciò che m'incontra* (*VN* 8.4-6), a idéia de morte é reiterada do início ao fim pelo emprego, quase sempre na posição privilegiada de rima ou a ela adjacente, do substantivo *morte*, do verbo *morire* e do adjetivo *morto*: «Ciò che m'incontra, ne la mente *more*», «le pietre par che gridin: *Moia, moia*!», «la qual si crïa ne la vista *morta*», «degli occhi, c'ànno di lor *morte* voglia».[1107] E há as rimas e anagramas a reforçar a presença daqueles vocábulos: «e quand'io vi son presso, io sento A*more*»; «che tra*morte*ndo ovunque pò s'appoia»; «e per l'ebrïetà del gran *tremore*».

É a partir dessa dominância da morte que se deve reinterpretar uma das passagens mais enigmáticas da *Vita Nova*. Talvez nenhuma outra passagem do *libello* tenha se prestado a tantas hipóteses de interpretação quanto aquela, singularmente obscura, em que Dante relata uma conversação, em sonho, com o deus Amor:

> Avvene quasi nel mezzo del mio dormire che mi parve vedere nella mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta, e pensando molto quanto alla vista sua, mi riguardava là ov'io giacea. E quando m'avea guardato alquanto, pareami che sospirando mi chiamasse, e diceami queste parole: «Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra». Allora mi parea che io li conoscessi, però che mi chiamava così come assai fiate nelli miei sonni m'avea già chiamato: e riguardandolo pareami che piangesse pietosamente, e parea che attendesse da me alcuna parola. Onde io assicurandomi cominciai a parlare così con esso: «Signore della nobiltade, e perché piangi tu?». E quelli mi dicea queste parole: «Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic». Allora, pensando alle sue parole, mi parea che m'avesse parlato molto oscuramente, sì che io mi sforzava di parlare, e diceali queste parole: «Che è ciò, signore, che mi parli con tanta oscuritade?». E quelli mi dicea in parole volgari: «Non dimandare più che utile ti sia». (*VN* 5.10-12 [XII 3-5])

É sobretudo a penúltima frase de Amor, em latim, que tem cobrado mais esforços de decodificação. Poderíamos tentar traduzi-la como: «Eu sou como o centro

[1107] Algo já observado por Amalia CECERE, «La struttura del sonetto nella *Vita Nuova*», em Maria Picch,io SIMONELLI (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990* cit., p. 93.

do círculo, em relação ao qual os pontos da circunferência são eqüidistantes; tu, porém, não és assim».

Todas as tentativas de elucidação do significado da frase no contexto da *Vita Nova* passam por ressaltar o fato de que é recorrente a identificação entre a divindade e o círculo. Asín Palacios, por exemplo, em seu valioso levantamento das fontes muçulmanas da obra dantesca, observa a coincidência de Dante com Ibn ʿArabī no uso da imagem do círculo: «El símbolo geométrico del círculo y su centro para representar el cosmos y su principio divino, es de linaje *išrāqī* y tiene en Ibn ʿArabī un empleo más reiterado aún que en Dante, originando en uno y otro análogas paradojas la relación entre la circunferencia y el punto céntrico».[1108] Para Asín Palacios, as palavras que Dante põe na boca de Amore, «no explicadas por Dante y hasta incoherentes dentro del contexto de su relato», encontrariam «plenísima y irrefragable interpretación» no simbolismo geométrico-metafísico de Ibn ʿArabī: afinal, para este, «la esencial diferencia entre Dios y el mundo, entre el Ser Necesario y los seres contingentes, se simboliza por medio del círculo y su centro; Dios es el centro y las criaturas son los puntos de la periferia; la relación de dependencia entre todos estos puntos y el centro es una y la misma: todos necesitan del centro para existir, mientras que la existencia del centro es independiente de la circunferencia».[1109] Dante usaria a imagem do círculo «para poner de relieve el universal y necesario dominio que Dios, como objeto de amor, ejerce sobre todas las criaturas, y en particular sobre él mismo».[1110] (E de fato, na *Commedia*, não é raro que Deus seja figurado como círculo; veja-se por exemplo *Par.* XIV 30, onde se diz que Deus é «non circunscritto, e tutto circunscrive».) Inúmeras outras interpretações assim abrangentes foram tentadas; ocioso reportá-las uma a uma.

Ocorre que, para compreendermos a frase de Amor, é preciso considerarmos os pormenores da cena em que ela se dá. Ela deve ser relacionada, primeiramente, à anterior frase latina do mesmo Amor: «Fili mi, tempus est ut pretermictantur

---

[1108] Miguel ASÍN PALACIOS. *La escatologia musulmana en la Divina Comedia* seguida de *Historia y critica de una polemica*m Madrid: Instituto Hispano Arabe de Cultura, 1961, p. 401.
[1109] *Idem*, p. 404.
[1110] *Idem, ibidem*.

simulacra nostra» (*VN* 5.10 [XII 3]). A interpretação que, no seu comentário à *Vita Nova*, Guglielmo Gorni oferece desta sentença a banaliza deveras; assim a traduz Gorni: «Filho meu, é tempo que estas nossas ficções corteses sejam postas de lado».[1111] Mas vale frisar que a frase não é propriamente restritiva apenas à poesia cortês (que, de fato, a *Vita Nova* quer deixar, em alguma medida, para trás), mas deve ser encarada, mais radicalmente, como um alerta quanto à possibilidade mesma da poesia. O que Amor está dizendo é, mais ou menos, que temos que deixar de lado a poesia... ou antes, que a poesia só pode ser feita mesmo, agora, quando deixada de lado... Do mesmo modo, acrescentemos, como a nova religião só pode existir deixando para trás a velha. Barbara Nolan, neste sentido, lembra que *simulacra* é «a technical term, used to describe Old Testament figures and types»[1112] – ou seja, dentro da perspectiva cristã, *simulacra* são aquelas representações que devem ser superadas. Afirma-se, com esta frase de Amor, a poesia feita a partir do trauma da morte de Beatrice (que, no entanto, ainda não sucedera) e da necessidade de dar conta deste trauma, não o escamoteando com as velhas simulações (construindo talvez novos simulacros...).

Há um detalhe por cima do qual não podemos: Amor está chorando quando profere a sentença enigmática, e é precisamente como resposta à pergunta de Dante sobre por que chora que diz: «Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic». Some-se a isso o fato de que se trata da fala de um deus – ao qual Dante confere alguns dos atributos próprios do Deus cristão – e podemos sugerir uma resposta para o enigma. Em termos muito simples, com sua frase Amore está dizendo a Dante que chora porque, sendo onisciente, pode ver tanto o presente e o passado, como também o futuro – e, no futuro, subentende-se, vê a morte de Beatrice. «Tu autem non sic» é uma nota brutal, reforçada pela última frase de Amor, agora em italiano: «Non dimandare più che utile ti sia». Amor está dizendo a Dante que este não é como ele, que este não consegue ver nada além dos simulacros com que está habituado, e por isso não consegue prever a infelicidade que

[1111] GORNI, comentário a *VN*, p. 55.
[1112] Barbara NOLAN, «The *Vita Nuova*: Dante's Book of Revelation», *Dante Studies*, LXXXVIII (1970), p. 66.

lhe aguarda. É claro que, em meio a tantas interpretações, alguns críticos já chegaram a esta. É o caso de Singleton, que escreve: «What the protagonist does not realize at the time is the fact that the figure of the circle and the center of the circle in Love's words defines him as a God by stating the unique attribute of a God, namely, his ability to see at once all time, past, present and future. The line of time is as a circle around him, he is at the center, all points are equidistant from him. He is not weeping *because* he is a God. He weeps because, *being a God*, he can see something which the poet (tu autem non sic) cannot see.»[1113] E o que vê não é menos que doloroso para o poeta: «What Love sees is that Beatrice is soon to die. That is why it is time to put aside pretenses».[1114] Mas já antes de Singleton, Michele Barbi, na resenha do livro de Shaw que publicou em *Studi Danteschi*, propunha uma interpretação neste sentido: «Non vo tacere piuttosto (e valga quello che può valere) una mia interpretazione del passo, che mi par più semplice e più rispondente a quel senso della morte che aleggia in ogni parte della *Vita Nuova*. La deduco da ciò che si dice del centro rispetto alla circonferenza, a proposito di Dio a cui tutti i tempi sono presenti, nella *Summa contra Gentiles* I lxvi: ‹Vuoi sapere perchè piango? Io vedo il futuro (e quindi i mali tuoi), e tu no›. Sarebbe dopo la visione del § III e prima della visione del § XXIII un altro acceno alla precoce fine di Beatrice. Dante, al punto a cui siamo, non ha per questa fine nessuna preoccupazione, e piange amarissime lacrime solo perchè la sua donna l'ha privato del saluto; ma Amore vede a qual più dura prova dovrà esser fra breve sottoposto, tanto che anch'egli non sa tenere le lacrime; e poichè il fedele gli chiede perchè parli così oscuro, torna bene che risponda: ‹Non dimandare più che utile ti sia›, e solo dia consigli per quello che riguarda il male presente.»[1115]

E ainda antes de Barbi, G. Boffito recordava uma passagem de Tomás de Aquino, na *Declaratio quorundam articulorum* (Opusc. II, to. XIX das *Opere*,

---

[1113] Charles S. SINGLETON, «*Vita Nuova* XII: Love's Obscure Words», *Romanic Review*, XXXVI, 2 (April 1945), p. 95.
[1114] *Idem, ibidem*.
[1115] Michele BARBI, «J. E. Shaw, *Essays on the Vita Nuova* [rassegna]», *Studi Danteschi*, XV (1931), p. 114.

Venetiis, 1754, p. 42) – que reproduzo aqui a partir da citação de Boffito, com seus comentários entremeados:

> In tempore invenitur diversitas quaedam partium secundum prius et posterius succedentium, sicut in linea inveniuntur diversae partes secundum situm ad invicem ordinatae; sed aeternitas prius et posterius non habet, quia res aeternae mutatione carent, et sic aeternitas est tota simul sicut et punctum partibus caret secundum situm distinctis. Punctum autem dupliciter ad lineam comparari potest: uno quidem modo sicut intra lineam comprehensum [*ed era il caso di Dante, uomo e vivente nel tempo*] seu sit in principio linea, seu in medio seu in fine; alio modo ut extra lineam existens [*ed era il caso di Amore, dio e fuori del tempo*]. Punctum ergo intra lineam existens non potest omnibus partibus lineae adesse [*tu autem non sic*], sed in diversis partibus lineae oportet diversa puncta signari; punctum vero quod extra lineam est nihil prohibet aequaliter omnes lineae partes respicere [*ego tanquam centrum circuli*, ecc.], ut patet in circulo, cuius centrum, cum sit indivisibile aequaliter respicit omnes circunferentiae partes et omnes quodammodo sibi sunt praesentes, licet non una earum alteri. Puncto autem incluso in linea similatur instans, quod est terminus temporis, quod quidem non adest omnibus partibus temporis, sed in diversis partibus temporis diversa instantia significantur. Puncto vero quod est extra lineam, scilicet centro, quodammodo similatur aeternitas: quae cum sit simplex et indivisibilis totum decursum temporis comprehendit et quaelibet pars temporis est ei aequaliter praesens licet partium temporis una sequatur aliam. Sic igitur Deus.

Conclui então Boffito: «In altri termini, Dante avrebbe inteso di esprimere in questa visione ciò che il cuore oscuramente gli diceva sulla precoce fine di Beatrice».[1116]

Mas para a interpretação de Amore como deus onisciente com a visão de todos os tempos, e portanto também da morte de Beatrice, poderíamos recordar versos do próprio Dante, no *Paradiso*, nos quais se fala de Deus como «punto / a cui tutti li tempi son presenti» (*Par.* XVII 17-18).

3. «Di necessitade conviene...»

É menos a inevitabilidade que a *necessidade* mesma – *necessidade poética* – da morte de Beatrice que se sugere naquela cena. Não por acaso, o diálogo de Dante com Amor pode (e deve) ser aproximado de outra cena dramaticíssima da *Vita Nova*. Passados alguns dias da morte do pai de Beatrice, Dante adoece e é lançado num

[1116] G. BOFFITO, nota no *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, X, 8/9 (maggio-giugno 1903), p. 266.

aterrorizante turbilhão imaginativo. Cito a passagem em toda sua extensão, pois ela, mais do que qualquer outra, marca a emergência de uma contribuição própria de Dante para a constituição da lírica moderna:

> Apresso ciò per pochi dì avvene che in alcuna parte della mia persona mi giunse una dolorosa infermitade, onde io continuamente soffersi per nove dì amarissima pena; la quale mi condusse a tanta debolezza, che mi convenia stare come coloro li quali non si possono muovere. Io dico che nel nono giorno, sentendome dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensero, lo quale era della mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, e io ritornai pensando alla mia deboletta vita; e veggendo come leggiero era lo suo durare ancora che sana fosse, cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria. Onde sospirando forte dicea fra me medesimo: «Di necessitade conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia». E però mi giunse uno sì forte smarrimento, che chiusi gli occhi e cominciai a travagliare come farnetica persona e a ymaginare in questo modo: che nel cominciamento dello errare che fece la mia fantasia apparvero a me certi visi di donne scapigliate che mi diceano: «Tu pur morrai». E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: «Tu se' morto». Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello che io non sapea ove io mi fossi; e vedere mi parea donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che stelle si mostravano di colore ch'elli mi facea giudicare che piangessero; e pareami che gli uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti. E maravigliandomi in cotale fantasia, e paventando assai, ymaginai alcuno amico che mi venisse a dire: «Or non sai? la tua mirabile donna è partita di questo secolo». Allora cominciai a piangere molto pietosamente; e non solamente piangea nella ymaginatione, ma piangea con gli occhi, bagnandoli di vere lagrime. Io ymaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli, li quali tornassero in suso, e aveano dinanzi loro una nebuletta bianchissima. A me parea che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi parea udire che fossero queste: «Osanna in excelsis!», e altro non mi parea udire. Allora mi parea che lo cuore ove era tanto amore mi dicesse: «Vero è che morta giace la nostra donna». E per questo mi parea andare per vedere lo corpo nello quale era stata quella nobilissima e beata anima; e fue sì forte la erronea fantasia, che mi mostrò questa donna morta. (*VN* 14.1-8 [XXIII 1-8])

A frase fundamental aqui é aquela – inesperada, assustadora – que resume o colóquio todo interior («dicea fra me medesimo») do poeta: «Di necessitade conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia» (*VN* 14, 3 [XXIII 3]). Frase que uma interpretação fraca do verbo *convenire* – como aquela por longo tempo dominante entre os dantólogos – frustra a perspectiva nova que se inaugura com Dante para a lírica, e a que só a crítica mais recente soube fazer justiça (a *Vita Nova* chegando finalmente, quanto a tal aspecto, ao «agora de uma determinada cognoscibilidade», segundo o preceito benjaminiano). *Conviene* – e ainda mais precedido pela especificação «di necessitade» – não significa apenas que a morte de

Beatrice seja inevitável (afinal, ela é uma mortal, mesmo parecendo «figliuola [...] di Dio»), mas que ela é *necessária*.

Pogue Harrison o diz cruamente: «It would almost make sense to speak of her life as merely a precondition for her death».[1117] Como ninguém mais, foi Roberto Antonelli, entre os críticos contemporâneos, a valorar adequadamente o passo em questão. Diz ele sobre a morte de Beatrice na *Vita Nova*: «A morte da Dama não implicará [...] o fim do canto, como nos trovadores, mas o seu verdadeiro início».[1118] Esta noção da morte como fim do canto estava presente, por exemplo, em Lapo Gianni, amigo de Dante: «O Morte, fiume di lagrim' e pianto, / *nemica di canto*».[1119] Eloqüente a invectiva dirigida à Morte: «Oh, come di distruggerti ho gran sete!».[1120] O canto é uma vingança contra a morte, mesmo partindo de um *memento mori*:

> Canzon, gira'ne a que' che sono in vita,
> di gentil core e di gran nobeltate:
> di' che mantengan lor prosperitate,
> e sempre si rimembrin de la Morte
> in contastarla forte;
> e di' che, se visibil la vedranno,
> che faccian la vendetta che dovranno.[1121]

Roberto Antonelli observa que, em prosseguimento às experiências de Guinizzelli, e, portanto, em contraposição a Guittone, dois caminhos, comunicantes entre si, se abriram: o de Cavalcanti e o de Dante. Cavalcanti optou por privilegiar

> o Eu poético, a partir da impossibilidade de re-conhecer o Objeto e concentrando-se, pois, na fenomenologia e fisiologia espiritual da inevitável morte do Eu («*per forza convenia* che tu morissi», diz-se Guido), onde, de qualquer modo, a dama de fato desaparece, como interlocutor e presença, em benefício do próprio Eu, e antes do *corpo* do Eu enquanto sujeito de «martírios»: desaparece o corpo da dama, jamais nomeado, mas se inicia a história da melancolia como narcisismo patológico do Eu lírico masculino, clinicamente hipocondríaco, poderíamos dizer, se fôssemos médicos e não leitores críticos.[1122]

A solução de Dante, por sua vez, foi imaginar, na *Vita Nova*, a morte da dama

---

[1117] Robert Pogue HARRISON, *The Body of Beatrice* cit., pp. 18-19.
[1118] Roberto ANTONELLI, «Perché un Libro(-Canzoniere)», *Critica del Testo*, VI, 1 (2003), p. 58.
[1119] Em CONTINI, *Poeti del Duecento* cit., t. 2, p. 595 (grifo meu).
[1120] *Idem*, p. 597.
[1121] *Idem, ibidem*.
[1122] Roberto ANTONELLI, «Perché un Libro(-Canzoniere)» cit., pp. 54-55.

> enquanto necessária à superação do impasse e ao reconhecimento da história e da dialética do Eu poético, que, de qualquer modo, toma, como em Guido mas por outra via, o centro da cena («*di necessitade* conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia», diz Dante, e se note o paralelismo com Guido).[1123]

A morte – «o meglio l'assassinio» – de Beatrice é o «colpo di genio»[1124] que liquida de vez, na prática e na teoria, o guinizzellismo anterior. «Se la beatitudine è nelle *parole* che lodano la donna sua (Jakobson è arrivato veramente molto dopo, ma non invano), che bisogno c'è della *presenza* fisica della donna? Non sarà proprio tale ‹equivoco› ad aver determinato l'‹altro parlare›?»[1125] (Este «outro falar» é a *loda*.)

A morte de Beatrice – seu «homicídio», como quer Antonelli (que, porém, ressalva: «Beatrice, de um ponto de vista crítico, é *função*; o seu homicídio é obviamente uma metáfora, intelectualmente e poeticamente, nos textos; uma certeza com a qual acertar as contas na crítica»[1126]) – foi só o primeiro de uma série que se confunde com a trajetória da lírica moderna, e não só na Itália (onde a Laura de Petrarca e a Silvia de Leopardi são os exemplos mais evidentes). É esta morte que «permite a construção de uma *história* e, com isso mesmo, a identificação do Sujeito lírico, diversamente de toda a lírica precedente», sem exceção daquele, a outros títulos paradigmático, cancioneiro guittoniano L.[1127] «Com a morte de Beatrice» – conclui Antonelli – «Dante realiza algumas coisas fundamentais: *separa* canto e dama [...], e separa *corpo* e *poesia*, palavra».[1128] Daí se explica, para Antonelli, a analogia da morte de Beatrice e da morte de Cristo por tantos comentadores assinalada, mas por poucos explicada: como Cristo, ao morrer, inaugurou um novo tempo, de salvação, para a humanidade, assim o fez Beatrice, ao morrer, para Dante.[1129] Como diz Antonelli, «se Dio è morto, *doveva* morire, a vantaggio dell'umanità, anche la Beatrice-beatitudine; muore, salvificamente, per il suo fedele (e per chiunque l'avesse

---

[1123] *Idem*, p. 55.
[1124] Roberto ANTONELLI, «La morte di Beatrice e la struttura della storia» cit., p. 51.
[1125] *Idem, ibidem*.
[1126] Roberto ANTONELLI, «Perché un Libro(-Canzoniere)» cit., p. 55n.
[1127] Sobre o manuscrito L, cf. Olivia HOLMES, «Guittone d'Arezzo», em *Assembling the Lyric Self* cit., pp. 47-69.
[1128] Roberto ANTONELLI, «Perché un Libro(-Canzoniere)» cit., p. 55.
[1129] *Idem*, p. 56.

veduta) e muore per il libro della *Vita Nuova*, giovane, e quindi *al centro* delle rime (-storia) e non, come nei predecessori, alla fine affinché il canto e il ricordarsi di lei ‹secondo l'ordine del tempo passato› fosse possibile. L'‹imaginazione› in un'opera poetica è la vera realtà operativa e consente quindi quella descrizione reale della morte ‹quasi per rivelazione› [...]: non sarebbe altrimenti rappresentabile direttamente».[1130]

A síntese de Antonelli a respeito do assunto é incontornável:

> A lírica moderna européia nasce [...] narcisística e masculina: a abolição do corpo feminino (e por conseqüência, naturalmente, o cancelamento do próprio *sujeito* corpóreo, até identificá-lo com o puro *omen nomen*, Beatrice-beatitudine, Laura-l'aura-l'auro-lauro) [...] é de fato assumida como condição necessária da perpétua posse de um Objeto de outro modo *inalcançável* e *incognoscível*: somente então o Eu poético, liberado dos vínculos do uso e da troca fisiologicamente intrínsecos à poesia amorosa trovadoresca e pré-stilnovística, pode individuar em si mesmo e na Palavra o Objeto, desta vez, sim, por estatuto cognoscível e possuído, da própria atividade e da própria beatitude; [...] lírica da separação/ausência da Dama e ausência/cancelamento do corpo em benefício de uma Palavra e de um Livro da Palavra que se apresenta como autônomo, auto-refletido e concluso: um duplo cognoscível e ‹possível› do mundo, um *outro* mundo na impossibilidade de ter aquele, o Outro, real.[1131]

Devemos seguir Antonelli até o fim de seu cerrado argumento:

> O desejo insaciado e insaciável se retrai na tentativa de assegurar-se da inacessibilidade do próprio objeto ou da possível perda (a saudação negada, a morte previsível e necessária de Laura como de Beatrice), mas não para refugiar-se numa *figura* (Giacomo da Lentini) ou na imaginação obsessiva e obcecada (a *immoderata cogitatio* de André Capelão e do porém novo Cavalcanti), mas sim para constituir uma espécie de círculo virtuoso entre desejo/ausência – inacessibilidade/Palavra. A conquista da palavra poética implicará a total perda do corpo de Beatrice e de Laura, mas a aquisição e fundação na memória de uma nova relação subtraída a qualquer troca interpessoal e a qualquer possível negação proveniente da Dama enquanto *variável* independente ou da Culpa: nos *Rvf* [*Rerum vulgarium fragmenta*] o Livro (ou a *Memória* e a *Escrita* da Memória) substituirá o Ausente e a Ausência (mas também a vida, em benefício da sua representação). Neste sentido a lírica moderna nasce como círculo virtuoso interno ao sujeito masculino do Eu e é operação de espelhamento narcísico: o Livro-Cancioneiro pode nascer somente porque nasceu o Eu lírico pós-clássico, *moderno*, isto que antes de Dante e de Petrarca não podia existir.[1132]

Antonelli afirma, por fim, que o *eu*, com a *Vita Nova* e com os *Rerum vulgarium fragmenta* (encerrando ambos as formas primeiras do cancioneiro) «se

---

[1130] Roberto ANTONELLI, «La morte di Beatrice e la struttura della storia» cit., p. 52.
[1131] Roberto ANTONELLI, «Perché un Libro(-Canzoniere)» cit., p. 58.
[1132] *Idem*, pp. 60-61.

apresenta como unitário»: «a morte da dama amada divide e une, une e divide, propondo o próprio *Canzionere*, ou Livro-Cancioneiro, como configuração material mas, como jamais, simbólica do possível ressarcimento, preenchimento, de um Vazio arquetípico, da Separação e da Ausência, dos fragmentos da alma. O Livro-Cancioneiro funda simbolicamente o espaço literário moderno, a autonomia da literatura, como já com outros instrumentos e percursos a *Commedia*, o novo Livro-poema sacro».[1133]

À luz da argumentação de Antonelli, clareia-se mesmo um fato dos mais curiosos da passagem de que partimos: o fato de que a intuição inicial da morte de Beatrice logo se transforma na afirmação da morte de Dante («Tu pur morrai», «Tu se' morto»). «A estremizzare (ma non tanto, poiché ci autorizza lo stesso Dante con le sue allusioni, le sue reticenze e i fortissimi vincoli teorici in cui è strutturata la *Vita Nuova*), si potrebbe infatti dire che Dante è Beatrice: Dante si identifica con Beatrice in quanto personaggio-amante e poeta-inventore (giusta i due livelli anche temporali della *Vita Nuova*) e proprio attraverso la sua morte realizza questa straordinaria operazione fusionale (sottilmente subliminale, almeno per il lettore).»[1134] Como observa Antonelli, para além da suposta obscuridades das três razões declaradas para não tratar da morte de Beatrice, deveríamos nos «maravilhar» com a «clareza insólita» com que Dante nos expõe «as razões profundas da sua invenção», as quais são também as razões profundas do «nascimento da lírica *moderna*». É disto, afinal, que se trata aqui. E é só *com* e *pela* morte de Beatrice que a *loda*, assim como também o tema da morte-por-amor, adquire nova função e novo significado, distanciando Dante de vez de seus dois mais próximos precursores, Guinizelli e Cavalcanti:

> Da questo momento la lirica si dichiara al fondo come poesia della *separazione* e dell'*assenza*, dell'‹immaginazione› e della ‹visione›, del recupero e della esposizione della ‹fascinazione› perduta. Quindi come poesia della *memoria*: Beatrice in questo senso è la prima di una serie di donne-letteratura morte prematuramente, fino a Silvia. La donna, ci dicono, può *esistere*, in letteratura, solo come *memoria* maschile.

[1133] *Idem*, p. 65.
[1134] Roberto ANTONELLI, «La morte di Beatrice e la struttura della storia» cit., p. 53.

> Il poeta cortese, fino al pur interiorizzato, ‹in senso assoluto›, Cavalcanti, fino allo stesso Dante prima della *Vita Nuova*, minacciava di morire sempre (‹spesso e più forte›, già alle origini della poesia siciliana) e non moriva, non poteva morire mai. Quando Dante scopre il gioco e cioè l'inesistenza della donna al di fuori dell'io narcisistico del poeta, la lirica (maschile) moderna è nata, non a caso, e inevitabilmente, con una morte che sa di assassinio.
>
> Dante scriba di Dio, tramite il suo ‹miracolo›, l'‹angiola› Beatrice, è Dante scriba di se stesso, delle sue parole ‹come per se stesse mosse›, al di là dei pur ormai noti ascendenti vittorini.[1135]

A *Vita Nova*, deste ponto de vista, não é – nas palavras ainda de Antonelli – menos que uma «grandiosa operação de *memória*, fundadora da escrita lírica».[1136] Se da morte de Beatrice – da necessária morte de Beatrice – nasceram a *Vita Nova* e a lírica moderna (e mesmo Dante-poeta), é como paradoxal experiência da morte que esta lírica, que um dia se quis afirmação da novidade da vida, acaba se impondo a seu tempo e aos tempos vindouros. Afinal, como já notou Sollers, a morte de Beatrice foi a maneira que Dante encontrou para experimentar sua própria morte. Conclui Sollers: «a morte de Beatrice é a chave da linguagem de Dante, pois bem mais que a morte de um outro, ela é a única maneira que ele tem de viver a sua e de falá-la [*la parler*]».[1137] Falar a própria morte, e suscitar desta morte uma vida nova – uma forma. Não será isto – e não mais, nem menos que isto – a lírica moderna, tal como num distante *libello* de fins do Duzentos um dia irrompeu, para ainda hoje nos confrontar?

[1135] *Idem*, pp. 54-55.
[1136] *Idem*, p. 55.
[1137] Philippe SOLLERS, «Dante et la traversée de l'écriture» cit., p. 22.

EXPLICIT

«A verdade» – afirma Benjamin numa conhecida passagem da *Ursprung des deutschen Trauerspiels* – «é a morte da intenção.»[1138] A aspiração à verdade – ou a *alguma verdade*, meta de qualquer estudo – não apenas comporta o risco de dissipação (ou aniquilação) do estudioso atraído por sua tremenda força gravitacional (a verdade é no reino das idéias o que o buraco negro é no reino das coisas...). De fato, a pretensão à verdade exige mesmo essa dissipação. Parece, pois, inevitável que, no fim das contas, o texto resultante se apresente como uma espécie de *ruína* do projeto inicial.

Não foi diferente no caso do presente estudo. Dos quatro capítulos projetados inicialmente, apresento aqui apenas os três primeiros. Sem querer soar petulante com uma comparação evidentemente desproporcional, permito-me constatar, porém, que, pelo menos num aspecto – o quantitativo –, posso me considerar em vantagem com relação à Dante: dos quinze *trattati* projetados para o seu *Convivio*, entregou-nos apenas quatro. Se me arrisco a tal paralelo, não é por tola presunção, mas por considerá-lo esclarecedor: afinal, num caso como no outro, parece ter sido, antes de tudo, a própria *economia* interna do texto que parece ter imposto o corte, a descontinuação. Economia, antes de tudo, quantitativa (até onde poderia expandir-se o texto, sem comprometer sua legibilidade?), mas também retórica, argumentativa.

Quanto a mim, creio que já deixei sugerido, ao longo de todo o estudo, aquilo que deveria ser tema do último capítulo da tese – e que, de qualquer modo, penso em desenvolver futuramente, a partir das mais de trezentas páginas em espaço 1 repletas de anotações sobre o tema, páginas que, adormecidas dentro do computador no qual estou digitando estas palavras, me convidam a não dar por encerrados, por ainda um certo tempo, meus estudos sobre Dante e sobre a lírica.

É o tema da *insuficiência* da lírica que, subjacente ao desenvolvimento de toda a tese, seria abordado diretamente no capítulo, ao menos por ora, elidido. Tema que, insinuado ao longo de toda a *Vita Nova*, encontra sua melhor formulação no

---

[1138] Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, em *Gesammelte Schriften*, I/1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 216; *Origem do drama barroco alemão*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 58.

encerramento daquela obra, no parágrafo em prosa que Dante faz seguir à transcrição do último soneto ali incluído, *Oltre la spera*:

> Apresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedecta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei. E di venire a·cciò io studio quanto posso, sì com'ella sae, veracemente. Sì che, se piacere sarà di Colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire della cortesia che la mia anima sen possa gire a vedere la gloria della sua donna, cioè di quella benedecta Beatrice, la quale gloriosamente mira nella faccia di Colui «qui est per omnia secula benedictus». (*VN* 31.1-3 [XLII 1-3])

A mais avançada crítica dantesca viu neste parágrafo, com razão, menos a profecia da *Commedia* por vir – tal como quis a interpretação dominante por longo tempo – do que a conscientíssima notação de uma crise da forma-lírica[1139], a exigir uma resolução formal, à época da *Vita Nova*, ainda totalmente indefinida. O problema que Dante então se punha – como «dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»? como escapar ao silêncio imposto pela decisão de «non dire più di questa benedecta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei»? – comportava as mais diversas soluções. Tanto era assim que seu primeiro tentame posterior ao *libello*, ainda em disposição marcadamente lírica (e, mais, retomando os modos corteses e guittonianos de que a *Vita Nova* encenava o descarte), passava por uma espécie de obliteração do objeto de amor até então central para sua poesia, e a adoção – provisória – de uma anti-Beatrice, *maledecta* antes que *benedecta*, a *donna* Petra. A *Commedia* aparece aí como uma tentativa entre outras tantas possíveis de se fazer frente àquela crise delineada no desfecho de seu primeiro livro. E que tentativa! Que sucesso! O risco do fracasso, no entanto, não podemos esquecer, estava sempre ali ao lado, tentador: basta imaginarmos a possibilidade de que Dante, ao querer «più degnamente tractare» de Beatrice, optasse por um retorno ao latim. A hipótese, que nos parece absurda, hoje que a *Commedia* é tomada como o texto fundador da literatura italiana, não é, de modo algum, impertinente. Emilio Pasquini, por exemplo,

---

[1139] Cf., por exemplo, Edoardo SANGUINETI, «Per una lettura della *Vita nuova*», em Dante ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di Domenico de Robertis, Milano: Garzanti, 1999, p. XLIII («con la nuova dialettica etica così costruita, entra definitivamente in crisi, per Dante, non veramente un'idea della lirica, il mito delle ‹nove rime›, la dottrina della ‹loda›, ma l'idea stessa della lirica, assolutamente»).

está seguro de que não é a *Commedia*, mas um poema latino com a mesma matéria que viria a compor a *Commedia*, o que se anuncia ao fim da *Vita Nova*.[1140] Não foi o que fez Petrarca, depois das rimas vernaculares (reunidas sob título latino... *Rerum vulgarium fragmenta*), ao compor sua *Africa*?

A hipótese que eu pretendia desenvolver no quarto capítulo – que pretendo ainda desenvolver futuramente – é de que o sucesso da *Commedia* na resolução da crise da lírica proposta pela *Vita Nova* se deve a que Dante, na sua obra magna, não deixou simplesmente para trás a lírica moderna tal como o *libello* nos dava a ver em sua irrupção desde sempre já crítica, mas, antes, assumiu essa lírica e sua crise, orientando a partir dela – da lírica em crise – a configuração de seu *epos* vernacular tão distanciado, a despeito de todas as reminiscências sobretudo virgilianas, da épica antiga. Essa incorporação da lírica (da crise da lírica) – como forma e como atitude – é que singularizou a *Commedia* entre os poemas narrativos de seu tempo, fazendo-o deslizar da conformação previsivelmente épica para aquilo que, sem medo de neologismos, poderíamos denominar *meta-lírica* (enquanto reflete ainda sobre a lírica, como já fazia a prosa da *Vita Nova*) ou *hiper-lírica* (enquanto realmente faz seus procedimentos originariamente líricos).

Na «Postilla» que acrescentou, em 1993, ao seu *Stanze*, Giorgio Agambem escreveu: «Nella tradizione critico-filosofica in cui questo libro consapevolmente si situava al momento della sua prima edizione (1977), un'opera valeva, infatti, non soltanto per ciò che essa effetivamente conteneva, ma anche per ciò che in essa era rimasto in potenza, per le possibilità che essa aveva saputo conservare (‹salvare›) al di là dell'atto (e che, in questo, vivevano come compito)».[1141] No prefácio escrito em 1989 para a tradução francesa de outro livro seu, *Infanzia e storia*, parece retomar aquela idéia (e com estas palavras de lúcido respeito à *potência* – em ambos os sentidos da palavra – do pensamento, darei por suspensa, temporariamente, minha

---

[1140] Emilio PASQUINI, *Dante e le figure del vero*: la fabbrica della *Commedia*, Milano: Bruno Mondadori, 2001, pp. 6-7.

[1141] Giorgio AGAMBEN, «Postilla», em *Stanze*: la parola e il fantasma nella cultura occidentale, Torino: Einaudi, 1993, p. 194.

tarefa – meu *compito* –; menos com uma *desculpa* pelo não-feito, do que com uma *promessa* do por-fazer):

> Ogni opera scritta può essere considerata come il prologo (o, piuttosto, come la cera persa) di un'opera mai scritta, che resta necessariamente tale perché, rispetto ad essa, le opere successive (a loro volta preludi o calchi di altre opere assenti) non rappresentano che schegge o maschere mortuarie. L'opera assente, pur non essendo esattamente situabile in una cronologia, costituisce cosí le opere scritte come *prolegomena* o *paralipomena* di un testo inesistente o, in generale, come *parerga* che trovano il loro vero senso solo accanto a un *ergon* illegibile.[1142]

[1142] Giorgio AGAMBEN, «*Experimentum linguae*», em *Infanzia e storia*: distruzione dell'esperienza e origine della storia, Torino: Einaudi, 2001, p. VII. Creio ser evidente que o parágrafo de Agamben encerra uma citação sem aspas de BENJAMIN – justamente de um trecho de *Rua de mão única* que se coloca em paralelo, e acaba por se fundir na memória, com a citação benjaminiana de que partimos neste *Explicit*: «A obra», diz Benjamin, «é a máscara mortuária da intenção» (tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 31).

BIBLIOGRAFIA

Obras de Dante Alighieri (em italiano)

Convivio. A cura di Cesare Vasoli e Domenico di Robertis. In: *Opere minori*. t. 1/2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1988.

Convivio. A cura di Franca Brambilla Ageno. 3 v. Firenze: Le Lettere, 1995.

Il Convivio. A cura di G. Busnelli e G. Vandelli. 2 v. Firenze: Le Monnier, 1953.

Dantis Alagherii Comedia. Edizione critica per cura di Federico Sanguineti. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2001.

Detto d'Amore. A cura di Gianfranco Contini. In: *Opere minori*. t. 1/1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 799-827.

De Vulgari Eloquentia. Ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide Marigo. Firenze: Le Monnier, 1948.

De vulgari eloquentia. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: *Opere minori*. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979.

Egloge. A cura di Enzo Cecchini. In: *Opere minori*. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979. pp. 645-689.

Epistole. A cura di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli. In: *Opere minori*. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979. pp. 505-643.

Il Fiore. A cura di Gianfranco Contini. In: *Opere minori*. t. 1/1. Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 553-798.

La Commedia secondo l'antica vulgata. 4 v. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. Firenze: Le Lettere, 1994.

La divina commedia. A cura di Fredi Chiappelli. Milano: Mursia, 1989.

La divina commedia. A cura di Natalino Sapegno. 3 v. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

La vita nuova. Torino e Roma: Roux e Viarengo, 1902.

La Vita Nuova. A cura di Alessandro D'Ancona. Pisa: Galilelo, 1884.

La Vita Nuova. A cura di Attilio Luciani. Roma: Botta, 1883.

La Vita Nuova. A cura di Daniele Mattalia. Torino: Paravia, 1941.

La Vita Nuova. A cura di G. L. Passerini. Torino: Paravia, 1924.

La Vita Nuova. Edited with introduction, notes and vocabulary by Kenneth McKenzie. Boston, New York and Chicago: D. C. Heath & Co., 1921.

La Vita Nuova. Edizione critica per cura di Michele Barbi. Firenze: Bemporad, 1932.

La Vita Nuova. Introduzione e commento di Domenico Guerri. Firenze: Perrella, 1921.

La Vita Nuova. Introduzione, commento e glossario di Giovanni Melodia. Milano: Vallardi, 1905.

La Vita Nuova. Introduzione, commento e glossario di Tommaso Casini. Firenze: Sansoni, 1890.

La Vita Nuova di Dante Alighieri. A cura di Giovanni Canevazzi. Milano: Albrighi, Segati & C., 1901.

La Vita Nuova di Dante Alighieri secondo la lezione del cod. Strozziano VI, 143. A cura di G. L. Passerini. Torino: Paravia, 1897.

Vita Nova di Dante Alighieri secondo la lezione di un codice inedito del secolo XV. A cura di Odoardo Machirelli. Pesaro: Nobili, 1829.

La Vita Nuova di Dante Alighieri come principio e fondamento del poema sacro. A cura di Giambattista Giuliani. Firenze: Le Monnier, 1883.

La Vita Nuova e il Canzoniere. A cura di Michele Scherillo. 3ª ed. ritoccata. Milano: Hoepli, 1930.

La Vita Nuova e il Canzoniere. Introduzione e note di Luigi de Benedetto. Torino: UTET, 1928.

La Vita Nuova e le Rime. A cura di Andrea Battistini. Roma: Salerno, 1995.

La Vita Nuova seguita da una scelta delle altre opere minori. A cura di Natalino Sapegno. Firenze: Vallecchi, 1931.

Le opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana. A cura di Michele Barbi *et al*. v. 1 (*Opere minori*). Firenze: Bemporad, 1921.

Monarchia. A cura di Bruno Nardi. In: *Opere minori*. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979. pp. 239-503.

Rime. A cura di Domenico De Robertis. 3 v. (5 t.) Firenze: Le Lettere, 2002.

Rime. A cura di Gianfranco Contini. Milano: Einaudi, 1946.

Rime della maturità e dell'esilio. A cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone. Firenze: Le Monnier, 1969.

Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza. A cura di Michele Barbi e Francesco Maggini. Firenze: Le Monnier, 1956.

Vita Nova. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.

Vita nuova. A cura di Domenico de Robertis. Milano: Ricciardi, 1980.

Vita Nuova. A cura di Domenico de Robertis. In: ALIGHIERI, Dante. *Opere minori*. Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. t. 1/1. pp. 1-247.

Vita nuova. A cura di Domenico de Robertis. Introduzione di Edoardo Sanguineti. Milano: Garzanti, 1999.

Vita Nuova. A cura di G. A. Cesareo. Messina: Giuseppe Principato, 1914.

Vita Nuova. A cura di Guido Manacorda. Firenze: Rinascimento del Libro, 1928.

Vita Nuova. A cura di Michele Barbi. In: ALIGHIERI, Dante. *Le opere di Dante*. Testo critico della Società Dantesca Italiana. A cura di Michele Barbi e outros. v. 1 (*Opere minori*). Firenze: Bemporad, 1921. pp. 1-53.

Vita Nuova. Introduzione e cura di Manuela Colombo. Premessa di Maria Corti. Milano: Feltrinelli, 1993.

Vita Nuova. Introduzione di Giorgio Petrocchi. Commento di Marcello Ciccuto. Milano: Rizzoli, 1984.

Vita Nuova. Italian Text with Facing English Translation by Dino S. Cervigni and Edward Vasta. Notre Dame and London: The University of Notre Dame Press, 1995.

Vita nuova e Rime. A cura di Guido Davico Bonino. Milano: Mondadori, 1985.

Vita nuova. Rime. A cura di Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino: Fogola, 1965.

Vita nuova – Rime. A cura di Fredi Chiapelli. Milano: Mursia, 1965.

Obras de Dante Alighieri (em tradução)

A Divina Comedia fielmente vertida do texto pelo Barão da Villa da Barra. Rio de Janeiro e Paris: Garnier, 1907.

A divina comédia. Tradução de Cristiano Martins. 2 v. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

Dante's Vita Nuova. Translation by Mark Musa. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

Divina comédia. Tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro. 2 v. Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre: W. M. Jackson, 1952.

Divina comédia. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. 3 v. São Paulo: 34, 1998.

Lírica. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

Obras completas. 10 v. Traduções do Mons. Joaquim Pinto de Campos *et al*. São Paulo: Editora das Américas, s/d.

Œuvres complètes. Traduction et commentaires par André Pézard. Paris: Gallimard, 1965. (Bibliothèque de la Pléiade)

The Divine Comedy. Translated, with a commentary, by Charles S. Singleton. 3 v. (6 t.) Princeton: Princeton University Press, 1989.

Três Cantos do *Inferno*. In: MILANO, Dante. *Obra reunida*. Organização e estabelecimento do texto de Sérgio Martagão Gesteira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. pp. 171-219.

Vida Nova. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães, 1993.

Vida nova. Tradução de Décio Pignatari. In: PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp. 19-89.

Vida nova. Tradução de Paulo M. Oliveira e Blasio Demetrio. São Paulo: Atena, 1958.

Vida nova. Tradução do Pe. Vicente Pedroso. In: ALIGHIERI, Dante. *Obras completas*. São Paulo: Editora das Américas, s/d. v. 8. pp. 25-114.

Vita nova. Traduction par André Pézard. Paris: Nagel, 1953.

Vita Nova. Traduction par Georges Nicole. Paris: Mille et une nuits, 1995.

Bibliografia geral

ABÉLARD et HÉLOÏSE. *Correspondance*. Texte traduit et presenté par Paul Zumthor. Paris: Union Générale d'Éditions, 1983.

ABELARDO, Pedro. *A história das minhas calamidades* (carta autobiográfica). Tradução de Ruy Afonso da Costa Nunes. In: SANTO ANSELMO DE CANTUÁRIA; _____. *Monológio*. *Proslógio*. *A verdade*. *O gramático*. *Lógica para principiantes*. *A história das minhas calamidades*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. pp. 251-282.

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução de Maria José R. Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.

ACCAME BOBBIO, Aurelia. Presagi di morte e rime della lode (*Vita Nuova*, XI-XVII). In: *Nuove letture dantesche*. v. 8 (anno di studi 1972-1973). Firenze: Le Monnier, 1976. pp. 53-80.

ACCARDO, Salvatore. Morte di Beatrice e trasfigurazione (*Vita Nuova*, XXVIII-XLII). In: *Nuove letture dantesche*. v. 8 (anno di studi 1972-1973). Firenze: Le Monnier, 1976. p. 81-98.

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Tradução de Maria Cecília Londres e Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. pp. 343-353.

_____. Lírica e sociedade. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. 193-208.

_____. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades e 34, 2003.

_____. Préface. In: TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Traduit par Rainer Rochlitz. Arles: Actes Sud, 1987. pp. 7-11.

_____. O ensaio como forma. Tradução de Flávio R. Kothe. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*: sociologia. São Paulo: Ática, 1986. pp. 167-187.

_____. *Poesia lírica e sociedade*. Tradução de Maria Antónia Amarante. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

_____. *Prismas*: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Sobre Walter Benjamin*. Traducción de Carlos Fortea. Madrid: Catedra, 1995.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza, 1981.

_____. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Revista de Occidente, 1976.

AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane*: studi di poetica. Venezia: Marsilio, 1996.

_____. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002.

_____. *Il tempo che resta*: un commento alla *Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.

_____. *Infanzia e storia*: distruzione dell'esperienza e origine della storia. Torino: Einaudi, 2001.

_____. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

_____. *La potenza del pensiero*: saggi e conferenze. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

_____. *Profanazioni*. Roma: nottetempo, 2005.

_____. *Stanze*: la parola e il fantasma nella cultura occidentale. Torino: Einaudi, 1993.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. de Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AGOSTINI, Adolfo. Il significato del «fino Amore» per la «Donna Angelicata» degli stilnovisti alla luce della Sessuologia. *Sessuologia*, VII, 1 (gennaio-marzo 1966), pp. 39-56.

AGRESTI, A. La vita nova di Dante e i quadri di D. G. Rossetti. In: ALIGHIERI, Dante. *La vita nuova*. Torino e Roma: Roux e Viarengo, 1902. pp. 7-30.

AHERN, John. The New Life of the Book: The Implied Reader of the *Vita Nuova*. *Dante Studies*, CX (1992), pp. 1-16.

_____. The Reader on the Piazza: Verbal Duels in Dante's *Vita Nuova*. *Texas Studies in Literature and Language*, XXXII, 1 (Spring 1990), pp. 18-39.

AKEHURST, F. R. P.; DAVIS, Judith M. (ed.). *A Handbook of the Troubadours*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1995.

ALEXANDRE, António Franco. *Visitação*. Porto: Gota de Água, 1982.

ALIGHIERI, Pietro. *Petri Allegheri super Dantis ipsius genitoris Comoediam commentarium*. A cura di Vincenzo Nannucci. Firenze: Garinei, 1846.

ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola*: ensaio de métodos e limites estilísticos. Tradução de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

ANDERSON, William. *Dante the Maker*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP e Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.

ANDRÉ CAPELÃO. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti (a partir da tradução francesa de Claude Buridant). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANGIOLILLO, Giuliana. *La nuova frontiera della tanatologia*: le biografie della Commedia. 3 v. Firenze: Olschki, 1996.

ANTONELLI, Roberto. Cavalcanti e Dante: al di qua del Paradiso. In: PICONE, Michelangelo (a cura di). *Dante*: da Firenze all'aldilà (Atti del 3° Seminario Dantesco Internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000). Firenze: Franco Cesati, 2001. pp. 289-302.

_____. Cavalcanti o dell'interiorità. *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 1-22.

_____. L'«invenzione» del sonetto. In: *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*. Modena: Mucchi, 1989. v. 1. pp. 35-75.

_____. La morte di Beatrice e la struttura della storia. In: SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990). Firenze: Cadmo, 1994. pp. 35-56.

_____. Perché un Libro(-Canzoniere). *Critica del Testo*, VI, 1 (2003), pp. 49-65.

_____ (a cura di). *Storia e antologia della letteratura italiana*. v. 2 (*La poesia del Duecento e Dante*). Firenze: La Nuova Italia, 1974.

_____. *Subsistant igitur ignorantie sectatores*. In: PICONE, Michelangelo (a cura di). *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*: atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994). Firenze: Cesati, 1995. pp. 337-349.

ANTONIO DA TEMPO. *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*. Edizione critica a cura di Richard Andrews. Bologna: Comissione per i Testi di Lingua, 1977.

ARAGON, Louis. Introduction à 1930. *La Révolution Surréaliste*, XII (15 décembre 1929), pp. 57-64.

ARENDT, Hannah. Que é autoridade? In: _____. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1972. pp. 127-187.

_____. Walter Benjamin: 1892-1940. In: _____. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 133-176.

ARANTES, Paulo Eduardo, Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: _____; ARANTES, Otília Beatriz Fiori ARANTES. *Sentido da Formação*: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. pp. 7-66.

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. v. 2: *Da Giotto a Leonardo*. Firenze: Sansoni, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

ARLT, Wulf. Musica e testo nel canto francese: dai primi trovatori al mutamento stilistico intorno al 1300. (Traduzione di Patrizia Galli e Annalisa Corsini.) In: PESTALOZZA, Luigi (a cura di). *La musica nel tempo di Dante*. Milano: Unicopli, 1988. pp. 175-197.

ARONOFF, Marcia. Dream and Non-Dream in Dante's *The Vita Nuova. Cithara*, XVI, 1 (November 1976), pp. 18-32.

ASCHER, Nelson. Fellini. In: _____. *Algo de sol*. São Paulo: 34, 1996. pp. 39-40.

ASÍN PALACIOS, Miguel. *La escatologia musulmana en la Divina Comedia* seguida de *Historia y critica de una polemica*. Madrid: Instituto Hispano Arabe de Cultura, 1961.

ASOR ROSA, Alberto. Il canone delle opere. In: _____ (a cura di). *Letteratura Italiana*. *Le opere*. v. 1. Torino: Einaudi, 1992. pp. XXIII-LV.

AUCIELLO, Matteo. *Spiriti* e *fiammette*: dalla metonimia alla metafora. *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 89-136.

AUERBACH, Erich. Charles S. Singleton: An Essay on the Vita Nuova [besprechung]. In: _____. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern und München: Francke, 1967. pp. 313-314.

_____. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. Dante's Addresses to the Reader. *Romance Philology*, VII, 4 (May 1954), pp. 268-278.

_____. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. La scoperta di Dante nel Romanticismo. In: _____. *San Francesco, Dante, Vico* ed altri saggi di filologia romanza. Traduzione di Vittoria Ruberl. Bari: De Donato, 1970. pp. 41-52.

_____. *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Translation by Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1993.

_____. *Studi su Dante*. Traduzione di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli, 2005.

AVALLE, D'Arco Silvio. *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Torino: Einaudi, 1993.

_____. L'ultimo viaggio di Ulisse. In: _____. *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*. Milano: Bompiani, 1975. pp. 33-63.

AZEVEDO, Carlito. *Sublunar* (1991-2001). Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

AZZOLINA, Liborio. *Il «dolce stil nuovo»*. Palermo: Reber, 1903.

_____. La Vita nuova e la Commedia. In: *Studi critici in onore di G. A. Cesareo*. Palermo: Priulla, 1924. pp. 111-132.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2002.

BALDELLI, Ignazio. Realtà personale e corporale di Beatrice. In: SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990). Firenze: Cadmo, 1994. pp. 137-155.

_____. Sulla teoria linguistica di Dante. *Cultura e Scuola*, XIII/XIV (gennaio-giugno 1965), pp. 705-713.

_____. Sul rapporto fra prosa e poesia nella *Vita Nuova*. *La Rassegna della Letteratura Italiana*, serie VII, III (settembre-dicembre 1976), pp. 325-337.

BALLERINI, Luigi. Divagazione stilnovista ovvero del «ripigliare matera nova». *Forum Italicum*, XXIII, 1-2 (Spring-Fall 1989), pp. 18-29.

BAPTISTA, Abel Barros. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In: _____. *O livro agreste*: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. pp. 41-80.

BARAŃSKI, Zygmunt G. Dante and Medieval Poetics. In: IANUCCI, Amilcare A. (ed.). *Dante*: Contemporary Perspectives. Toronto: University of Toronto Press, 1997. pp. 3-22.

_____ (ed.). *«Libri poetarum in quattuor species dividuntur»*: Essays on Dante and «Genre» [Supplement to *The Italianist*, XV]. Reading: University of Reading Press, 1995.

_____. *Dante e i segni*: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri. Napoli: Liguori, 2000.

_____. «Significar *per verba*»: Notes on Dante and Plurilingualism. In: TAMBLING, Jeremy (ed.). *Dante*. London and New York: Longman, 1999. pp. 183-196.

_____. The «New Life» of «Comedy»: The *Commedia* and the *Vita Nuova*. *Dante Studies*, CXIII (1995), pp. 1-29.

_____. The Poetics of Meter: *Terza Rima*, «Canto», «Canzon», «Cantica». In: CACHEY Jr., Theodore J. (ed.). *Dante Now*: Current Trends in Dante Studies. Notre Dame and London: University of Notre Dame Press, 1995. pp. 3-41.

_____. «Tres enim sunt manerie dicendi...»: Some observations on Medieval Literature, «Genre» and Dante. In: _____. (ed.). *«Libri poetarum in quattuor species dividuntur»*: Essays on Dante and «Genre» [Supplement to *The Italianist*, XV]. Reading: University of Reading Press, 1995. pp. 9-60.

BARBER, Joseph A. The Role of the Other in Dante's *Vita Nuova*. *Studies in Philology*, LXXVIII, 2 (Spring 1981), pp. 128-137.

BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio. Elevazione spirituale e affinamento poetico: introduzione alla «Vita nuova». In: _____. *In nome di Beatrice e altre voci*. Torino: Genesi, 1989. pp. 7-48.

_____. Intenzioni e struttura della poesia minore di Dante. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita nuova. Rime*. Torino: Fogola, 1965. pp. 243-271.

_____. Introduzione [alla *Vita nuova*]. In: ALIGHIERI, Dante. *Opere minori*. v. 1: *Vita nuova*, *De vulgari eloquentia*, *Rime*, *Ecloge*. Torino: UTET, 1983. pp. 11-63.

_____. L'«ambiguità» della «Vita Nuova». In: *Psicanalisi e Strutturalismo di fronte a Dante*: dalla lettura profetica medievale agli odierni strumenti critici. (Atti dei mesi danteschi 1969-1971.) Firenze: Olschki, 1972. v. 3 (*Incontro con le altre opere*). pp. 7-55.

_____. Schema di una teoria della lirica. In: *Critica e storia letteraria*: studi offerti a Mario Fubini. Padova: Liviana, 1970. v. 1. pp. 201-217.

BARBI, Michele. J. E. Shaw, *Essays on the Vita Nuova* [recensione]. *Studi Danteschi*, XV (1931), pp. 111-116.

_____. La questione di Lisetta. *Studi Danteschi*, 1 (1920), pp. 17-63.

_____. *Problemi di critica dantesca*: prima serie (1893-1918). Firenze: Sansoni, 1934.

_____. *Problemi di critica dantesca*: seconda serie (1920-1937). Firenze: Sansoni, 1941.

_____. *Studi sul canzoniere di Dante*. Firenze: Sansoni, 1915.

BAROLINI, Teodolinda. «Cominciandomi dal principio infino a la fine» (*V.N.*, XXIII, 15): Forging Anti-Narrative in the «Vita Nuova». In: MOLETA, Vincent (ed.). *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*. Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994. pp. 119-140.

_____. Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): *Inferno* V in Its Lyric Context. *Dante Studies*, CXVI (1998), pp. 31-63.

_____. *Dante's Poets*: Textuality and Truth in the *Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

_____. *The Undivine Comedy*: Detheologizing Dante. Princeton: Princeton University Press, 1992.

BARRENTO, João. A geografia imaterial por vir (Resposta à questão: O que é a poesia?). *Inimigo Rumor*, XI (2° semestre 2001), pp. 32-36.

_____. Que significa «moderno»? In: _____. *A espiral vertiginosa*: ensaios sobre a cultura contemporânea. Lisboa: Cotovia, 2001. pp. 11-45.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp. 65-70.

_____. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. *La préparation du roman I et II*: cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris: Seuil, 2003.

_____. O grau zero da escritura. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. In: _____. *Novos ensaios críticos* seguidos de *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986. pp. 115-167.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Vita Nova*. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2002. v. 5. pp. 994-1001.

BARTOLI, Adolfo. *Storia della letteratura italiana*. v. 4: *La nuova lirica toscana*. Firenze: Sansoni, 1881.

BARTOCCI, Clara; GRADOLI, Marina (a cura di). *Inizi*: (ri)-cominciare, *incipit* e mito delle origini. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

BARTHOLOMAEIS, Vincenzo de. *Primordi della lirica d'arte in Italia*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1943.

BATKIN, Leonìd M. *Dante e la società italiana del Trecento*. Traduzione di Sergio Leone. Saggio introduttivo di Edoardo Sanguineti. Bari: De Donato, 1979.

BATTAGLIA, Salvatore. Linguaggio reale e linguaggio figurato nella Divina Commedia. In: *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi*: Dante nel secolo dell'unità d'Italia (Caserta – Napoli, 21-25 maggio 1961). Firenze: Olschki, 1962. pp. 21-44.

_____. *Mitografia del personaggio*. Milano: Rizzoli, 1970.

BATTISTINI, Andrea. L'universo che si squaderna: cosmo e simbologia del libro. *Letture Classensi*, XV (1986), pp. 61-78.

BATTISTINI, Andrea; RAIMONDI, Ezio. Retoriche e poetiche dominanti. In: ASOR ROSA, Alberto (a cura di). *Letteratura Italiana*. v. 3/1: *Le forme del testo*. *Teoria e poesia*. Torino: Einaudi, 1984. pp. 5-339.

BATTAGLIA RICCI, Lucia. Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento. In: COMBONI, Andrea; DI RICCO, Alessandra (a cura di). *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000. pp. 57-96.

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. À une passante. In: _____. *Œuvres complètes*. t. 1. Paris, Gallimard, 1975. pp. 92-93.

BEC, Pierre. *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*: 1961-1991. Caen: Paradigme, 1992.

_____. *La lyrique française au Moyen-Âge (XII^{e}-XIII^{e} siècles)*: contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. v. 1 (*Études*). Paris: A. & J. Picard, 1977.

BECCARIA, Gian Luigi. *L'autonomia del significante*: figure del ritmo e della sintassi (Dante, Pascoli, D'Annunzio). Torino: Einaudi, 1975.

_____. *Ritmo e melodia nella prosa italiana*: studi e ricerche sulla prosa d'arte. Firenze: Olschki, 1964.

BELLONZI, Fortunato. La «Vita Nuova», le «Rime» e la cultura figurativa in Toscana al tempo della giovinezza di Dante. *Il Veltro*, XI, 6 (dicembre 1967), pp. 765-774.

BEMROSE, Stephen. Beatrice and the *Vita Nuova* (1283-1295). In: _____. *A New Life of Dante*. Exeter: University of Exeter Press, 2000. pp. 6-20.

BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA. *Comentum super Dantis Aldigherij Comœdiam*. A cura di G. F. Lacaita. 5 v. Firenze: G. Barbèra, 1887.

BENJAMIN, Walter. A tarefa – renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. v. 1: *Alemão-Português*. Florianópolis: Núcleo de Tradução/UFSC, 2001. pp. 187-215.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Correspondance*. 2 v. Édition établie et annotée par Gershom Scholem et Theodor W. Adorno. Traduit par Guy Petitdemange. Paris: Aubier Montaigne, 1979.

_____. *Das Passagen-Werk*. 2 v. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Organização de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix e EDUSP, 1986.

_____. *Dos ensayos sobre Goethe*. Traducción de Graciela Calderón y Griselda Mársico. Barcelona: Gedisa, 1996.

_____. *Il dramma barocco tedesco*. Traduzione di Flavio Cuniberto. Torino: Einaudi, 1999.

_____. Kritik als Grundwissenschaft der Literaturgeschichte. In: _____. *Gesammelte Schriften*. VI. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. pp. 173-174.

_____. *La metafísica de la juventud*. Traducción de Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós, 1993.

_____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Metafisica della gioventù*: scritti 1910-1918. A cura di Giorgio Agamben. Torino: Einaudi, 1982.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras e EDUSP, 1993.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Selected Writings*: volume 1 (1913-1926). Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge (Massachusetts) e London: The Belknap Press of Harvard University, 1996.

_____. *Selected Writings*: volume 2 (1927-1934). Edited by Michael W. Jennings, Howard Leiland, and Gary Smith. Translated by Rodney Livingstone and others. Cambridge (Massachusetts) e London: The Belknap Press of Harvard University, 1999.

_____. *Selected Writings*: volume 3 (1935-1938). Edited by Howard Leiland and Michael W. Jennings. Translated by Edmund Jephcott, Howard Leiland, and others. Cambridge (Massachusetts) e London: The Belknap Press of Harvard University, 2002.

_____. Sobre o conceito de história. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*: uma leitura das teses «Sobre o conceito de história». Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. pp. 41-146.

_____. Sur le concept d'histoire. In: _____. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. pp. 423-455.

_____. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge (Massachusetts) and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

_____. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London: NLB, 1977.

_____. Über den Begriff der Geschichte. In: _____. *Gesammelte Schriften*. I/2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. pp. 691-704.

_____. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: _____. *Gesammelte Schriften*. I/1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. pp. 203-430.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência* 1933-1940. Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENN, Gottfried. *Lo smalto sul nulla*. Traduzione di Luciano Zagari, Giancarlo Russo e Gilberto Forti. Milano: Adelphi, 1992.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias*. 2 v. Tradução de Denise Bottmann e Eleonora Bottmann. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes e Editora da Unicamp, 1995.

_____. *Problemas de lingüística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães, Marco Antônio Escobar, Rosa Attié Figueira, Vandersi Sant'Ana Castro, João Wanderlei Geraldi e Ingedore G. Villaça Koch. Campinas: Pontes, 1989.

BERG, J. H. van den. *The Changing Nature of Man*: Introduction to Historical Psychology. Translated by H. F. Croes. New York: W. W. Norton, 1983.

BERGIN, Thomas G. Dante's Provençal Gallery. *Speculum*, XL (January 1965), pp. 15-30.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERMANN, Sandra L. *The Sonnet Over Time*: a Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1988.

BERTOLUCCI [PIZZORUSSO], Valeria. La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia. *Studi mediolatini e volgari*, XIV (1966), pp. 11-135.

_____. *Morfologie del testo medievale*. Bologna: Il Mulino, 1989.

BERTONI, Giulio. *Il Duecento*. Milano: Vallardi, 1939.

_____. La prosa della «Vita Nuova» di Dante. In: _____. *Lingua e cultura*: studi linguistici. Firenze: Olschki, 1939. pp. 167-222.

BERTONI, Paolo. Appunti per una rilettura della *Vita Nuova*. *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*, XIX (1976-1977), pp. 143-161.

BETTINI, Sergio. La Commedia e l'arte del Medioevo. In: _____. *Tempo e forma*: scritti 1935-1977. A cura di Andrea Cavalletti. Macerata: Quodlibet, 1996. pp. 177-204.

BIADENE, Leandro. Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV. *Studj di Filologia Romanza*, IV, 10 (1888), pp. 1-234.

BIGI, Emilio. Genesi di un concetto storiografico: «Dolce Stil Novo». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXII, 399 (1955), pp. 333-371.

BIGNOTTO, Newton. A condição humana. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 83-110.

BILLANOVICH, Giuseppe. *Petrarca letterato*: lo scrittoio del Petrarca. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.

BLANC, Pierre. Sonnet des origines, origine du sonnet: Giacomo da Lentini. In: BELLENGER, Yvonne (ed.). *Le sonnet à la Renaissance des origines au XVII^e siècle*: actes des troisièmes journées rémoises (17-19 janvier 1986). Paris: Aux Amateurs de Livres, 1988. pp. 9-18.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

BLOCH, Ernst. Prefácio. In: _____. *O princípio esperança*. Tradução de Nélio Schneider. v. 1. Rio de Janeiro: Contraponto e EdUERJ, 2005. pp. 13-28.

_____. Revueform in der Philosophie. In: _____. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. pp. 368-371.

BLOCH, Marc. *Apologia da história*, ou O ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. São Paulo: 34, 1995.

_____. New Philology and Old French. *Speculum*, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990), pp. 38-58.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. A estranheza de Dante: Ulisses e Beatriz. In: _____. *O cânone ocidental*: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. pp. 80-106.

_____. *Agon*: Towards a Theory of Revisionism. New York: Oxford University Press, 1982.

_____. *Cabala e crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. Dante Alighieri. In: _____. *Gênio*: os 100 autores mais criativos da história da literatura. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. pp. 118-129.

_____ (ed.). *Dante*: Modern Critical Views. New York: Chelsea House, 1986.

_____. De Homero a Dante. In: _____. *Abaixo as verdades sagradas*: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp. 41-66.

_____ (ed.). *Petrarch*. New York e Philadelphia: Chelsea House, 1989.

_____. *Poesia e repressão*: o revisionismo de Blake a Stevens. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. The breaking of form. In: _____ et al. *Deconstruction and criticism*. New York: Continuum, 1999. pp. 1-37.

_____. The Internalization of Quest-Romance. In: _____ (ed.). *Romanticism and Consciousness*: Essays in Criticism. New York: W. W. Norton, 1970. pp. 3-24.

_____. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BLOOMFIELD, Morton W. Continuities and Descontinuities. *New Literary History*, X, 2 [*Medieval Literature and Contemporary Theory*] (Winter 1979), pp. 409-416.

BLUMENBERG, Hans. *The Legitimacy of the Modern Age*. Translated by Robert M. Wallace. Cambridge (Massachusetts) and London: MIT Press, 1995.

BOCCACCIO, Giovanni. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. A cura di Giorgio Padoan. 2 v. Milano: Mondadori, 1994.

_____. *Il comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*. A cura di Domenico Guerri. Bari: Laterza, 1918.

BOÉCIO. *A consolação da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOFFITO, G. [Nota sem título.] *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, X, 8/9 (maggio-giugno 1903), p. 266.

BOITANI, Piero. Letteratura europea e medioevo volgare. In: _____; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 2004. v. 4: *L'atualizzazione del testo*. pp. 687-766.

_____. Tre paradigmi: Auerbach, Lewis e Robertson. In: _____; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 2004. v. 4: *L'atualizzazione del testo*. pp. 399-444.

BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. 5 v. Roma: Salerno, 1999- .

BOLLINI, Paolo. Sul sublime come fondamento in Dante. *Il Piccolo Hans*, LXIII (1989), pp. 93-122.

BOLOGNA, Corrado. Beatrice e il suo *ánghelos* Cavalcanti fra *Vita Nova* e *Commedia*. In: *«Per correr miglior acque...»*: bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio (Atti del Convegno Internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999). Roma: Salerno, 2001. v. 1. pp. 115-141.

_____. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Le Lettere, 5 voll., Firenze 2002 [recensione]. *Critica del Testo*, V, 1 (2002), pp. 703-720.

_____. Figure dell'autore nel Medioevo romanzo. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 1999. v. 1: *La produzione del testo*. t. 1. pp. 339-386.

_____. Fisiologia del Disamore. *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001), pp. 59-87.

_____. *Flatus vocis*: metafisica e antropologia della voce. Bologna: il Mulino, 2000.

_____. Il Medioevo del Cinquecento. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 2003. v. 3: *La ricezione del testo*. pp. 527-557.

_____. Il «punto» che «vinse» Dante in Paradiso. *Critica del Testo*, VI, 2 (2003), pp. 721-754.

_____. *Il ritorno di Beatrice*: simmetrie dantesche fra *Vita nova*, «petrose» e *Commedia*. Roma: Salerno, 1998.

_____. *La macchina del «Furioso»*: lettura dell'«Orlando» e delle «Satire». Torino: Einaudi, 1998.

_____. L'«invenzione» dell'interiorità (spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese). In: GAJANO, Sofia Boesch; SCARAFFIA, Lucetta (a cura di). *Luoghi sacri e spazi della santità*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1990. pp. 243-266.

_____. L'Ordine francescano e la letteratura nell'Italia pretridentina. In: ASOR ROSA, Alberto (a cura di). *Letteratura Italiana*. v. 1: *Il letterato e le istituzioni*. Torino: Einaudi, 1982. pp. 729-797.

_____. Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture. In: MANINCHEDDA, Paolo (a cura di). *Testi e tradizioni*: le prospettive delle filologie. Cagliari: Centro di Studi Filologici Sardi, 2003. pp. 49-79.

_____. PetrArca petroso. *Critica del Testo*, VI, 1 (2003), pp. 367-420.

_____. *Tradizione e fortuna dei classici italiani*. 2 v. Torino: Einaudi, 1993.

BONANNO, Danilo. Guido in Paradiso. *Donna me prega* e l'ultimo canto della *Commedia*. *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 223-243.

BONINO, Guido Davico. Introduzione. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita nuova e Rime*. Milano: Mondadori, 1989. pp. VII-XIX.

BORCHARDT, Rudolf. *Scritti italiani e italici*. A cura di Marianello Marianelli. Traduzione di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey. Milano: Ricciardi, 1971.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Mi primer encuentro con Dante. In: _____. *Textos recobrados (1956-1986)*. Buenos Aires: Emecé, 2003. pp. 71-74.

_____. *Obras completas*. 3 t. Barcelona: Emecé, 1989.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. Um «novissimo» lê Dante. In: _____. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. pp. 231-234.

BOTTERILL, Steven. Dante and the Authority of Poetic Language. In: IANUCCI, Amilcare A. (ed.). *Dante*: Contemporary Perspectives. Toronto: University of Toronto Press, 1997. pp. 167-180.

_____. «Però che la divisione non si fa se non per aprire la sentenzia de la cosa divisa» (*V.N.*, XIV, 13): the «Vita Nuova» as Commentary. In: MOLETA, Vincent (ed.). *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*. Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994. pp. 61-76.

BOWRA, C. M. *Poesía y canto primitivo*. Traducción de Carlos Agustín. Barcelona : Antoni Bosch, 1984.

BOYDE, Patrick. *Dante Philomythes and Philosopher*: Man in the Cosmos. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

_____. Dante's Lyric Poetry. In: LIMENTANI, U. (ed.). *The Mind of Dante*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. pp. 79-112.

_____. *Dante's Style in His Lyric Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.). *Modernismo*: guia geral 1890-1930. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRANCA, Vittore. La «Vita Nuova». *Cultura e Scuola*, XIII/XIV (gennaio-giugno 1965), pp. 690-697.

_____. Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella «Vita nuova». In: *Studi in onore di Italo Siciliano*. Firenze: Olschki, 1966. v. 1. pp. 123-148.

BRANDALISE, Adone. Figure del Medioevo nell'immaginazione politica della modernità. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 1999. v. 4: *L'attualizzazione del testo*. pp. 273-296.

BRAUDEL, Fernand. Histoire et sciences sociales: la longue durée. In: _____. *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969. pp. 41-83.

_____. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Colin, 1966.

BRAUNSTEIN, Phillipe. L'emergence de l'individu: approches de l'intimité, XIV^{e}-XV^{e} siècle. In: DUBY, Georges (ed.). *Histoire de la vie privée*. v. 2: *De l'Europe féodale à la Renaissance*. Paris: Seuil, 1999. pp. 528-618.

BRECHT, Bertolt. Sobre os poemas de Dante a Beatriz. In: _____. *Poemas 1913-1956*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: 34, 2000. p. 145.

BRITTAIN, F. *The Medieval Latin and Romance Lyric to A. D. 1300*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.

BRODA, Martine. *L'amour du nom*: essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse. Paris: José Corti, 1997.

BRONZINI, Giovanni Battista. Riflessi letterari di poesia e vita popolare nella «Vita Nuova». *Lares*, XXXIX, 2 (aprile-giugno 1973), pp. 111-119.

BROWER, Reuben A. (ed.). *Forms of Lyric*. New York e London: Columbia University Press, 1970.

BRUGNOLI, Giorgio. Un libello della memoria asemplato per rubriche. *La Parola del Testo*, I, 1 (1997), pp. 55-65.

BRUGNOLO, Furio. Cavalcanti «cortese». Ancora su *Donna me prega*, vv. 57-62. *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 155-171.

BRUNER, Jerome, WEISSER, Susan. The Invention of Self: Autobiography and Its Forms. In: OLSON, David R., TORRANCE, Nancy (ed.). *Literacy and Orality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 129-148.

BRUNETTI, Giuseppina. Attorno a Federico II. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 2001. v. 1: *La produzione del testo*. t. 2. pp. 649-693.

BRUNI, Francesco. Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana. In: _____ (a cura di). *Capitoli per una storia del cuore*: saggi sulla lirica romanza. Palermo: Sellerio, 1988. pp. 79-118.

BRUNI ARETINO, Leonardo. *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus.* In: *Prosatori latini del Quattrocento*. A cura di Eugenio Garin. Milano e Napoli: Ricciardi, 1952. p. 39-99.

BUNDY, Murray Wright. *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought.* Urbana: University of Illinois Press, 1927.

BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renascimiento en Italia*. Traducción de Jaime Ardal. México: Porrúa, 1984.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CACHEY Jr., Theodore J. (ed.). *Dante Now*: Current Trends in Dante Studies. Notre Dame and London: University of Notre Dame Press, 1995.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 2000.

CALDARONE, Frank Ignazio. Tre fasi poetiche della vita di Dante nei tre sogni del Purgatorio. *Esperienze Letterarie*, XX, 3 (luglio-settembre 1995), pp. 29-46.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVO, Francesco. Origine o inizio. In: BARTOCCI, Clara; GRADOLI, Marina (a cura di). *Inizi*: (ri)-cominciare, *incipit* e mito delle origini. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996. pp. 1-25.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Organização de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CAMPOS, Álvaro de [PESSOA, Fernando]. *Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, Augusto de. Dante: um corpo que cai. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. pp. 13-35.

_____. *Invenção*: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti. São Paulo: ARX, 2003.

_____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, 1968.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. «Bossa-nova» na Itália do «duecento». *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 julho 1983, *Folhetim*, pp. 6-8.

_____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Guido Cavalcanti: o metatexto sobre o amor. *Estudos Italianos em Portugal*, XLIII-XLIV (1980-1981), pp. 45-58.

_____ (org.). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *O arco-íris branco*: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *Sobre* Finismundo: a última viagem. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 2 v. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANELLO, U. A. (a cura di). *Fiorita di liriche provenzali*. Bologna: Zanichelli, 1881.

CANETTIERI, Paolo. Geometrie dantesche: il cerchio. *Anticomoderno*, I [*Convergenze testuali*] (1995), pp. 163-174.

CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. Tradução de Vera Mascarenhas de Campos. São Paulo: Iluminuras, 1991.

CAPPELLO, Giovanni. *La dimensione macrotestuale*: Dante, Boccaccio, Petrarca. Ravenna: Longo, 1998.

CARCHIA, Gianni. Tempo estetico e tempo storico in Walter Benjamin. In: BELLOI, Lucio e LOTTI, Lorenzina (a cura di). *Walter Benjamin*: tempo storia linguaggio. Roma: Riuniti, 1983. pp. 181-190.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. v. 1. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

CARRAI, Stefano. Prefazione. In: COMBONI, Andrea; DI RICCO, Alessandra (a cura di). *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000. pp. 7-12.

CARREGA, Annamaria. La scrittura sognata: dimensione onirica e pratica letteraria nei *Discorsi sacri* e nella *Vita nuova*. In: BONAFFIN, Massimo (a cura di). *Testi e modelli antropologici.* Milano: Arcipelago, 1989. pp. 73-92.

_____. Il tempo della poesia in Boezio e in Dante: note sul *De consolatione philosophiae* e sul *Convivio*. In: ZUCCARINO, Giuseppe (a cura di). *Palinsesto*: i modi del discorso letterario e filosofico. Genova: Marietti, 1990. pp. 69-80.

CARRUTHERS, Mary J. *The Book of Memory*: A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo. In: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*: atti del II Convegno di Studi (Viterbo, 17-19 giugno 1977). Roma: Bulzoni, 1978. pp. 207-258.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1963.

CASELLA, Mario. La canzone d'amore di Guido Cavalcanti. *Studi di Filologia Italiana*, VII (1944), pp. 97-161.

_____. Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo* [recensione]. *Studi Danteschi*, XVIII (1934), pp. 105-126.

_____. «L'amico mio e non della ventura». *Studi Danteschi*, XXVII (1943), pp. 117-134.

CASINI, Tommaso. Notizia sulla *Vita Nuova*. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova*. Introduzione, commento e glossario di Tommaso Casini. Firenze: Sansoni, 1890. pp. IX-XXXI.

CASSATA, Letterio. Un'ipotesi per *Pg* 24, 61-62. *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 305-310.

CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. Tradução do alemão de João Azenha Jr. Tradução dos trechos em grego e latim de Mario Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTRO, Ivo. O retorno à filologia. In: PEREIRA, Cilene da Cunha e PEREIRA, Paulo Roberto Dias (org.). *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. pp. 511-520.

CATTANEO, Gianmaria. *La Vita Nuova di Dante Alighieri*: discorso. Trieste: Herrmanstorfer, 1878.

CAVALCANTI, Guido. *Le rime*. A cura di Guido Favati. Milano e Napoli: Ricciardi, 1957.

_____. *Rime*. Edizione critica, commento, concordanze a cura di Letterio Cassata. Anzio: De Rubeis, 1993.

_____. *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*. A cura di Domenico De Robertis. Torino: Einaudi, 1986.

CAYGILL, Howard. Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição». In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (org.). *A filosofia de Walter Benjamin*: destruição e experiência. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. pp. 17-46.

CECERE, Amalia. La struttura del sonetto nella *Vita Nuova*. In: SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990). Firenze: Cadmo, 1994. pp. 87-100.

CELAN, Paul. *Arte poética*: O Meridiano e outros textos. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

CERNECCA, Domenico. L'inversione del soggetto nella prosa della *Vita Nuova*. In: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*. v. 2. Firenze: Sansoni, 1966. pp. 187-212.

CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante*: histoire critique de la philologie. Paris: Seuil, 1989.

CERVIGNI, Dino S.; VASTA, Edward. From Manuscript to Print: The Case of Dante's *Vita Nuova*. In: CACHEY Jr., Theodore J. (ed.). *Dante Now*: Current Trends in Dante Studies. Notre Dame and London: University of Notre Dame Press, 1995. pp. 83-114.

CESAREO, G. Alfredo. Amor mi spira... In: *Miscelanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903. pp. 515-543.

_____. Beatrice. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. A cura di G. A. Cesareo. Messina: Giuseppe Principato, 1914. pp. 143-171.

_____. *Le origini della poesia lirica* e *La poesia siciliana sotto gli Svevi*. 2ª ed. accresciuta. Palermo: Sandron, 1924.

_____. Nota polemica. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. A cura di G. A. Cesareo. Messina: Giuseppe Principato, 1914. pp. LXI-LXXVI.

_____. Un romanzo d'amore nel secolo XIII. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. A cura di G. A. Cesareo. Messina: Giuseppe Principato, 1914. pp. XI-LIX.

CESTARO, Gary P. «... quanquam Sarnum biberimus ante dentes...»: the Primal Scene of Suckling in Dante's *De vulgari eloquentia*. *Dante Studies*, CIX (1991), pp. 119-147.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora UnB, 1999.

CHENU, Marie Dominique. *Spiritus*: le vocabulaire de l'âme au XII^{e} siècle. *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, XLI, 2 (Avril 1957), pp. 209-232.

CHERCHI, Paolo. Cavalcanti e la rappresentazione. *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 41-57.

CHIAMENTI, Massimiliano. *Dante Alighieri traduttore*. Firenze: Le Lettere, 1995.

CHIAMPI, James Thomas. *Shadowy Prefaces*: Conversion and Writing in the «Divine Comedy». Ravenna: Longo, 1981.

CIACCI, Otello. *Realismo della Vita nuova*. Lanciano: Itinerari, 1974.

CICCUTO, Marcello. «Era venuta ne la mente mia» (*V.N.*, XXXIV, 7): la visione nel libello e l'immagine in Dante. In: MOLETA, Vincent (ed.). *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*. Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994. pp. 181-193.

_____. I sonetti di Guido a Dante. In: _____. *Il restauro de «L'Intelligenza» e altri studi dugenteschi*. Pisa: Giardini, 1985. pp. 49-100.

CLAUSEN, Anna Maria. *Le origini della poesia lirica in Provenza e in Italia*: un confronto sulla base di alcune osservazioni sociologiche. Copenhague: Akademisk Forlag, 1976. (*Revue Romane*, numéro spécial 7 [1976].)

COLOMBO, Manuela. *Dai mistici a Dante*: il linguaggio dell'ineffabilità. Firenze: La Nuova Italia, 1987.

_____. Dante, Beatrice e il colloquio mistico. In: SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990). Firenze: Cadmo, 1994. pp. 57-64.

_____. Introduzione. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Introduzione e cura di Manuela Colombo. Premessa di Maria Corti. Milano: Feltrinelli, 1993. pp. 13-29.

COMBONI, Andrea; DI RICCO, Alessandra (a cura di). *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Traducción de Julieta Fombona Zuloaga. Caracas: Monte Avila, 1993.

CONTINI, Gianfranco. *Breviario di ecdotica*. Torino: Einaudi, 1990.

_____. La forma di Dante: il primo canto della «Commedia». In: _____. *Postremi esercizî ed elzeviri*. Torino: Einaudi, 1998. pp. 63-82.

_____. La questione del «Fiore». *Cultura e Scuola*, XIII/XIV (gennaio-giugno 1965), pp. 768-773.

_____. Leggere Dante. In: _____. *Postremi esercizî ed elzeviri*. Torino: Einaudi, 1998. pp. 5-12.

_____. *Letteratura italiana delle origini*. Firenze: Sansoni, 1970.

_____ (a cura di). *Poeti del Duecento*. 2 t. Milano e Napoli: Ricciardi, 1960.

_____. Premessa a un'edizione di Arnaut Daniel. In: _____. *Varianti e altra linguistica*: una raccolta di saggi (1938-1968). Torino: Einaudi, 1979. pp. 311-317.

_____. *Un'idea di Dante*: saggi danteschi. Torino: Einaudi, 2001.

CORTI, Maria. La poesia di Dante letta da quattro poeti del Novecento. In: _____. *Nuovi metodi e fantasmi*. Milano: Feltrinelli, 2001. pp. 397-415.

_____. Le sabbie mobili della «Fantastica». In: _____. *Percorsi dell'invenzione*: il linguaggio poetico e Dante. Torino: Einaudi, 1993. pp. 3-25.

_____. Lingua universale e lingua poetica in Dante. In: _____. *Dante a un nuovo crocevia*. Firenze: Le Lettere, 1982. pp. 33-76.

_____. Modelli e antimodelli nella cultura medievale. In: _____. *Storia della lingua e storia dei testi*. Milano e Napoli: Ricciardi, 1989. pp. 3-32.

_____. Premessa. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Introduzione e cura di Manuela Colombo. Premessa di Maria Corti. Milano: Feltrinelli, 1993. pp. 7-11.

_____. *Scritti su Cavalcanti e Dante*: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi. Torino: Einaudi, 2003.

COSSIO, Aluigi. *Sulla* Vita Nuova *di Dante*: studio critico-letterario. Firenze: Olschki, 1908.

COSTA LIMA, Luiz. Concepção de história literária na *Formação*. In: _____. *Pensando nos trópicos*: dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. pp. 149-166.

_____. *Mímesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. O pai e o *trickster*: indivíduo e cultura nos campos metropolitano e marginal. In: _____. *Terra ignota*: a construção de *Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. pp. 239-274.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____ (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COSTANTINI, Aldo. «Compuosi una pistola sotto forma di serventese» (*V.N.*, VI, 2): la narrativa spezzata e i *genres* della prima fase della «Vita Nuova». In: MOLETA, Vincent (ed.). *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*. Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994. pp. 37-60.

CRESCINI, Vincenzo. Le «razos» provenzali e le prose della «Vita Nuova». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XXXII (1898), pp. 463-464.

CRISTALDI, Sergio. *La «Vita Nuova» e la restituzione del narrare*. Messina: Rubbettino, 1994.

Critica del Testo, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001).

Critica del Testo, V, 1 [*Tra dispersione e riconoscimento*: l'Io lirico nella contemporaneità] (2002).

CROCE, Benedetto. *La poesia di Dante*. Bari: Laterza, 1952.

_____. La stilistica e la storia letteraria. In: _____. *Conversazioni critiche*: serie seconda. 3ª edizione riveduta. Bari: Laterza, 1942. pp. 180-181.

_____. *La storia come pensiero e come azione*. Bari: Laterza, 1938.

_____. Poesia popolare e poesia d'arte. In: _____. *Poesia popolare e poesia d'arte*: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento. 2ª ed. riveduta. Bari: Laterza, 1946. pp. 1-64.

_____. Dante: l'ultimo canto della «Commedia». In: _____. *Poesia antica e moderna*: interpretazioni. Bari: Laterza, 1966. p. 153-163.

CULLER, Jonathan. Lyric Continuities: Speaker and Consciousness. *Neohelicon*, XIII, 1 [*Problemata Generum Literarum*] (1986), pp. 105-123.

CURLEY III, Thomas F. The *Consolation of Philosophy* as a Work of Literature. *American Journal of Philology*, CVIII (1987), pp. 343-367.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996.

_____. The Medieval Bases of Western Thought. In: _____. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern und München: Francke, 1960. pp. 28-39.

D'ALESSANDRO, Mario. Dante, Ulisse e la scrittura della nuova epica: una lettura del Canto XXVI dell'*Inferno*. *Quaderni d'Italianistica*, XVII, 2 (autunno 1996), pp. 93-106.

D'ANCONA, Alessandro. La Beatrice di Dante [Discorso su Beatrice]. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova*. A cura di Alessandro D'Ancona. Pisa: Galilelo, 1884. pp. XXIII-LXXXVIII.

_____. *I precursori di Dante*. Firenze: Sansoni, 1874.

D'ANDREA, Antonio. Dante interprete di se stesso: le varianti ermeneutiche della *Vita nuova* e la «Donna gentile». In: *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*. Modena: Mucchi, 1989. v. 2. pp. 493-506.

____. Dante. La mémoire et le livre: le sens de la *Vita nuova*. In: ROY, Bruno, et ZUMTHOR, Paul (ed.). *Jeux de mémoire*: aspects de la mnémotechnie médiévale. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal; Paris: Vrin, 1985. pp. 91-97.

_____. La struttura della *Vita Nuova*: le divisioni delle rime. In: _____. *Il nome della storia*: studi e ricerche di storia e letteratura. Napoli: Liguori, 1982. pp. 25-58.

Dante oggi: Convegno di Studi (Latina, 18 maggio 1991). Roma: De Rubeis, 1994.

DA PRATI, Pino. *Realtà e allegoria nella «Vita Nuova» di Dante*. Sanremo: Bracco, 1963.

DAVIDSON, F. J. A. The Meaning of Vita Nuova. *Modern Language Notes*, XXIV (1909), pp. 227-228.

DAVIS, Charles T. *L'Italia di Dante*. Traduzione di Rita Librandi. Bologna: Il Mulino, 1990.

DE BONFILS TEMPLER, Margherita. Amore e le visioni nella *Vita Nuova*. *Dante Studies,* XCII (1974), pp. 19-34.

DE BRUYNE, Edgar. *Études d'esthétique médiévale*. 3 v. Bruges: De Tempel, 1946.

_____. *L'esthétique du Moyen Age*. Louvain: Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie, 1947.

DELATTE, Louis; GOVAERTS, Suzanne; DENOOZ, Joseph. Note sur *spiritus*. In: FATTORI, Marta; BIANCHI, Massimo (a cura di). *Spiritus*. Atti del IV° Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1984. pp. 55-62.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: 34, 1996. pp. 47-57.

DEL LUNGO, Andrea. Pour une poétique de l'incipit. *Poétique*, XCIV (avril 1993), pp. 131-152.

DEL MONTE, Alberto. «Dolce stil novo». *Filologia Romanza*, III, 3 (1956), pp. 254-264.

DELUMEAU, Jean. *A confissão e o perdão*: a confissão católica séculos XIII a XVIII. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight*: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

_____. *The Resistance to Theory*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1997.

DEMERSON, Guy (dir.). *La notion de genre à la Renaissance*. Genève: Slatkine, 1984.

DE' NEGRI, Enrico. Una leggenda nuova. In: *Wort und Text*: Festschrift für Fritz Schalk. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963. pp. 142-160.

DE ROBERTIS, Domenico. Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico. *Convivium*, raccolta nuova, 1 (1952), pp. 1-35.

_____. *Dal primo all'ultimo Dante*. Firenze: Le Lettere, 2001.

_____. *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello stil novo* [*Giornale Storico della Letteratura Italiana*, supplemento n. 27]. Torino: Loescher-Chiantore, 1954.

_____. *Il libro della «Vita Nuova»*. 2ª ed. accresciuta. Firenze: Sansoni, 1970.

_____. Il libro della *Vita Nuova* e il libro del *Convivio*. *Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura*, nuova serie B, XXV, 2 (1951), pp. 5-27.

_____. Introduzione [alla *Vita Nuova*]. In: ALIGHIERI, Dante. *Opere minori*. t. 1/1. A cura di Domenico de Robertis (*Vita Nuova*) e Gianfranco Contini (*Rime*, *Il Fiore*, *Il Detto d'Amore*). Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 1-19.

_____. La Raccolta Aragonese primogenita. In: _____. *Editi e rari*: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento. Milano: Feltrinelli, 1978. pp. 50-65.

_____. La «Vita Nuova» in un consanguineo dell'Ashburnhamiano 679: il Landau 172 della Biblioteca Nazionale di Firenze. *Studi Danteschi*, v. XXXVI (1959), pp. 213-220.

_____. L'edizione delle Rime. In: ABARDO, Rudy (a cura di). *La Società Dantesca Italiana 1888-1988*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze 24-26 novembre 1988). Milano e Napoli: Ricciardi, 1995. pp. 329-335.

_____. Petrarca petroso. *Revue des Études Italiennes*, XXIX (1983), pp. 13-37.

_____. Storia della poesia e poesia della propria storia nel XXII della «Vita Nuova». *Studi Danteschi*, LI (1978), pp. 153-177.

_____. Sulla tradizione estravagante delle rime della «Vita Nuova». *Studi Danteschi*, XLIV (1967), pp. 5-84.

_____. Tradizione veneta e tradizione estravagante delle rime della «Vita Nuova». In: BRANCA, Vittore e PADOAN, Giorgio (a cura di). *Dante e la cultura veneta*: atti del Convegno di Studi. Firenze: Olschki, 1966. pp. 373-384.

DE ROBERTIS, Domenico; BRUGNOLI, Giorgio; PASERO, Nicolò; TANTURLI, Giuliano; GORNI, Guglielmo. Cavalcanti o dell'interiorità (tavola rotonda). *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 311-332.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. La loi du genre. In: _____. *Parages*. Paris: Galilée, 1985. pp. 249-287.

_____. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DE SANCTIS, Francesco. *Ensaios críticos*. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro e Istituto Italiano di Cultura, 1993.

_____. *Lezioni e saggi su Dante*. A cura di Sergio Romagnoli. Torino: Einaudi, 1955.

_____. *Storia della letteratura italiana*. 2 v. A cura di Benedetto Croce. Bari: Laterza, 1949.

DI BENEDETTO, Luigi. Introduzione. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova e il Canzoniere*. Introduzione e note di Luigi de Benedetto. Torino: UTET, 1928. pp. V-XLVIII.

_____ (a cura di). *Rimatori del dolce stil novo*. Bari: Laterza, 1939.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.

_____. *Devant le temps*: histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000.

_____. *Devant l'image*: question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Minuit, 1990.

_____. *L'image survivante*: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

DIETRICH, Dorothea. *The Collages of Kurt Schwitters*: Tradition and Innovation. Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1995.

DIEZ, Friedrich. *Die Poesie der Troubadours*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1883.

DI GIOVANNI, Alberto. *La filosofia dell'amore nelle opere di Dante*. Roma: Abete, 1967.

DI GIROLAMO, Costanzo. «Cor» e «cors»: itinerari meridionali. In: BRUNI, Francesco (a cura di). *Capitoli per una storia del cuore*: saggi sulla lirica romanza. Palermo: Sellerio, 1988. pp. 21-48.

DI PINO, Guido. *Aspetti della «Vita Nuova» di Dante*. Messina: Peloritana, 1965.

_____. Poesia e stile nella «Vita nuova». In: _____. *Studi di lingua poetica*. Firenze: Le Monnier, 1961. pp. 3-29.

DOLBEAU, François. Noms de livres. In: WEIJERS, Olga (ed.). *Vocabulaire du livre et de l'écriture au moyen âge*: actes de la table ronde (Paris, 24-26 septembre 1987). Turnhout: Brepols, 1989. pp. 79-99.

DOTTI, Ugo. *La Divina Commedia e la città dell'uomo*: introduzione alla lettura di Dante. Roma: Donzelli, 1998.

_____. *Storia degli intellettuali in Italia*. v. 1: *Idee, mentalità e conflitti da Dante alla crisi dell'umanesimo*. Roma: Riuniti, 1997.

D'OVIDIO, Francesco. La realtà di Beatrice e la data di composizione della «Vita Nuova»: a proposito dell'edizione di A. D'Ancona. In: _____. *L'ultimo volume dantesco*. Roma: A. P. E., 1926. pp. 1-41.

_____. *Studii sulla Divina Commedia*. Milano e Palermo: Sandron, 1901.

DRAGONETTI, Roger. *Aux frontières du langage poétique*: études sur Dante, Mallarmé, Valéry. Gand: Romanica Gardensia, 1961.

_____. *La vie de la lettre au Moyen Âge*: le Conte du Graal. Paris: Seuil, 1980.

DRONKE, Peter. *Dante and Medieval Latin Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

_____. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.

_____. *The Medieval Poet and his World*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

_____. *Verse with Prose from Petronius to Dante*: The Art and Scope of the Mixed Form. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1994.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos; ANDRADE, Mário. *Carlos e Mário* [correspondência]. Organização de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens*: Do amor e outros ensaios. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. L'emergence de l'individu: situation de la solitude, XI^{e}-XIII^{e} siècle. In: _____ (ed.). *Histoire de la vie privée*. v. 2: *De l'Europe féodale à la Renaissance*. Paris: Seuil, 1999. pp. 505-528.

_____. *Saint Bernard, l'art cistercien*. Paris: Flammarion, 1979.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DURLING, Robert M. «Mio figlio ov'è?» (*Inferno* X, 60). In: PICONE, Michelangelo (a cura di). *Dante*: da Firenze all'aldilà: Atti del 3° Seminario Dantesco Internazionale (Firenze 9-11 giugno 2000). Firenze: Franco Cesati, 2001. pp. 303-329.

DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L. *Time and the Crystal*: Studies in Dante's *Rime Petrose*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1990.

EBERWEIN-DABCOVICH, Elena. Das Wort *novus* in der altprovenzalischen Dichtung und in Dantes *Vita Nuova*. *Romanistisches Jahrbuch*, II (1949), pp. 171-195.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe*. Traducción de Jaime Bofill. México: Porrúa, 1984.

ECKHARDT, Caroline D. The Medieval *Prosimetrum* Genre (from Boethius to *Boece*). *Genre*, XVI, 1 (Spring 1983), pp. 21-38.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*: esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003.

_____. Leitura do *Paraíso*. In: _____. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. pp. 23-28.

_____. O signo da prosa e o signo da poesia. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. pp. 232-249.

ELIOT, T. S. *Selected Essays 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.

_____. *The Complete Poems and Plays*: 1909-1950. New York, San Diego and London: Harcourt Brace, 1980.

_____. What Dante Means to Me. In: HAWKINS, Peter S.; JACOFF, Rachel (ed.). *The Poets' Dante*: Twentieth-Century Responses. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. pp. 28-39.

ELLMANN, Richard; FEIDELSON, Jr., Charles (ed.). *The Modern Tradition*: Backgrounds of Modern Literature. New York: Oxford University Press, 1977.

ELWERT, W. Th. L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique. *Revue de Littérature Comparée*, XXXIV, 3 (juillet-septembre 1960), pp. 409-437.

EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. New York: New Directions, 1966.

Enciclopedia dantesca. 6 v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996.

ERNOUT, A. Cor et c(h)orda. *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, serie III, XXVI [LXXVIII] (1952), pp. 157-161.

ERRANTE, Guido. *Sulla lirica romanza delle origini*. New York: S. F. Vanni, 1943.

FABBRI, Paolo. Il tema del segreto. In: _____. *Elogio di Babele*: traduzioni, trasposizioni, trasmutazioni. Roma: Meltemi, 2003. pp. 103-109.

FASANI, Remo. Il canzoniere della *Vita Nuova*. In: _____. *Le parole che si chiamano*: i metodi dell'officina dantesca. Ravenna: Longo, 1994. pp. 73-86.

FATTORI, Marta; BIANCHI, Massimo (a cura di). *Spiritus*: Atti del IV° Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1984.

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora* e outros poemas. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FAVATI, Guido. *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*. Firenze: Le Monnier, 1975.

_____. La Canzone d'Amore del Cavalcanti. *Letterature Moderne*, III, 4 (luglio-agosto 1952), pp 422-453.

FEDERZONI, Giovanni. La data della «Vita Nuova». In: _____. *Nuovi studi e diporti danteschi*. Città di Castello: Lapi, 1913. pp. 8-24.

FENZI, Enrico. Boezio e Jean de Meun, filosofia e ragione nelle rime allegoriche di Dante. In: *Studi di filologia e letteratura II-III dedicati a Vincenzo Pernicone*. Genova: Istituto di Letteratura Italiana dell'Università degli Studi di Genova, 1975. pp. 9-69.

_____. «Constanzia de la ragione» e «malvagio desiderio» (*V.N.*, XXXIX, 2): Dante e la donna pietosa. In: MOLETA, Vincent (ed.). *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*. Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994. pp. 195-224.

_____. *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*. Genova: Il Melangolo, 1999.

_____. L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria (a proposito di Dante, *Convivio* II 1 2). *Studi Danteschi*, LXVII (2002), pp. 161-200.

FERENCZI, Sándor. O conceito de introjeção. In: _____. *Psicanálise*. v. 1. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991. pp. 181-183.

FERRONI, Giulio. *Dopo la fine*: sulla condizione postuma della letteratura. Torino: Einaudi, 1996.

FIGURELLI, Fernando. Costituzione e caratteri della «Vita Nuova» di Dante. *Belfagor*, III , 6 (novembre 1948), pp. 666-683.

_____. *Il dolce stil novo*. Milano e Napoli: Ricciardi, 1933.

FINAN, Thomas. Catullus, Propertius and the *Vita nuova*. In: HAYWOOD, Eric; JONES, Barry (ed.). *Dante Comparisons*: Comparative Studies of Dante and: Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus. Dublin: Irish Academic Press, 1985. pp. 49-72.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Sylvae*: os (des)caminhos da memória e os lugares da invenção na Idade Média. *Critica del Testo*, I, 1 (1998), pp. 253-289.

FLAMINI, Francesco. *Il «Convivio»*: Lectura Dantis (conferenza letta da Francesco Flamini nella Sala di Dante in Orsanmichele). Firenze: Sansoni, 1906.

_____. Un passo della *Vita Nuova* e il *De spiritu et respiratione* d'Alberto Magno. *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, XVIII, 4-5-6 (aprile-maggio-giugno 1910), pp. 168-174.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização, prefácio e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FLEISCHMAN, Suzanne. Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text. *Speculum*, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990), pp. 19-37.

FLETCHER, Angus. *Allegory*: The Theory of a Symbolic Mode. Ithaca: Cornell University, 1995.

_____. Allegorical Secrecy, Gnomic Obscurity. In: _____. *Colors of the Mind*: Conjectures on Thinking in Literature. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1991. pp. 93-114.

FLORA, Francesco. *La poesia ermetica*. 3ª ed. riveduta. Bari: Laterza, 1947.

FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente*: a Idade Média românica e gótica. Tradução de José Saramago. Lisboa: Estampa, 1993.

_____. *Vie des formes*, suivie de l'*Éloge de la main*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

FORMISANO, Luciano (a cura di). *La lirica*. Bologna: Il Mulino, 1990.

FORTEBRACCI, Guido. L'eredità di Giovanni Boccaccio. In: _____. *Scritti vari*. Roma: Forzano e Tipografi del Senato, 1904. pp. 113-127.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2001. pp. 15-37.

FRANCESCO DA BUTI. *Commento sopra la Divina Comedia*. A cura di Crescentino Giannini. 3 t. Pisa: Fratelli Nistri, 1858.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Dante Alighieri*: o poeta do absoluto. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FRANK, István. Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne. In: *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*. Paris: Didier; Bade: Art et Science, 1950. t. 1. pp. 63-81.

FRECCERO, John. *Dante*: The Poetics of Conversion. Edited by Rachel Jacoff. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1997.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. 3 t. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Epoche della lirica italiana*. v. 1: *Dalle Origini al Quattrocento*. Traduzione di Luigi Banfi e Gabriella Cacchi Bruscaglioni. Milano: Mursia, 1974.

_____. *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1964.

_____. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp e Perspectiva; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

_____. Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin. Tradução de Ernani P. Chaves. *34 Letras*, V/VI (setembro 1989), pp. 285-296.

GANDILLAC, Maurice de. *Gêneses da modernidade*. Tradução de Lúcia Cláudia Leão e Marília Pessoa. São Paulo: 34, 1995.

GARBOLI, Cesare. Il male estetico. *Paragone*, CXC (dicembre 1965), pp. 71-79.

GARCÍA BERRIO, Antonio. Lingüística del texto y texto lírico (la tradición textual como contexto). *Revista Española de Lingüística*, VIII, 1 (enero-junio 1978), pp. 19-75.

GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios*: sistema e historia (una introducción). Madrid: Catedra, 1999.

GASNAULT, Pierre. Les supports et les instruments de l'écriture à l'époque médiévale. In: WEIJERS, Olga (ed.). *Vocabulaire du livre et de l'écriture au moyen âge*: actes de la table ronde (Paris, 24-26 septembre 1987). Turnhout: Brepols, 1989. pp. 20-33.

GASPARY, Adolfo. *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*. Traduzione di S. Friedmann. Livorno: Vigo, 1882.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

GAVAZZENI, Franco. Aprossimazioni metriche sulla terza rima. *Studi Danteschi*, LVI (1984), pp. 1-82. [Com carta anexa de Giuliano Tanturli.]

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Tradução de Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

_____. Introduction à l'architexte. In: _____ *et al*. *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986. pp. 89-159.

_____. *Seuils*. Paris: Seuil, 2002.

GENETTE, Gérard *et al*. *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986.

GENOT, Gérard. Strutture narrative della poesia lirica. *Paragone*, XVIII, 212/32 (ottobre 1967), pp. 35-52.

GHISALBERTI, Alessandro. I moderni. In: CAVALLO, Guglielmo; LEONARDI, Claudio; MENESTÒ, Enrico (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo latino. v. 1: *La produzione del testo*. t. 1. Roma: Salerno, 1992. pp. 605-631.

GIACOMO DA LENTINI. *Poesie*. Edizione critica a cura di Roberto Antonelli. Roma: Bulzoni, 1979.

_____ [DA LENTINO]. *The Poetry of Giacomo da Lentino, Sicilian Poet of the Thirteenth Century*. Edited by Ernest F. Langley. Cambridge: Harvard University Press; London: Humphrey Milford; Oxford: Oxford University Press, 1915.

GILSON, Étienne. *A filosofia na Idade Média*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Dante et la philosophie*. Paris: Vrin, 1953.

_____. *La théologie mystique de Saint Bernard*. Paris: Vrin, 1986.

GINSBERG, Warren. *Dante's Aesthetics of Being*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Relações de força*: história, retórica, prova. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIRARD, René. De «La Divine Comédie» à la sociologie du roman. *Revue de l'Institut de Sociologie*, II (1963), pp. 263-269.

KITTAY, Jeffrey and GODZICH, Wlad. *The Emergence of Prose*: An Essay in Prosaics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

GHANAM, A. Abou. Les métamorphoses de Béatrice. *Revue de Littérature Comparée*, CCXXIV, 4 (octobre-décembre 1982), pp. 493-504.

GOODWIN, James. Narcissus and Autobiography. *Genre*, XII, 1 (Spring 1979), pp. 69-92.

GORNI, Guglielmo. Appunti sulla nuova «Vita Nova» (20 aprile 1996). *Letture Classensi*, XXVI [*Esercizi di lettura sopra il «Dante minore»*] (1997), pp. 7-20.

_____. *Dante nella selva*: il primo canto della *Commedia*. Firenze: Franco Cesati, 2002.

_____. *Dante prima della* Commedia. Fiesole: Cadmo, 2001.

_____. Il «copyright» della *Vita Nuova*. *Rivista di Letteratura Italiana*, XII, 2-3 (1994), pp. 481-490.

_____. *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*: studi su Dante e altri duecentisti. Firenze: Olschki, 1981.

_____. Le forme primarie del testo poetico. In: ASOR ROSA, Alberto (a cura di). *Letteratura Italiana*. v. 3/1: *Le forme del testo*. *Teoria e poesia*. Torino: Einaudi, 1984. pp. 439-518.

_____. La *Vita Nova* nell'opera di Dante. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996. pp. IX-XLVIII.

_____. *Lettera nome numero*: l'ordine delle cose in Dante. Bologna: Il Mulino, 1990.

_____. Per il testo della «Vita Nuova». *Studi di Filologia Italiana*, LI (1993), pp. 5-37.

_____. Saggio di lettura paragrafo per paragrafo. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996. pp. 241-279.

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale* (*I quaderni*). Roma: Riuniti, 2000.

GRASSI, Ernesto. Il poeta come oratore. In: _____. *Potenza della fantasia*: per una storia del pensiero occidentale. Traduzione di Carlo Gentili e Massimo Marassi. Napoli: Guida, 1990. pp. 95-113.

GRAYSON, Cecil. Dante e la prosa volgare. In: _____. *Cinque saggi su Dante*. Bologna: Pàtron, 1972. pp. 33-60.

GREEN, Richard Hamilton. Dante's «Allegory of Poets» and the Mediaeval Theory of Poetic Fiction. *Comparative Literature*, IX, 2 (Spring 1957), pp. 118-128.

GREENE, Thomas M. Dramas of Selfhood in the *Comedy*. In: BERGIN, Thomas G. (ed.). *From Time to Eternity*: Essays on Dante's *Divine Comedy*. New Haven and London: Yale University Press, 1967. pp. 103-136.

GRIMAL, Pierre. *Le lyrisme à Rome*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

GUARDINI, Romano. *Studi su Dante*. Traduzione di M. L. Maraschini e A. Sacchi Balestrieri. Brescia: Morcelliana, 1967.

GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

GUERRI, Domenico. *Scritti danteschi e d'altra letteratura antica*. A cura di A. Lanza. Anzio: De Rubeis, 1990.

GUGLIELMINETTI, Marziano. *Memoria e scrittura*: l'autobiografia da Dante a Cellini. Torino: Einaudi, 1977.

GUIBERTEAU, Philippe. *Dante et son itinéraire spirituel selon la Vita Nova*. Paris: José Corti, 1983.

GUIDO DA PISA. *Expositiones et Glose super Comediam Dantis* or Commentary on Dante's *Inferno*. Edited with notes and an introduction by Vincenzo Cioffari. Albany: State University of New York Press, 1974.

GUIRAUD, Pierre. Les structures étymologiques du «Trobar». *Poétique*, Paris, VIII (nov. 1971), pp. 417-426.

GUITTONE D'AREZZO. *Le rime*. A cura di Francesco Egidi. Bari: Laterza, 1940.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: 34, 1998.

_____. História e redenção. In: _____. *História e redenção / A seriedade nervosa de Stendhal*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000. pp. 3-22.

_____. Patologias no sistema da literatura. In: _____. *Corpo e forma*: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Tradução de João Cezar de Castro Rocha. pp. 81-114.

GUREVICH, Aaron. *Los orígenes del individualismo europeo*. Traducción de Maria García Barris. Madrid: Crítica, 1997.

HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora – A atualidade de Walter Benjamin. In: _____. *Habermas*. Seleção e tradução de Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ática, 2001. pp. 169-206.

_____. Ernst Bloch – Um Schelling marxista. In: _____. *Habermas*. Seleção e tradução de Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ática, 2001. pp. 151-168.

_____. Modernidade: um projeto inacabado. Tradução de Márcio Suzuki. In: ARANTES, Otília B. Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992. pp. 99-123.

_____. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAINSWORTH, Peter. Cavalcanti in the *Vita nuova*. *The Modern Language Review*, LXXXIII (July 1988), pp. 586-590.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAMESSE, Jacqueline. *Spiritus* chez les auteurs philosophiques des 12^{e} et 13^{e} siècles. In: FATTORI, Marta; BIANCHI, Massimo (a cura di). *Spiritus*. Atti del IV° Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1984. pp. 157-190.

HARDIE, Colin. Dante and the Tradition of Courtly Love. In: LAWLOR, John (ed.). *Patterns of Love and Courtesy*: Essays in Memory of C. S. Lewis. London: Edward Arnold, 1966. pp. 26-44.

HARRIS, Joseph; REICHL, Karl (ed.). *Prosimetrum*: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse. Cambridge: D. S. Brewer, 1997.

HARRISON, Robert Pogue. *The Body of Beatrice*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.

_____. Phenomenology of the *Vita nuova*. *Annali d'Italianistica*, VIII (1990), pp. 180-184.

HASKINS, Charles Homer. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1927.

HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránzsky. Campinas: Papirus, 1996.

_____. *The Muse Learns to Write*: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

HAWKINS, Peter S. *Dante's Testaments*: Essays in Scriptural Imagination. Stanford: Stanford University Press, 1999.

HAWKINS, Peter S.; JACOFF, Rachel (ed.). *The Poets' Dante*: Twentieth-Century Responses. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*: o belo na arte. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Curso de estética*: o sistema das artes. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Cursos de Estética*. 4 v. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 1999-2004.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesia*. Traducción de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. Ciência e pensamento do sentido. In: _____. *Ensaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2002. pp. 39-60.

_____. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 2 v. Petrópolis: Vozes, 1998.

HEINIMANN, S. Dulcis: ein Beitrag zur lateinisch-romanischen Stilgeschichte des Mittelalters. In: *Studia Philologica*: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60° aniversario. Madrid: Gredos, 1961. v. 2. pp. 215-232.

HEMPFER, Klaus W. Allegoria e struttura del racconto nella *Vita Nuova*. *Lingua e stile*, XVII, 2 (aprile-giugno 1982), pp. 209-232.

HERCZEG, Giulio. La struttura del periodo nella prosa della «Vita Nuova». In: _____. *Saggi linguistici e stilistici*. Firenze: Olschki, 1972. pp. 7-26.

HERTZ, Neil. *O fim da linha*: ensaios sobre a psicanálise e o sublime. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HIRSCH, John C. The Prose Structure of the *Vita Nuova*. *Neophilologus*, LXIV, 3 (July 1980), pp. 402-404.

HOLLANDER, Robert. *Dante*: A Life in Works. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

_____. *Studies in Dante*. Ravenna: Longo, 1980.

HOLMES, Olivia. *Assembling the Lyric Self*: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000.

_____. The *Vita nuova* in the Context of Vatican MS Chigiano L. VIII.305 and Dante's «Johannian» Strategy of Authorship. *Exemplaria*, VIII, 1 (Spring 1996), pp. 193-229.

HORKHEIMER, Max. Ascensão e declínio do indivíduo. In: _____. *Eclipse da razão*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2003. pp. 131-162.

HOWE, Kaye. Dante's Beatrice: the Nine and the Ten. *Italica*, LII, 3 (Autumn 1975), pp. 364-371.

HUIZINGA, Johan. *El concepto de la historia*. Traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *El otoño de la Edad Media*: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos. Traducción de José Gaos. Madrid: Alianza, 1996.

HUOT, Sylvia. *From Song to Book*: the Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

HYDE, Thomas. The *Vita Nuova* and the *Trionfi*. In: _____. *The Poetic Theology of Love*: Cupid in Renaissance Literature. Newark: University of Delaware Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1986. pp. 45-71.

IANNUCCI, Amilcare A. Brunetto Latini: «come l'uom s'etterna». *NEMLA Italian Studies*, I (1977), p. 17-28.

_____ (a cura di). *Dante e la «bella scola» della poesia*: autorità e sfida poetica. Ravenna: Longo, 1993.

_____. *Forma ed evento nella Divina Commedia.* Roma: Bulzoni, 1984.

IMBERT, Enrique Anderson. *Qué es la prosa*. Buenos Aires: Columba, 1963.

INFURNA, Marco. Intertestualità e *mise en abyme*. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 1999. v. 1: *La produzione del testo*. t. 1. pp. 423-457.

ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*. 2 v. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.

JACKSON, W. T. H. (ed.). *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry*. London: Macmillan, 1980.

JACOFF, Rachel (ed.). *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. Notas marginais sobre a prosa do poeta Pasternak. Tradução de Natan Norbert Zins. In: _____. *Poética em ação*.. São Paulo: Perspectiva, 1990. pp. 41-55.

_____. O que é a poesia? In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Lingüístico de Praga*: estruturalismo e semiologia. Traduções de Zênia de Faria, Reasylvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978. pp. 167-180.

JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. *Diálogos*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch, Boris Scnaiderman, Léon Kossovitch e Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix, 1985.

JAKOBSON, Roman; TYNIANOV, Juri. Os problemas dos estudos literários e lingüísticos. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Flilipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971. pp. 95-97.

JAKOBSON, Roman; VALESIO, Paolo. *Vocabulorum constructio* no soneto de Dante «Se vedi li occhi miei». Tradução de Jorge Schwartz e Stella O. Tagnin. In: JAKOBSON, Roman. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990. pp. 59-75.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular*: ensaio sobre a ontologia do presente. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Traduzione di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

_____. *Pour une esthétique de la réception*. Traduction de Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.

_____. Littérature médiévale et théorie des genres. Traduction de Éliane Kaufholz. *Poétique*, I (février 1970), pp. 79-101.

_____. The Alterity and Modernity of Medieval Literature. Translated by Timothy Bahti. *New Literary History*, X, 2 [*Medieval Literature and Contemporary Theory*] (Winter 1979), pp. 181-366.

JAVELET, Robert. *Image et ressemblance au XII^e siècle*: de saint Anselme à Alain de Lille. 2 v. Paris: Letouzey et Ané, 1967.

JENNY, Laurent. O poético e o narrativo. In: TODOROV, Tzvetan *et al*. *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina,1982. pp. 95-109.

JOHNSON, W. R. *The Idea of Lyric*: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry. Berkeley, Los Angeles e London: University of California Press, 1982.

JOLLES, André. La visione d'amore nella *Vita nuova*. In: _____. *I travestimenti della letteratura*: saggi critici e teorici (1897-1932). A cura di Silvia Contarini. Traduzione di Silvia Contarini e Roberta Zuppet. Milano: Bruno Mondadori, 2003. pp. 23-43.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1997.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei*: um estudo sobre teologia política medieval. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*: introdução à ciência da literatura. Tradução de Paulo Quintela. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

KELLY, Henry Ansgar. *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1989.

KERÉNYI, Karl. Agalma, Eikon, Eidolon. Traduzione di O. M. Nobile Ventura. In: _____. *Scritti italiani*: 1955-1971. A cura di Giampiero Moretti. Napoli: Guida, 1993. pp. 81-97.

KERMODE, Frank. *The Genesis of Secrecy*: On the Interpretation of Narrative. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1979.

KIMMELMAN, Burt. *The Poetics of Authorship in Later Middle Ages*: the Emergence of the Modern Literary Persona. New York: Peter Lang, 1996.

KIRKPATRICK, Robin. Dante's Beatrice and the Politics of Singularity. *Texas Studies in Literature and Language*, XXXII, 1 (Spring 1990), pp. 101-119.

KLEIN, Robert. Spirito peregrino. In: _____. *La forme et l'intelligible*: écrits sur la Renaissance et l'art moderne. Paris: Gallimard, 1970. pp. 31-64.

KLEINER, John. Finding the Center: Revelation and Reticence in the *Vita Nuova*. *Texas Studies in Literature and Language*, XXXII, 1 (Spring 1990), pp. 85-100.

KLEINHENZ, Christopher. Dante as Reader and Critic of Courtly Literature. In: BUSBY, Keith; KOOPER, Erik (ed.). *Courtly Literature*: Culture and Context (Selected papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1990. pp. 379-393.

_____. *The Early Italian Sonnet*: the First Century (1220-1321). Lecce: Milella, 1986.

KROPFINGER, Klaus. Dante e l'arte dei trovatori. Traduzione di Stefania Brizzolara. In: PESTALOZZA, Luigi (a cura di). *La musica nel tempo di Dante*. Milano: Unicopli, 1988. pp. 130-174.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. L'instance de la lettre dans l'inconscient: ou la raison depuis Freud. In: _____. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966. pp. 249-289.

_____. O amor cortês em anamorfose. In: _____. *O seminário*. v. 7: *A ética da psicanálise*. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. pp. 173-191.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. La césure du spéculatif. In: _____. *L'imitation des modernes*: typographies II. Paris: Galilée, 1986. pp. 39-69.

LANDOLFI, Tommaso. *Des mois*. In: _____. *Opere*. v. 2 (1960-1971). Milano: Rizzoli, 1992. pp. 679-802.

LANDONI, Elena. *Il «libro» e la «sentenzia»*: scrittura e significato nella poesia medievale: Iacopone da Todi, Dante, Cecco Angiolieri. Milano: Vita e Pensiero, 1990.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LATINI, Brunetto. *Il Tesoretto e il Favoletto di ser Brunetto Latini*. Ridotti a miglior lezione col soccorso dei codici e illustrati dall'abate Giovanni Batista Zannoni. Firenze: Giuseppe Molini, 1824.

_____. *La Rettorica*. Testo critico di Francesco Maggini. Firenze: Le Monnier, 1968.

_____. *Li Livres du Tresor*. Édition critique par Francis J. Carmody. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1948.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

LAZAR, Moshé. *Amour courtois et «Fin'Amors» dans la littérature du XII^e siècle*. Paris: Klincksieck, 1964.

LEE, Charmaine. *La soggettività nel Medioevo*. Manziana: Vecchiarelli, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. *La Baja Edad Media*. Traducción de Lourdes Ortiz. México: Siglo Veintiuno, 1989.

_____. *La naissance du Purgatoire*. In: _____. *Un autre Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 1999. pp. 771-1231.

_____. *Os intelectuais na Idade Média*. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Por amor às cidades*: conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Imprensa Oficial; Bauru: EDUSC, 2002.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Monadologia* [*Principi della filosofia o Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*]. Milano: Rusconi, 1997.

LEO, Ulrich. Das Sonett mit zwei Anfängen. *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXX (1954), pp. 376-388.

_____. Zum «rifacimento» der *Vita nuova*. *Romanische Forschungen*, LXXIV (1962), pp. 281-317.

LEONARDI, Lino. Cavalcanti, Dante e il nuovo stile. In: PICONE, Michelangelo (a cura di). *Dante*: da Firenze all'aldilà: Atti del 3° Seminario Dantesco Internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000). Firenze: Franco Cesati, 2001. pp. 331-354.

_____. Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante). In: *Ommagio a Gianfranco Folena*. Padova: Programma, 1993. pp. 337-351.

LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone*. 3 t. Edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani. Milano: Mondadori, 1997.

LEPORATTI, Roberto. «Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna» (*V.N.*, XLII, 2): la «Vita Nuova» come *retractatio* della poesia giovanile di Dante in funzione della «Commedia». In: MOLETA, Vincent (ed.). *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*. Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994. pp. 249-291.

_____. Ipotesi sulla «Vita nuova» (con una postilla sul «Convivio»). *Studi Italiani*, IV, 1 (1992), pp. 5-36.

LEUKER, Tobias. Sfoghi e sospiri in Dante. *L'Alighieri*, nuova serie, XX (luglio-dicembre 2002), pp. 121-126.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973. pp. IX-LII.

_____. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1994.

LEVY, Bernard S. Beatrice's Greeting and Dante's «Sigh» in the *Vita Nuova*. *Dante Studies,* XCII (1974), pp. 53-62.

LEWIS, C. S. *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge, New York, Melbourne and Madrid: Cambridge University Press, 2000.

_____. *The Allegory of Love*: A Study in Medieval Tradition. Oxford: Oxford University Press, 1946.

_____. *The Discarded Image*: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature. Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1995.

LEWIS, R. W. B. *Dante*. New York: Viking, 2001.

LIBERA, Alain de. *Pensar na Idade Média*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 1999.

LIBRANDI, Rita. Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca. In: BRUNI, Francesco (a cura di). *Capitoli per una storia del cuore*: saggi sulla lirica romanza. Palermo: Sellerio, 1988. pp. 119-180.

LIMENTANI, Alberto. *L'eccezione narrativa*: la Provenza medievale e l'arte del racconto. Torino: Einaudi, 1977.

LISIO, Giuseppe. *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del secolo XIII*: saggio di critica e di storia letteraria. Bologna: Zanichelli, 1902.

LIVORNI, Ernesto. Il proemio de «La Vita Nuova»: impostazione del discorso dantesco. *L'Alighieri*, XXIX, 1 (gennaio-giugno 1988), pp. 3-10.

LOLLINI, Massimo. Ineffabilità, retorica e amicizia: percorsi di una teoria della testimonianza in Dante e Agostino. *NEMLA Italian Studies*, XIII-XIV (1989-1990), pp. 5-21.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOPES, Óscar. O lugar histórico do lirismo. In: _____. *Modo de ler*: crítica e interpretação literária. 2ª ed. revista e acrescentada. Porto: Inova, 1972. pp. 62-69.

LOTMAN, Jurij M. «Fine! Come risuona questa parola!». In: _____. *La cultura e l'esplosione*: prevedibilità e imprevidibilità. Traduzione italiana di Caterina Valentino. Feltrinelli: Milano, 1993. pp. 198-204.

_____. «Io» e «Io». In: _____. *La cultura e l'esplosione*: prevedibilità e imprevidibilità. Traduzione italiana di Caterina Valentino. Feltrinelli: Milano, 1993. pp. 183-185.

LOTMAN, Jurij M. Il viaggio di Ulisse nella «Divina Commedia» di Dante. In: _____. *Testo e contesto*: semiotica dell'arte e della cultura. A cura di S. Salvestroni. Roma e Bari: Laterza, 1980. pp. 81-102.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*: uma leitura das teses «Sobre o conceito de história». Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. Walter Benjamin e o surrealismo: história de um encantamento revolucionário. In: _____. *A estrela da manhã*: surrealismo e marxismo. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. pp. 37-54.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades e 34, 2000.

_____ [György]. *Il significato attuale del realismo critico*. Traduzione di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1957.

_____ [György]. *L'anima e le forme*. Traduzione di Sergio Bologna. Milano: SE, 1991.

LUONGO, Salvatore. Dal verso alla prosa. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 1999. v. 1: *La produzione del testo*. t. 1. pp. 613-646.

LUZZI, Joseph. Literary History and Individuality in the *De vulgari eloquentia*. *Dante Studies*, CXVI (1998), pp. 161-188.

MACHADO, Aníbal M. *Cadernos de João*. In: _____. *A arte de viver e outras artes*: *Cadernos de João*, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos. Rio de Janeiro: Graphia, 1994. pp. 5-138.

MacLENNAN, L. Jenaro. Autocomentario en Dante y comentarismo latino. *Vox Romanica*, XIX, 1 (Januar-Juni 1960), pp. 82-123.

MAGGINI, Francesco. *Dalle «Rime» alla lirica del «Paradiso» dantesco*. Firenze: Le Monnier, 1938.

MALATO, Enrico. *Dante*. Roma: Salerno, 2002.

_____. *Dante e Guido Cavalcanti*: il dissidio per la «Vita nuova» e il «disdegno» di Guido. Roma: Salerno, 1997.

_____. *Lo fedele consiglio della ragione*: studi e ricerche di letteratura italiana. Roma: Salerno, 1989.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance complète 1862-1871* suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1996.

MANCINI, Mario. Filologia e dilettantismo. In: BOITANI, Piero; _____; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 2004. v. 4: *L'atualizzazione del testo*. pp. 475-506.

_____. *Metafora feudale*: per una storia dei trovatori. Bologna: Il Mulino, 1993.

MANDELSTAM, Osip. Conversation about Dante. In: _____. *Complete Critical Prose*. Translated by Jane Gary Harris e Constance Link. Dana Point: Ardis, 1997. pp. 252-290.

MANICA, Raffaele. Il giovane Dante e l'ombra di Guido. *Paragone*, XLIV, 516-518 (febbraio-aprile 1993), pp. 14-32.

MANSELLI, Raoul. A proposito del cristianesimo di Dante: Gioacchino da Fiore, gioachimismo, spiritualismo francescano. In: *Letteratura e critica*: studi in onore di Natalino Sapegno. v. 2. Roma: Bulzoni, 1975. pp. 163-192.

MARCHESI, Concetto. Il compendio volgare dell'*Etica* aristotelica e le fonti del VI libro del «Tresor». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XLII (1903), pp. 1-74.

_____. *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina medievale*: documenti ed appunti. Messina: Trimarchi, 1904.

MARIGO, Aristide. Amore intellettivo nella evoluzione filosofica di Dante. In: *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicata a Francesco Flamini da' suoi discepoli*. Pisa: Mariotti, 1918. pp. 439-472.

_____. *Mistica e scienza nella Vita Nuova di Dante*: l'unità di pensiero e le fonti mistiche, filosofiche e bibliche. Padova: Drucker, 1914.

MARIN, Louis. Logiques du secret. *Traverses*, XXX/XXXI [*Le secret*] (mars 1984), pp. 60-69.

MARTI, Mario. Costume, cronaca e storia comunale nelle rime del tempo di Dante. In: _____. *Con Dante tra i poeti del suo tempo*. Lecce: Milella, 1966. pp. 127-164.

_____. «... l'una appresso de l'altra maraviglia» (Dante, *Vita Nuova*, XXIV). *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXVIII, 544 (1991), pp. 481-503.

_____. *Storia dello stil nuovo*. 2 v. Lecce: Milella, 1973.

_____. *Studi su Dante*. Galatina: Congedo, 1984.

_____. Sulla genesi del realismo dantesco. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXVII, 420 (1960), pp. 497-532.

_____. Vita e morte della presunta doppia redazione della *Vita Nuova*. In: *Studi in onore di Alfredo Schiaffini.* (*Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, VII, 1-3.) Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1965. v. 2. pp. 657-669.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1974.

MASTROCOLA, Paola. I cambi di «materia» nella «Vita Nuova». *Critica Letteraria*, X, 2 (1982), pp. 327-338.

_____. Sul capitolo XL della «Vita Nuova». *Critica Letteraria*, XIV, 3 (1986), pp. 553-570.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris: José Corti, 2000.

MAUSS, Marcel. A alma, o nome e a pessoa. In: _____. *Ensaios de sociologia*. Tradução de Luiz João Gaio e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 381-391.

_____. Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de «moi». In: _____. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973. pp. 331-362.

MAZZARO, Jerome. *The Figure of Dante*: An Essay on the *Vita Nuova*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

_____. From *Fin Amour* to Friendship: Dante's Transformation. In: EDWARDS, Robert R.; SPECTOR, Stephen (ed.). *The Olde Daunce*: Love, Friendship, Sex, and Marriage in the Medieval World. Albany: State University of New York Press, 1991. pp. 121-137.

MAZZEO, Joseph Anthony. The Analogy of Creation in Dante. *Speculum*, XXXII, 4 (October 1957), pp. 706-721.

MAZZONI, Francesco. Nota introduttiva. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Alpignano: A. Tallone, 1965. pp. XI-XXXI.

MAZZOTTA, Giuseppe. *Dante, Poet of the Desert*: History and Allegory in the *Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

_____. *La nuova mappa del mondo*: la filosofia poetica di Giambattista Vico. Traduzione di Marcello Simonetta. Torino: Einaudi, 1999.

_____. The Language of Poetry in the *Vita Nuova*. *Rivista di Studi Italiani*, I (June 1983), pp. 3-14.

_____. The Light of Venus and the Poetry of Dante. In: GROOS, Arthur (ed.). *Magister Regis*: Studies in Honor of Robert Earl Kaske. New York: Fordham University Press, 1986. pp. 147-169.

_____. *The Worlds of Petrarch*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

McKENZIE, Kenneth. Introduction. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova*. Edited with introduction, notes and vocabulary by Kenneth McKenzie. Boston, New York and Chicago: D. C. Heath & Co., 1921. pp. VII-XXVI.

MÈLIGA, Walter. L'Aquitania trobadorica. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 2001. v. 1: *La produzione del testo*. t. 2. pp. 201-251.

MELODIA, Giovanni. Introduzione. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova*. Introduzione, commento e glossario di Giovanni Melodia. Milano: Vallardi, 1905. pp. XV-XLVII.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENEGHETTI, Maria Luisa. Beatrice al chiaro di luna: la prassi poetica delle visioni amorose con invito all'interpretazione dai provenzali allo stilnovo. In: *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Universitat de Barcelona i Quaderns Crema, 1984. pp. 239-255.

MENICHETTI, Aldo. Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto. *Strumenti Critici*, XXVI (febbraio 1975), pp. 1-30.

MENOCAL, María Rosa. *Shards of Love*: Exile and the Origins of the Lyric. Durham and London: Duke University Press, 1994.

_____. *Writing in Dante's Cult of Truth*: From Borges to Boccaccio. Durham and London: Duke University Press, 1991.

MERCURI, Roberto. Il canone della letteratura italiana. *Critica del Testo*, III, 1 [*Il Canone alla fine di milenio*] (2000), pp. 177-213.

_____. Il poeta della morte. *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 173-197.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. Érato e Clio: lírica e história no Ocidente moderno. In: _____. *Formalismo e tradição moderna*: o problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974. pp. 51-64.

_____. Fragmentos de história da lírica moderna (de Goethe a Laforgue). In: _____. *Formalismo e tradição moderna*: o problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974. pp. 65-76.

_____. Natureza da lírica. In: _____. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. pp. 3-18.

_____. O elixir do apocalipse. In: _____. *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. pp. 25-32.

_____. Walter Benjamin. In: _____. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. pp. 97-146.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité modernité*. Paris: Gallimard, 1993.

MEYER, Augusto. Tradução e traição. In: _____. *Textos críticos*. Organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. pp. 141-144.

MEYER, Paul. Prologue en vers français d'une histoire perdue de Philippe-Auguste. *Romania*, VI (1877), pp. 494-498.

MICHELSTAEDTER, Carlo. *La persuasione e la rettorica*. A cura di Sergio Campailla. Milano: Adelphi, 2002.

MIGNE, Jacques Paul (ed.). *Patrologiae cursus completus, series latina*. 221 v. Paris: Ateliers Catholiques, 1844-1864.

MILANO, Dante. O verso dantesco. In: _____. *Obra reunida*. Organização e estabelecimento do texto de Sérgio Martagão Gesteira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. pp. 457-471.

_____. Relembrando Dante. In: _____. *Obra reunida*. Organização e estabelecimento do texto de Sérgio Martagão Gesteira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. pp. 399-402.

MILLER, J. Hillis. O crítico como hospedeiro. Tradução de Eliane Fittipaldi. In: _____. *A ética da leitura*: ensaios 1979-1989. Rio de Janeiro: Imago, 1995. pp. 11-49.

MINEO, Nicolò. Dante. In: MUSCETTA, Carlo (a cura di). *La letteratura italiana*: storia e testi. v. 1. (*Il Duecento: dalle origini a Dante*) t. 2. Bari: Laterza, 1970. pp. 429-731.

MINNIS, A. J. *Medieval Theory of Authorship*: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages. Aldershot: Scolar, 1988.

MINNIS, A. J.; SCOTT, A. B. (ed.). *Medieval Literary Theory and Criticism c.1100-c.1375*: the Commentary Tradition. Oxford and New York: Clarendon, 2000.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOLETA, Vincent (ed.). *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*. Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994.

_____. «Oggi fa l'anno che nel ciel salisti»: una rilettura della *Vita Nuova* XXVII-XXXIV. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXI, 513 (1984), pp. 78-104.

_____. The *Vita Nuova* as a Lyric Narrative. *Forum Italicum*, XII, 3 (Fall 1978), pp. 369-390.

_____. «Voi le vedete amor pinto nel viso» (*V.N.*, XIX, 12): Prehistory of a Metaphor. In: _____. (ed.). *La Gloriosa Donna de la Mente*: a Commentary on the *Vita Nuova*. Firenze: Olschki; Perth: Department of Italian – The University of Western Australia, 1994. pp. 77-95.

MOLINO, Jean. Les genres littéraires. *Poétique*, XCIII (février 1993), pp. 3-28.

MONACI, Ernesto (a cura di). *Crestomazia italiana dei primi secoli*. Nuova edizione riveduta e aumentata per cura di Felice Arese. Roma, Napoli e Città di Castello: Società Editrice Dante Alighieri, 1955.

MONTAGNANI, Cristina. Appunti sull'origine del sonetto. *Rivista di Letteratura Italiana*, IV (1986), pp. 9-64.

MORETTI, Franco. L'evoluzione letteraria. *Nuova Corrente*, XXXV (1988), pp. 215-238.

_____. *Opere mondo*: saggio sulla forma epica dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi, 2003.

MORRIS, Colin. *The Discovery of the Individual, 1050-1200*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press and Medieval Academy of America, 1995.

MOSÈS, Stéphane. Ideas, Names, Stars. On Walter Benjamin's Metaphors of Origin. In: SCHEURMANN, Ingrid; SCHEURMANN, Konrad (ed.). *For Walter Benjamin*. Bonn: AsKI, 1993. pp. 180-188.

_____. L'idée d'origine chez Walter Benjamin. In: WISMANN, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986. pp. 809-826.

MOTT, Lewis Freeman. *The System of Courtly Love*: Studied as an Introduction to the Vita Nuova of Dante. New York: Haskell House, 1965.

MOUNIN, Georges. *Lyrisme de Dante*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

MOYNIHAN, Robert. *A Recent Imagining*: Interviews with Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Paul de Man. Hamden: Archon, 1986.

MURESU, Gabriele. Dante attuale? In: *Dante oggi*: Convegno di Studi (Latina, 18 maggio 1991). Roma: De Rubeis, 1994. pp. 31-43.

MUSA, Mark. An Essay on the Vita Nuova. In: ALIGHIERI, Dante. *Dante's Vita Nuova*. Translated by Mark Musa. Bloomington: Indiana University Press, 1973. pp. 87-210.

NARDI, Bruno. Dalla prima alla seconda «Vita Nuova». In: _____. *Nel mondo di Dante*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1944. pp. 1-20.

_____. *Saggi di filosofia dantesca*. Firenze: La Nuova Italia, 1967.

_____. *Saggi e note di critica dantesca.* Milano e Napoli: Ricciardi, 1966.

NATOLI, Gioacchino. *Dante rivelato nella Vita Nova*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 1952.

NENCIONI, Giovanni. Dante e la retorica. In: _____. *Tra grammatica e retorica*: da Dante a Pirandello. Torino: Einaudi, 1983. pp. 108-131.

New Literary History, X, 2 [*Medieval Literature and Contemporary Theory*] (Winter 1979).

NICHOLS, Stephen G. Introduction: Philology in a Manuscript Culture. *Speculum*, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990), pp. 1-10.

NICOSIA, Paolo. «E che dirà ne lo inferno: o malnati» ovvero A quali malnati dovrà parlare Dante (*V. N.* XIX 8). In: _____. *Alla ricerca della coerenza*: saggi d'esegèsi dantesca. Messina e Firenze: D'Anna, 1967. pp. 23-52.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Fragmentos finais*. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

_____. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOAKES, Susan. Hermeneutics, Politics, and Civic Ideology in the *Vita Nuova*: Thoughts Preliminary to an Interpretation. *Texas Studies in Literature and Language*, XXXII, 1 (Spring 1990), pp. 40-59.

NOLAN, Barbara. The *Vita Nuova* and Richard of St. Victor's Phenomenology of Vision. *Dante Studies*, XCII (1974), pp. 35-52.

_____. The *Vita Nuova*: Dante's Book of Revelation. *Dante Studies*, LXXXVIII (1970), pp. 51-77.

NORTON, Charles Eliot. On the Structure of the *Vita nuova*. In: ALIGHIERI, Dante. *The New Life*. Translated by Charles Eliot Norton. Boston: Houghton, Mifflin, and Co., 1967. pp. 129-136.

NOVALIS [Friedrich von Hardenberg]. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OEHLER, Dolf. Ciência e poesia da citação no *Trabalho das passagens*. Tradução do ensaio por Samuel Titan Jr. In: _____. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 237-253.

OHLY, Friedrich. Annotazioni di un filologo sulla memoria. In: _____. *Geometria e memoria*: lettera e allegoria nel Medioevo. A cura di Lea Ritter Santini. Traduzione di Bruno Argenton e Maria Augusta Coppola. Bologna: Il Mulino, 1985. pp. 109-188.

OPPENHEIMER, Paul. *The Birth of the Modern Mind*: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989.

OZANAM, Antoine Frédéric. *Les poëtes franciscains en Italie au treizième siècle*. Paris: Lecoffre, fils et c^{ie}, 1870.

PAES, José Paulo (seleção, tradução, notas e posfácio). *Poemas da Antologia grega ou palatina*: séculos VII a.C. a V d.C. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PAGLIARO, Antonino. *Ulisse*: ricerche semantiche sulla Divina Commedia. 2 v. Messina e Firenze: D'Anna, 1966.

PALMER, Michael. Preface. In: ALIGHIERI, Dante. *The New Life*. Translated by Dante Gabriel Rossetti. New York: New York Review Books, 2002. pp. VII-XIII.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica e Escolástica*: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Tradução de Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAOLAZZI, Carlo. *La vita nuova*: legenda sacra e storia poetica. Milano: Vita e Pensiero, 1994.

PARODI, Ernesto Giacomo. Aristide Marigo, *Mistica e Scienza nella «Vita Nuova» di* Dante e *Amore intellettivo nella evoluzione filosofica di Dante* [recensione]. *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, XXVI (nuova serie), 1-3 (marzo-settembre 1919), pp. 1-34.

_____. La lettura di Dante in Orsanmichele. (*«Lectura Dantis»: le opere minori di Dante Alighieri*. Letture fatte nella Sala di Dante in Orsanmichele nel MCMV) [recensione]. *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, XIII, 4 (dicembre 1906), pp. 241-270.

_____. *La Vita Nuova* di Dante Alighieri con introduzione, commento e glossario di Giovanni Melodia [recensione]. *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, XIV, 1 (marzo 1907), pp. 17-25.

_____. L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante. In: _____. *Lingua e letteratura*: studi di teoria linguistica e di storia dell' italiano antico. v. 2. Venezia: Neri Pozza, 1957. pp. 301-328.

_____. *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*. A cura di Gianfranco Folena e Pier Vincenzo Mengaldo. Vicenza: Neri Pozza, 1965.

PASERO, Nicolò. Dante in Cavalcanti: ancora sui rapporti fra *Vita nuova* e *Donna me prega*. *Medioevo Romanzo*, XXII, 3 (1998), pp. 388-414.

PASOLINI, Pier Paolo. La volontà di Dante a essere poeta. *Paragone*, CXC (dicembre 1965), pp. 57-71.

PASQUINI, Emilio. *Dante e le figure del vero*: la fabbrica della *Commedia*. Milano: Bruno Mondadori, 2001.

_____. La lauda. In: In: MUSCETTA, Carlo (a cura di). *La letteratura italiana*: storia e testi. v. 1. (*Il Duecento: dalle origini a Dante*) t. 1. Bari: Laterza, 1970. pp. 479-548.

PATTERSON, Lee. On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies. *Speculum*, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990), pp. 87-108.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1993.

_____. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAZZAGLIA, Mario. La *Vita nuova* fra agiografia e letteratura. In: _____. *L'armonia come fine*: conferenze e studi danteschi. Bologna: Zanichelli, 1989. pp. 73-96.

____. Vita Nuova. In: *Enciclopedia Dantesca*. v. 5. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996. pp. 1086-1096.

PEIRONE, Luigi. Il sonetto dantesco dei due «cominciamenti». In: VARANINI, Giorgio e PINAGLI, Palmiro (a cura di). *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*. v. 2. Padova: Antenore, 1977. pp. 493-501.

PELLEGRINI, Silvio. *Varietà romanze*. A cura di G. E. Sansone. Bari: Adriatica, 1977.

PÉPIN, Jean. La théorie dantesque de l'allégorie, entre le *Convivio* et la *Lettera a Cangrande*. In: PICONE, Michelangelo; CRIVELLI, Tatiana (a cura di). *Dante*: mito e poesia: Atti del 2° Seminario Dantesco Internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997). Firenze: Franco Cesati, 1999. pp. 51-64.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.

PERNIOLA, Mario. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERTILE, Lino. Dante's *Comedy* Beyond the *Stilnovo*. *Lectura Dantis*, XIII (Fall 1993), pp. 47-77.

PERUGI, Maurizio. Come lavorava un autore: strumenti e tradizioni formali. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 1999. v. 1: *La produzione del testo*. t. 1. pp. 459-491.

_____. Un'idea delle rime di Dante. In: ALIGHIERI, Dante. *Rime*. A cura di Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1995. pp. VII-XLII.

PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, s/d.

PETERMAN, Larry. Ulysses and Modernity. *Dante Studies*, CXIII (1995), pp. 89-110.

PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Translated by Mark Musa. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

_____. *Le Familiari*. A cura di Vittorio Rossi. 4 v. Firenze: Sansoni, 1933-1942.

_____. *Rime, Trionfi e Poesie latine*. A cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi e Natalino Sapegno. Milano e Napoli: Ricciardi, 1951.

PETROCCHI, Giorgio. Il Dolce stil novo. In: SAPEGNO, Natalino; CECCHI, Emilio (diretta da). *Storia della Letteratura Italiana*. v. 1: *Le origini e il Duecento*. Milano: Garzanti, 1987. pp. 753-802.

_____. Il *prosimetrum* nella «Vita Nuova». In: _____. *La selva del protonotario*: nuovi studi danteschi. Napoli: Morano, 1988. pp. 17-31.

_____. Introduzione. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Introduzione di Giorgio Petrocchi. Commento di Marcello Ciccuto. Milano: Rizzoli, 1984.

_____. *Itinerari danteschi*. Milano: Francoangeli, 1994.

_____. La letteratura religiosa. In: SAPEGNO, Natalino; CECCHI, Emilio (diretta da). *Storia della Letteratura Italiana*. v. 1: *Le origini e il Duecento*. Milano: Garzanti, 1987. pp. 651-712.

_____. *Vita di Dante*. Roma e Bari: Laterza, 1997.

PÉZARD, André. Vie nouvelle. In: _____. *«La rotta gonna»*: gloses et corrections aux textes mineurs de Dante. t 1: *Vita nuova*, *Rime*, *Convivio*. Firenze: Sansoni; Paris: Didier, 1967. pp. 15-48.

_____. «Vie nouvelle» et «doux style nouveau». In: ALIGHIERI, Dante. *Vita nova*. Traduction de André Pézard. Paris: Nagel, 1953. pp. 7-68.

PICCIÒLA, Giuseppe. *La Vita Nuova di Dante Alighieri*: Lectura Dantis (conferenza letta da Giuseppe Picciòla nella Sala di Dante in Orsanmichele). Firenze: Sansoni, 1906.

PICONE, Michelangelo. La *Vita Nuova* fra autobiografia e tipologia. In: _____ (a cura di). *Dante e le forme dell'allegoresi*. Ravenna: Longo, 1987. pp. 59-69.

_____. Le città toscane. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 2001. v. 1: *La produzione del testo*. t. 2. pp. 695-734.

_____. L'Ovidio di Dante. In: IANNUCCI, Amilcare A. (a cura di). *Dante e la «bella scola» della poesia*: autorità e sfida poetica. Ravenna: Longo, 1993. pp. 107-144.

_____. Presenze romanzesche nella *Vita Nuova. Vox Romanica*, LV (1996), pp. 1-15.

_____. Riscritture dantesche nel *Canzoniere* di Petrarca. *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, II (1993), pp. 115-125.

_____. Rito e *narratio* nella *Vita Nuova*. In: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. v. 1: *Dal Medioevo al Petrarca*. Firenze: Olschki, 1983. pp. 141-157.

_____. Songbook and Lyric Genres in the *Vita Nuova*. In: BARAŃSKI, Zygmunt G. (ed.). *«Libri poetarum in quattuor species dividuntur»*: Essays on Dante and «Genre» (Supplement to *The Italianist*, XV). Reading: University of Reading Press, 1995. pp. 158-170.

_____. Strutture poetiche e strutture prosastiche nella *Vita Nuova*. *Modern Language Notes*, XCII (1977), pp. 117-129.

_____. Theories of Love and the Lyric Tradition from Dante's *Vita Nuova* to Petrarch's *Canzoniere*. *Romance Notes*, XXXIX, 1 (Fall 1998), pp. 83-93.

_____. *Vita Nuova*. In: LANSING, Richard (ed.). *The Dante Encyclopedia*. New York and London: Garland, 2000. pp. 874-878.

_____. «*Vita Nuova» e tradizione romanza*. Padova: Liviana, 1979.

PIDAL, Ramón Menéndez. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

PIETROBONO, Luigi. Al lettore. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova*. Con il commento di Tommaso Casini, accresciuta di una scelta del *Canzoniere* per cura di Luigi Pietrobono. Firenze: Sansoni, 1964. pp. V-VIII.

_____. *Il poema sacro*: saggio d'una interpretazione generale della *Divina Commedia*. 2 v. Bologna: Zanichelli, 1915.

_____. Il rifacimento della *Vita Nuova* e le due fasi del pensiero dantesco. *Giornale Dantesco*, XXXV (1932), pp. 3-82.

_____. Intorno alla data delle opere minori. In: _____. *Nuovi saggi danteschi*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1954. pp. 13-35.

_____. La Vita Nuova. *Giornale Dantesco*, XXXIV (1931), pp. 113-137.

_____. Realtà e idealità nella «Vita Nuova». In: _____. *Nuovi saggi danteschi*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1954. pp. 1-12.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PINTO, Raffaele. *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*. Paris: Honoré Champion, 1994.

PIPA, Arshi. Personaggi della *Vita Nuova*: Dante, Cavalcanti e la famiglia Portinari. *Italica*, LXII, 2 (Summer 1985), pp. 99-115.

POE, Elizabeth Wilson. *From Poetry to Prose in Old Provençal*: the Emergence of the *Vidas*, the *Razos*, and the *Razos de trobar*. Birmingham (Alabama): Summa, 1984.

POTTER, Joy Hambuechen. Beatrice, Dead or Alive: Love in the *Vita Nuova*. *Texas Studies in Literature and Language*, XXXII, 1 (Spring 1990), pp. 60-84.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. *ABC da literatura*. Tradução de José Paulo Paes e Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1990.

_____. *Literary Essays*. Edited by T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1954.

_____. *The Cantos*. London: Faber and Faber, 1994.

_____. *The Spirit of Romance*. London: Peter Owen, 1960.

_____. *Translations*. London: Faber and Faber, 1984.

PRAZ, Mario. Sonetto. In: *Enciclopedia Italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1950. pp. 141-143.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PROTO, Enrico. Beatrice beata. *Giornale Dantesco*, XIV (1906), pp. 60-89.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 2003.

QUAGLIO, Antonio Enzo. Un'antica reliquia della *Vita Nuova*. *Filologia e Critica*, IV, 2-3 (dicembre 1979), pp. 169-187.

QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*: memórias e notas. Porto: Lello & Irmão, 1952.

QUINTILIEN [Quintiliano]. *Institution oratoire*. 4 v. Édition et traduction de Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1934.

RABATÉ, Dominique (ed.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

RABY, F. J. E. *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. 2 v. Oxford: Oxford University Press, 1997.

RAFFA, Guy P. *Divine Dialetic*: Dante's Incarnational Poetry. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 2000.

RAJNA, Pio. Come nacque il sonetto. In: _____. *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*. A cura di Guido Lucchini. Roma: Salerno, 1998. t. 2. pp. 772-777.

_____. Il titolo del poema dantesco. *Studi Danteschi*, IV (1921), pp. 5-37.

_____. *Il trattato «De vulgari eloquentia»*: Lectura Dantis (conferenza letta da Pio Rajna nella Sala di Dante in Orsanmichele). Firenze: Sansoni, 1906.

_____. *Lo schema della Vita Nuova*. Verona: Donato Tedeschi e Figlio, 1890.

_____. Per la data della «Vita Nuova» e non per essa soltanto. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, VI, 16-17 (1885), pp. 113-162.

_____. Per le «Divisioni» della «Vita nuova». *Strenna Dantesca*, I (1902), pp. 111-114.

_____. La «Vita Nuova» in veste svedese col testo originale accanto per F. Wulff. *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, V, 6-7 (marzo-aprile 1898), pp. 101-106.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO e 34, 2005.

_____. *Mallarmé*: la politique de la sirène. Paris: Hachette, 1996.

READ, Herbert. *A arte de agora agora*. Tradução de Jacó Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Forma y poesía moderna*. Traducción de Edgar Bayley. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.

_____. O Poeta e sua Musa: as origens da forma na poesia. In: _____. *As origens da forma na arte*. Tradução de Waltensir Dutra.. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. pp. 121-157.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortesão. Tradução de Lênia Márcia Mongelli. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Imprensa Oficial; Bauru: EDUSC, 2002. v. 1. pp. 47-55

REISZ, Susana. De la lírica coral al colectivismo polifónico: metamorfosis de la voz poética en las literaturas «menores». *Critica del testo*, Roma, V, 1 [*Tra dispersione e riconoscimento*: l'Io lirico nella contemporaneità], 2002, pp. 119-133.

RELLA, Franco. Benjamin e l'avanguardia. In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (a cura di). *Walter Benjamin: tempo storia linguaggio*. Roma: Riuniti, 1983. pp. 133-147.

_____. *Limina*: il pensiero e le cose. Milano: Feltrinelli, 1994.

_____. *Miti e figure del moderno*: letteratura, arte e filosofia. Milano: Feltrinelli, 2003.

RENIER, Rodolfo. Pietro Ercole – *Guido Cavalcanti e le sue rime* [recensione]. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, VI, 18 (1885), pp. 402-409.

_____. La *Vita nuova* di Dante Alighieri, edizioni D'Ancona, Giuliani, Luciani [recensione]. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, v. II, 6 (1883), p. 366-395.

_____. *La Vita Nuova e la Fiammetta*: studio critico. Torino e Roma: Loescher, 1879.

REYES, Alfonso. Aspectos de la lírica arcaica. In: _____. *Junta de sombras*: estudios helénicos. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. pp. 105-124.

RIGO, Paola. *Memoria classica e memoria biblica in Dante*. Firenze: Olschki, 1994.

RILKE, Rainer Maria. Baudelaire. In: _____. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 174-175.

RIVERS, Elias L. Certain Formal Characteristics of the Primitive Love Sonnet. *Speculum*, XXXIII (January 1958), pp. 42-55.

_____. Dante and the Notary. *Italica*, XXXIV, 2 (June 1957), pp. 81-82.

_____. Dante at Dividing Sonnets. *Symposium*, XI (Fall 1957), pp. 290-295.

ROCHA, Glauber. Glauber Fellini. In: _____. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1983. pp. 186-204.

RONCAGLIA, Aurelio. De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra. In: *Letteratura e critica*: studi in onore di Natalino Sapegno. Roma: Bulzoni, 1975. v. 2. pp. 1-36.

_____. «Intendere» nella canzone di Guido Guinizelli. *Lingua Nostra*, VI (1944-1945), pp. 21-25.

_____. Laisat estar lo gazel (contributo alla discussione sul rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza). *Cultura Neolatina*, IX (1949), pp. 67-99.

_____. Note d'aggiornamento critico su testi del Notaro e invenzione del sonetto. In: RUFINO, Giovanni (a cura di). *In ricordo di Giuseppe Cusimano*: Giornata di Studio sul Siciliano Antico (17 dicembre 1991). Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1992. pp. 9-25.

_____. Precedenti e significato dello «Stil Novo» dantesco. In: *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. A cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Bologna: Comissione per i Testi di Lingua, 1967. pp. 13-34.

_____. Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano. In: *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*: atti del 3° congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (19-22 luglio 1975). Certaldo: Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana, 1978. pp. 365-397.

RONGA, Luigi. Nota sulla musica profana del Trecento. In: SAPEGNO, Natalino (a cura di). *Poeti minori del Trecento*. Milano e Napoli: Ricciardi, 1952. pp. 459-466.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio e Instituto Nacional do Livro, 1972. pp. 31-37.

ROSEN, Charles. As ruínas de Walter Benjamin: o drama barroco alemão e inglês, a estética romântica e a teoria simbolista da linguagem. In: _____. *Poetas românticos, críticos e outros loucos.* Tradução de José Laurenio de Melo. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2004. pp. 149-199.

ROSENBERG, Harold. *The Tradition of the New*. New York: Horizon, 1959.

ROSENFIELD, Kathrin H. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras e FAPERGS, 1996.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *The Early Italian Poets From Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri*: 1100 – 1200 – 1300 (in the original metres together with Dante's Vita Nuova). London: Routledge; New York, Dutton, 1908.

ROSSI, Luciano. Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al *Decameron*. In: TAVANI, Giuseppe (a cura di). *Studi provenzali e francesi*. L'Aquila: Japadre, 1983. pp. 28-128.

ROSSI, Vittorio. *Il «dolce stil novo»*: Lectura Dantis (conferenza letta da Vittorio Rossi nella Sala di Dante in Orsanmichele). Firenze: Sansoni, 1906.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente* [*L'amour et L'Occident*]. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROUSSELOT, Pierre. *Pour l'histoire du problème de l'amour au moyen âge*. Paris: Vrin, 1981.

RUSSO, Vittorio. Beatrice *beatitudinis non artifex* nella *princeps* (1576) della *Vita Nuova*. In: SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990). Firenze: Cadmo, 1994. pp. 77-86.

_____. Strutture innovative delle opere letterarie di Dante nella prospettiva dei generi letterari. *L'Alighieri*, XX, 2 (luglio-dicembre 1979), pp. 46-63.

RYDING, William W. *Structure in medieval narrative*. The Hague and Paris: Mouton, 1971.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia*. Organização de Fernando Paixão. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SAID, Edward W. *Beginnings*: Intention and Method. New York: Columbia University Press, 1985.

SAÍZ, Próspero. *Personae and Poiesis*: the Poet and the Poem in Medieval love Lyric. The Hague and Paris: Mouton, 1976.

SALVADORI, Giulio. Il problema storico dello stil novo. Estratto da *Nuova Antologia*, LXV, serie IV (1 ottobre 1896). Roma: Forzani e Tipografi del Senato, 1896.

_____. *Sulla vita giovanile di Dante*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 1906.

SANDKÜHLER, Bruno. *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*. Münich: Max Hueber, 1967.

SANGUINETI, Edoardo. *Dante reazionario*. Roma: Riuniti, 1992.

_____. *Il realismo di Dante*. Firenze: Sansoni, 1965.

_____. Per una lettura della *Vita nuova*. In: ALIGHIERI, Dante. *Vita nuova*. A cura di Domenico de Robertis. Milano: Garzanti, 1999. pp. XV-XLIII.

_____ (a cura di). *Sonetti della scuola siciliana*. Torino: Einaudi, 1965.

_____. Dante, *Inf.* I-III. In: _____. *Tre studi danteschi*. Firenze: Le Monnier, 1961. pp. 1-23.

SANGUINETI, Federico. «Loco» e «dimoranza»: Guido fra averroismo e platonismo. *Critica del Testo*, IV, 1 [*Alle origini dell'Io lirico*: Cavalcanti o dell'interiorità] (2001). pp. 137-140.

SANTAGATA, Marco. *Dal sonetto al canzoniere*: ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere. Padova: Liviana, 1979.

_____. *I frammenti dell'anima*: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca. Bologna: Il Mulino, 2004.

SAPEGNO, Natalino. Dante Alighieri. In: _____; CECCHI, Emilio (diretta da). *Storia della Letteratura Italiana*. v. 2 (*Il Trecento*). Milano: Garzanti, 1987. pp. 7-190.

_____. How the *Commedia* Was Born. In: BERGIN, Thomas G. (ed.). *From Time to Eternity*: Essays on Dante's *Divine Comedy*. Translated by Mary Ann Rizzo. New Haven and London: Yale University Press, 1967. pp. 1-18.

_____. Introduzione. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova seguita da una scelta delle altre opere minori*. A cura di Natalino Sapegno. Firenze: Vallecchi, 1931. pp. 5-39.

_____. La Vita Nuova. In: _____. *Pagine di storia letteraria*. Palermo: Manfredi, 1960. pp. 7-28.

_____. Le rime di Dante. *La Cultura*, nuova serie, IX (1930), pp. 801-817.

_____ (a cura di). *Poeti minori del Trecento*. Milano e Napoli: Ricciardi, 1952.

_____. *Storia letteraria del Trecento*. Milano e Napoli: Ricciardi, 1963.

_____. Sulla scuola poetica del dolce stil nuovo (a proposito d'una recente pubblicazione). *Archivum Romanicum*, XIII (1929), pp. 272-309.

SARLO, Beatriz. Esquecer Benjamin. In: _____. *Paisagens imaginárias*: intelectuais, artes e meios de comunicação. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. pp. 97-105.

SARTESCHI, Selene. *Donna me prega – Vita Nuova*: la direzione di una polemica. *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, XV (2000), pp. 9-35.

SAVARESE, Gennaro. Una proposta per Forese: Dante e il «memorar presente». *La Rassegna della Letteratura Italiana*, serie VIII, XCIV, 3 (settembre-dicembre 1990), pp. 5-20.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. A Divina Comédia e a filosofia. In: _____. *Obras escolhidas*. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989. pp. 57-70.

_____. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Introduction a la philosophie de la mythologie*. Traduction par S. Jankélévitch. 2 t. Paris: Aubier, 1945.

SCHERILLO, Michele. *Alcune fonti provenzali della «Vita Nuova» di Dante*. Torino: Loescher, 1889.

_____. *Alcuni capitoli della biografia di Dante*. Torino: Loescher, 1896.

_____. Il nome della Beatrice. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova e il Canzoniere*. A cura di Michele Scherillo. 3ª ed. ritoccata. Milano: Hoepli, 1930. pp. 419-457.

_____. Introduzione alla *Vita Nuova*. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova e il Canzoniere*. A cura di Michele Scherillo. 3ª ed. ritoccata. Milano: Hoepli, 1930. pp. 1-50.

_____. La forma architettonica della *Vita Nuova*. *Giornale Dantesco*, IX, 4-5-6 (1901), pp. 84-88.

_____. La prima visione. In: ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nuova e il Canzoniere*. A cura di Michele Scherillo. 3ª ed. ritoccata. Milano: Hoepli, 1930. pp. 458-477.

SCHIAFFINI, Alfredo. A proposito dello «stile comico» di Dante. In: _____. *Momenti di storia della lingua italiana*. Roma: Studium, 1953. pp. 43-56.

_____. Il «Convivio». In: _____. *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*. 2ª ed. riveduta. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1943. pp. 107-126.

_____. Lo stil nuovo e la «Vita Nuova». In: _____. *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*. 2ª ed. riveduta. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1943. pp. 83-106.

_____. «Poesis» e «poeta» in Dante e nel medioevo. In: _____. *Mercanti, poeti, un maestro*. Milano e Napoli: Ricciardi, 1969. pp. 38-58.

SCHIAVONI, Giulio. Fuori dal coro. In: BENJAMIN, Walter. *Il dramma barocco tedesco*. Traduzione di Flavio Cuniberto. Torino: Einaudi, 1999. pp. VII-XXXV.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*: e outros fragmentos. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOLEM, Gershom. *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*. Traduzione di Adriano Fabris. Milano: Adelphi, 1998.

_____. Walter Benjamin. In: _____. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos*: Judaica I. Tradução de Ruth Joanna Solon. São Paulo: Perspectiva, 1994. pp. 181-211.

_____. *Walter Benjamin*: a história de uma amizade. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, Natan Norbert Zins e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor. Metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Sobre a *Formação da literatura brasileira*. In: _____. *Seqüências brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 17-23.

SCOTT, J. A. Notes on Religion and the *Vita Nuova*. *Italian Studies*, XX (1965), pp. 17-25.

SEFÉRIS, Giórgos. En el 700 aniversario de Dante. In: _____. *Todo está lleno de dioses*. Traducción de Selma Ancira. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. pp. 90-117.

SEGRE, Cesare. Géneros. Tradução de Fernando Paulo do Carmo Baptista. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 17: *Literatura – Texto*. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1989. pp. 70-93.

_____. Il viaggio di Dante come esperienza totale. In: PICONE, Michelangelo (a cura di). *Dante*: da Firenze all'aldilà: atti del 3° Seminario Dantesco Internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000). Firenze: Franco Cesati, 2001. pp. 105-115.

_____. La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani (Guittone, Brunetto, Dante). In: _____. *Lingua, stile e società*: studi sulla storia della prosa italiana. Milano: Feltrinelli, 1963. pp. 79-270.

_____. La volontà di Pasolini ‹a› essere dantista. *Paragone*, CXC (dicembre 1965), pp. 80-84.

_____. Quello che Bachtin non ha detto. In: _____. *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi, 1984. pp. 61-84.

SEGRE, Cesare; MARTI, Mario (a cura di). *La prosa del Duecento*. Milano e Napoli: Ricciardi, 1959.

SEGRE, Cesare; OSSOLA, Carlo. *Antologia della poesia italiana*: Duecento. Torino: Einaudi, 1999.

_____. *Antologia della poesia italiana*: Trecento. Torino: Einaudi, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*: Walter Benjamin – Romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 1999.

_____. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: 34, 2005.

SEVRIN, Jean-Marie. *Spiritus* dans les versions latines de la Bible. In: FATTORI, Marta; BIANCHI, Massimo (a cura di). *Spiritus*: atti del IV° Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1984. pp. 77-91.

SHAPIRO, Marianne. *Dante and the Knot of Body and Soul*. London: Macmillan, 1998.

_____. Figurality in the *Vita Nuova*: Dante's New Rhetoric. *Dante Studies*, XCVII (1979), pp. 107-127.

_____. Spatial Relationships in Dante's *Vita Nuova*. *Romance Notes*, XVI, 3 (Spring 1975), pp. 708-711.

SHAW, J. E. *Essays on the Vita Nuova*. Princeton: Princeton University Press; Paris: Presses Universitaires de France, 1929.

_____. *Guido Cavalcanti's Theory of Love*: The *Canzone d'Amore* and Other Related Problems. Toronto: University of Toronto Press, 1949.

SHELLEY, Percy Bisshe. A Defence of Poetry. In: *English Essays*: From Sir Philip Sidney to Macaulay. New York: P. F. Collier & Son, 1956. pp. 327-359.

SIEBZEHNER-VIVANTI, Giorgio. *Dizionario della Divina Commedia*. A cura di Michele Messina. Firenze: Leo S. Olschki, 1954.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro. Desaprender (com) a história. In: _____ (org.). *O século de ouro*: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. Lisboa: Angelus Novus e Cotovia, 2002. pp. 13-65.

SIMONDON, Michèle. *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V^e^ siècle avant J.-C.* Paris: Les Belles Lettres, 1982.

SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990). Firenze: Cadmo, 1994. pp. 87-100.

_____. La prosa nutrice del verso: dal «Convivio» alla «Divina Commedia». *Aquila*, II (1973), pp. 117-176.

SINGLETON, Charles S. Dante: Within Courtly Love and Beyond. In: NEWMAN, F. X. (ed.). *The Meaning of Courtly Love*. Albany: State University of New York Press, 1968. pp. 43-54.

_____. *An Essay on the Vita Nuova*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

_____. *La poesia della Divina Commedia*. Traduzione di Gaetano Prampolini. Bologna: Il Mulino, 1978.

_____. The Irreducible Dove. *Comparative Literature*, IX, 2 (Spring 1957), pp. 129-135.

_____. *Vita Nuova* XII: Love's Obscure Words. *Romanic Review*, XXXVI, 2 (April 1945), pp. 89-102.

SINISGALLI, Leonardo. Dante e il libro della memoria. *La Fiera Letteraria* (15 maggio 1949), pp. 1-2.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*: saggio su «Guerra e Pace». Traduzione di M. Guerrini. Parma: Pratiche, 1978.

SNELL, Bruno. O despontar da individualidade na lírica grega arcaica. In: *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001. pp. 55-79.

SOLERTI, Angelo (a cura di). *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*. Milano: Vallardi, s/d.

SOLLERS, Philippe. Dante et la traversée de l'écriture. *Tel Quel*, XXIII (automne 1965), pp. 12-33.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: _____. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. pp. 11-23.

_____. Sob o signo de Saturno. Tradução de Anna Maria Capovilla. In: _____. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986. pp. 85-103.

Speculum, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990).

SPIEGEL, Gabrielle M. History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages. *Speculum*, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990), pp. 59-86.

SPILLER, Michael R. G. *The Development of the Sonnet*: An Introduction. London and New York: Routledge, 1993.

SPINA, Segismundo. *Iniciação na cultura literária medieval*. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.

_____. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.

SPITZER, Leo. *Critica stilistica e storia del linguaggio*. A cura di Alfredo Schiaffini. Bari: Laterza, 1954.

_____. (En)soñar un sueño. *Vox Romanica*, I, 1 (Januar-Juni 1936), pp. 49-63.

_____. *Linguistica e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955.

_____. L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours. In: _____. *Romanische Literaturstudien* (1936-1956). Tübingen: Niemeyer, 1959. pp. 363-417.

_____. Note on the Poetic and the Empirical ‹I› in Medieval Authors. *Traditio*, XLVI (1946), pp. 414-422.

_____. Osservazioni sulla *Vita nuova* di Dante. In: _____. *Studi italiani*. A cura di Claudio Scarpati. Milano: Vita e Pensiero, 1976. pp. 95-146.

_____. The Addresses to the Reader in the «Commedia». *Italica*, XXXII (September 1955), pp. 143-165.

_____. Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto). *Cultura Neolatina*, XVIII, 1 (1958), pp. 61-70.

SPONGANO, Raffaele. Per *Vita Nuova* XII, 7. *Studi e Problemi di Critica Testuale*, XXXIV (aprile 1987), pp. 5-8.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

STAROBINSKI, Jean. *La coscienza e i suoi antagonisti*. Traduzione di Marina Astrologo e Simona Cigliana. Milano: SE, 2000.

_____. Personne, masque, visage. In: RESZLER, André; SCHWAMM, Henri (ed.). *Denis de Rougemont, l'écrivain, l'européen*. Neuchâtel: Baconnière, 1976. pp. 289-297.

STEFANELLI, Ruggiero. Autocoscienza letteraria in Dante. *La Nuova Ricerca*, I, 1 (ottobre 1990), pp. 23-38.

STEINER, George. *After Babel*: Aspects of Language and Translation. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.

_____. *Extraterritorial*: a literatura e a revolução da linguagem. Tradução de Júlio Castañon Guimaraães. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Grammars of Creation*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

_____. *Heidegger*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London: NLB, 1977. pp. 7-24.

_____. *Language and Silence*: Essays on Language, Literature, and the Inhuman. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

_____. *Lessons of the Masters*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 2003.

_____. *No castelo do Barba Azul*: algumas notas para a redefinição da cultura. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

_____. *No Passion Spent*: Essays 1978-1995. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

_____. *On Difficulty and Other Essays*. Oxford, Melbourne and New York: Oxford University Press, 1978.

_____. *Presencias reales*. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Destino, 1991.

STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002. pp. 49-90.

_____. Formas residuais do trágico: alguns apontamentos. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (org.). *Formas e mediações do trágico moderno*: uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco, 2004. pp. 103-111.

_____. O mito dissoluto. *Jandira*, I (2004), pp. 60-77. [Versão revista e ampliada de texto publicado primeiramente na *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, III (2002), pp.119-132.]

_____. Pesadelos de delícia. *Jornal da Universidade*, XXX (2000), p. 10.

_____. Todos os sons, sem som. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa e 7Letras, 2004. pp. 95-115.

STIATTI, Lorenzo. *La trilogia dantesca interpretata*: parte prima (Vita Nova nel suo senso allegorico e vero). Genova: Il Faro, 1931.

STIERLE, Karlheinz. Identité du discours et transgression lyrique. Traduit par Jean-Paul Colin. *Poétique*, XXXII (novembre 1977), pp. 422-441.

STILLINGER, Thomas C. *The Song of Troilus*: Lyric Authority in the Medieval Book. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

STONE, Gregory B. Dante's Averroistic Hermeneutics (On «Meaning» in the *Vita Nuova*). *Dante Studies*, CXII (1994), pp. 133-159.

STRAUCH, E. H. Dante's *Vita Nuova* as Riddle. *Symposium*, XXI, 4 (Winter 1967), pp. 324-330.

STURM-MADDOX, Sara. *Petrarch's Metamorphoses*: Text and Subtext in the Rime Sparse. Columbia: University of Missouri Press, 1985.

_____. The Pattern of Witness: Narrative Design in the *Vita Nuova*. *Forum Italicum*, XII, 2 (Summer 1978), pp. 216-232.

SÜSSEKIND, Flora. *Ego trip*: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. pp. 305-318.

SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia I*: Antigüedad clásica y Modernidade en la estética de la época de Goethe. Teoría hegeliana de la poesía. Traducción de Francisco L. Lisi. Madrid: Visor, 1992.

TAMBLING, Jeremy (ed.). *Dante*. London and New York: Longman, 1999.

_____. Dante and the Modern Subject: Overcoming Anger in the *Purgatorio*. *New Literary History*, XXVIII, 2 (Spring 1997), pp. 401-420.

_____. «Nostro Peccato Fu Ermafrodito»: Dante and the Moderns. In: _____ (ed.). *Dante*. London and New York: Longman, 1999. pp. 104-124.

TANTURLI, Giuliano. Guido Cavalcanti contro Dante. In: GAVAZZENI, Franco; GORNI, Guglielmo (a cura di). *Le tradizioni del testo*: studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis. Milano e Napoli: Ricciardi, 1993. pp. 3-13.

TASSINARI, Maria Giovanna. Metalingua e metadiscorso: prospettive sulla base di un'analisi della «Vita Nuova» di Dante. *Lingua e Stile*, XXIII, 1 (marzo 1988), pp. 71-94.

TATEO, Francesco. *Questioni di poetica dantesca*. Bari: Adriatica, 1972.

TAVARES BASTOS, C. *Dante e outros poetas italianos na interpretação brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.

TAVONI, Mirko. Il nome di poeta in Dante. In: LUGNANI, Lucio; SANTAGATA, Marco; STUSSI, Alfredo (a cura di). *Studi offerti a Luigi Blasucci dai coleghi e dagli allievi pisani*. Luca: Fazzi, 1996. pp. 545-577.

_____. «Vita nuova» XXV 3 e altri appunti di linguistica dantesca. *Rivista di Letteratura Italiana*, II, 1 (1984), pp. 9-52.

TERRACINI, Benvenuto. La prosa poetica della «Vita nuova». In: _____. *Analisi stilistica*: teoria, storia, problemi. Milano: Feltrinelli, 1966. Pp. 207-249.

_____. *Pagine e appunti di linguistica storica*. Firenze: Le Monnier, 1957.

Texas Studies in Literature and Language, XXXII, 1 [*Beatrice Dolce Memoria, 1290-1990*: Essays on the *Vita Nuova* and the Beatrice-Dante Relationship] (Spring 1990).

THIBAUDET, Albert. *Histoire de la littérature française*: de 1789 à nous jours. Paris: Stock, 1936.

TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Traduit par Rainer Rochlitz. Arles: Actes Sud, 1987.

TONELLI, Natascia. «Piangea madonna» (da *Vita Nuova* XXII a *Rerum Vulgarium Fragmenta* CLV-CLVIII). *Studi Danteschi*, LVII (1985), pp. 29-48.

TOYNBEE, Paget. The Inquisition and the «Editio Princeps» of the «Vita Nuova». *The Modern Language Review*, III, 3 (April 1908), pp. 228-231.

Traverses, XXX/XXXI [*Le secret*] (mars 1984).

TREVI, Emanuele. Amore, figura e intendimento: osservazioni sull'allegoria in Cavalcanti e nella «Vita Nuova». *La Cultura*, XXVII, 1 (1989), pp. 143-154.

TROVATO, Paolo. *Il testo della* Vita Nuova *e altra filologia dantesca*. Roma: Salerno, 2000.

TROVATO, Mario. Il capitolo XII della *Vita nuova*. *Forum Italicum*, XVI, 1-2 (Spring-Fall 1982), pp. 19-32.

TYNIANOV, Juri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Flilipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971. pp. 105-118.

ULLMAN, B. L. *Studies in the Italian Renaissance*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1955.

UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna*: lições de literatura no Brasil 1937-1942. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Ática, 1996.

VALENCY, Maurice. *In Praise of Love*: An Introduction to the Love-Poetry of the Renaissance. New York: Macmillan, 1958.

VALÉRY, Paul. *Tel quel*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Varieté I et II*. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *Varieté III, IV et V*. Paris: Gallimard, 2002.

VALLONE, Aldo. Apparizioni e disdegno di Beatrice (*Vita Nuova*, I-X). In: *Nuove letture dantesche*. v. 8 (anno di studi 1972-1973). Firenze: Le Monnier, 1976. pp. 35-51.

_____. Beatrice e *Vita Nuova* capp. III, XXVIII e XXIX. In: SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990). Firenze: Cadmo, 1994. pp. 65-75.

_____. Il dialogo nella «Vita nuova» e nel «Purgatorio». In: _____. *Studi sulla Divina Commedia*. Firenze: Olschki, 1955. pp. 19-38.

_____. *La «cortesia» dai provenzali a Dante*. Palermo: Palumbo, 1950.

_____. *La prosa della «Vita Nuova»*. Firenze: Le Monnier, 1963.

_____. *Vita Nuova* XXV e la cultura di Dante. In: _____. *Ricerche dantesche*. Lecce: Milella, 1967. pp. 75-83.

VANCE, Eugene. A Coda: Modern Medievalism and the Understanding of Understanding. *New Literary History*, X, 2 [*Medieval Literature and Contemporary Theory*] (Winter 1979), pp. 377-383.

_____. Augustine's *Confessions* and the Grammar of Selfhood. *Genre*, VI, 1 (March 1973), pp. 1-28.

VÀRVARO, Alberto. Il testo letterario. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; _____ (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 1999. v. 1: *La produzione del testo*. t. 1. pp. 387-422.

VASARI, Giorgio. *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri.* Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. 2 v. Torino: Einaudi, 1991.

VASOLI, Cesare. Introduzione. In: *Opere minori*. t. 1/2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1988. pp. XI-LXXXIX.

VECCE, Carlo. Beatrice e il numero amico. In: SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*: atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990). Firenze: Cadmo, 1994. pp. 101-135.

VENTURI, Lionello. *Storia della critica d'arte*. Torino: Einaudi, 2000.

VENTURINI, Joseph. L'espace de la Vita Nova. *Bulletin de la Société d'Études Dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen*, XIX (1970), pp. 93-103.

VERNANT, Jean-Pierre. *L'individu, la mort, l'amour*: soi-même et l'autre dans la Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 1989.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana*: o amor, a poesia e o ocidente. Tradução de Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VEYNE, Paul; VERNANT, Jean-Pierre; DUMONT, Louis; RICOEUR, Paul; DOLTO, Françoise; VARELA, Francisco; PERCHERON, Gérard. *Indivíduo e poder*. Tradução de Isabel Dias Braga. Lisboa: Edições 70, 1988.

VICO, Giambattista. A Gherardo degli Angioli: su Dante e sulla natura della vera poesia. In: _____. *Opere*. A cura di Fausto Nicolini. Milano e Napoli: Riccardo Ricciardi, 1953. pp. 121-126.

_____. Discoverta del vero Dante ovvero Nuovi princìpi di critica dantesca. In: _____. *Opere*. A cura di Fausto Nicolini. Milano e Napoli: Riccardo Ricciardi, 1953. pp. 950-954.

VIEGNES, Michel J. Space as Love in the *Vita Nuova*. *Lectura Dantis*, IV (Spring 1989), pp. 78-85.

VIËTOR, Karl. L'histoire des genres littéraires. Traduction par Jean-Pierre Morel. In: GENETTE, Gérard *et al*. *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986. pp. 9-35.

VILLON, François. *Poesia*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 2000.

VINCENT, E. R. The Crisis in the *Vita Nuova*. In: *Centenary Essays on Dante*. Oxford: Clarendon, 1965. pp. 132-142.

VIRGÍLIO. Eneida. Tradução de Manuel Odorico Mendes. In: _____. *Geórgicas. Eneida*. Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre: W. M. Jackson, 1952. pp. 101-388.

VISCARDI, Antonio. *Francesco Petrarca e il Medio Evo*. Napoli: Perrella, s/d.

_____. *Le letterature d'Oc e d'Oil*. Firenze: Sansoni; Milano: Accademia, 1967.

_____. *Le origini della tradizione letteraria italiana*. Roma: Studium, 1959.

_____. *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*. Milano e Varese: Cisalpino, 1970.

VITTORINI, Domenico. Luci ed ombre nella «Vita Nuova». *Letterature Moderne*, IV, 5 (settembre-ottobre 1953), pp. 518-523.

SIMSON, Otto von. *The Gothic Cathedral*: the Origins of Gothic Architecture & the Medieval Concept of Order. London: Routledge & Kegan Paul, 1956.

VOSSLER, Karl. *Die philosophischen Grundlagen zum «süßen neuen Stil» des Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri*. Heidelberg: Carl Winter, 1904.

_____. *Historia de la literatura italiana*. Barcelona: Labor, 1930.

WARKENTIN, Germaine. The Form of Dante's «Libello» and its Challenge to Petrarch. *Quaderni d'Italianistica*, II, 2 (autunno 1981), pp. 160-170.

WEHLE, Winfried. *Dichtung über Dichtung*: Dantes *Vita Nuova*, die Aufhebung des Minnesangs im Epos. München: Wilhelm Fink, 1986.

WEIL, Simone. Décréation. In: _____. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1969. pp. 41-47.

WEINBERG, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 v. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

WEINRICH, Harald. *La memoria di Dante*. Firenze: Accademia della Crusca, 1994.

_____. *Lete*: arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. Metaphora memoriae. In: _____. *Metafora e menzogna*: la serenità dell'arte. A cura di Lea Ritter Santini. Traduzione di Paola Barbon, Italo Battafarano e Lea Ritter Santini. Bologna: Il Mulino, 1976. pp. 49-53.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico*: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WELLEK, René. Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*. In: _____. *Discriminations*: Further Concepts of Criticism. New Haven and London: Yale University Press, 1970.

WENZEL, Siegfried. Reflections on (New) Philology. *Speculum*, LXV, 1 [*The New Philology*] (January 1990), pp. 11-18.

WHEELOCK, James T. S. A Function of the *Amore* Figure in the *Vita nuova*. *Romanic Review*, LXVIII, 4 (1977), pp. 276-286.

WHITE, Hayden. *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.

WILDE, Oscar. *Intenções*: quatro ensaios sobre estética. Tradução de António M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992.

WILKINS, Ernest Hatch. *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959.

WILLIAMS, Charles. *The Figure of Beatrice*: A Study in Dante. Rochester: D. S. Brewer, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 1993.

WOLEDGE, Brian; CLIVE, H. P. *Répertoire des plus anciens textes en prose française depuis 842 jusqu'aux premières années du XIII^e^ siècle*. Genève: Droz, 1964.

XIRAU, Ramón. De trovas e trovadores. In: _____. *Ensaios críticos e filosóficos*. Tradução de José Rubens Siqueira de Madureira. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1975. pp. 11-24.

YATES, Frances A. *The Art of Memory*. London: Pimlico, 2001.

ZAMBRANO, María. Las ruinas. In: _____. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. pp. 246-255.

ZAPPIA, E. V. *Studi sulla Vita nuova di Dante*: della questione di Beatrice. Roma: Loescher, 1904.

ZIMMERMANN, Michel (ed.). *Auctor et auctoritas*: invention et conformisme dans l'écriture médiévale. (Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999.) Paris: École des Chartes, 2001.

ZINGARELLI, Nicola. *La vita di Dante in relazione al suo svolgimento intelletuale*: Lectura Dantis (lettura di Nicola Zingarelli nella Sala di Dante in Orsanmichele). Firenze: Sansoni, 1914.

_____. *La vita, i tempi e le opere di Dante*. 2 v. Milano: Vallardi, 1931.

_____. Il libro della memoria. *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova serie, I, 5 (febbraio 1894), pp. 98-101.

_____. La *Vita Nuova* per cura di Michele Barbi [recensione]. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LII (1908), pp. 202-211.

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

_____. Comments on H. R. Jauss's Article. Translated by Betty R. H. Sapir. *New Literary History*, X, 2 [*Medieval Literature and Contemporary Theory*] (Winter 1979), pp. 367-376.

_____. *Écriture et nomadisme*: entretiens et essais. Montréal: l'Héxagone, 1990.

_____. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

_____. De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^{e} et XIII^{e} siècles). *Poétique*, II (1970), pp. 129-140.

_____. *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975.

_____. Les Narrativités latentes dans le discours lyrique médiéval. In: GRUNMANN-GAUDET, Minnette; JONES, Robin F. (ed.). *The Nature of Medieval Narrative*. Lexington: French Forum, 1980. pp. 39-55.

_____. Perspectives generales. In: DEMERSON, Guy (dir.). *La notion de genre à la Renaissance*. Genève: Slatkine, 1984. pp. 7-13.

_____. Préface: Abélard et Héloïse. In: ABÉLARD et HÉLOÏSE. *Correspondance*. Texte traduit et presenté par Paul Zumthor. Paris: Union Générale d'Éditions, 1983. pp. 7-40.

_____. Prefazione. In: BOLOGNA, Corrado. *Flatus vocis*: metafisica e antropologia della voce. Bologna: il Mulino, 2000. pp. VII-X.

_____. Una cultura della voce. Traduzione di Alberto Vàrvaro. In: BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto (diretto da). *Lo spazio letterario del Medioevo*: il Medioevo volgare. Roma: Salerno, 1999. v. 1 (*La produzione del testo*). t. 1. pp. 117-146.

_____. Y a-t-il une «littérature» médiévale?. *Poétique*, LXVI (avril 1986), pp. 131-139.

Dicionários

BOISACQ, Émile. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*: étudiée dans ses raports avec les autres langues indo-européennes. Heidelberg: Carl Winter; Paris: Klincksieck, 1916.

CRETELLA JÚNIOR, José; CINTRA, Geraldo de Ulhôa. *Dicionário latino-português*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1953.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*: histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1994.

GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, R. *Dictionnaire des racines des langues européennes*. Paris: Larousse, 1949.

HECKER, Evaldo; BACK, Sebald; MASSING, Egon. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo: Unisinos, 1984.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon, s/d.

MEYER-LÜBKE, W. *Romanisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter, 1935.

POKORNY, Julius. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. 2 v. Tübingen und Basel: Francke, 1994.