UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

DANIELA DOS SANTOS

A PROGRESSÃO DRAMÁTICO-NARRATIVA DE *SOBRE A INFINIDADE DO AMOR* DE TULLIA D' ARAGONA

CAMPINAS,
2017

DANIELA DOS SANTOS

A PROGRESSÃO DRAMÁTICO-NARRATIVA DE *SOBRE A INFINIDADE DO AMOR* DE TULLIA D'ARAGONA

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Daniela dos Santos e orientada pelo Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora.

CAMPINAS,
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Sa59p

Santos, Daniela, 1980-
A progressão dramático-narrativa de *Sobre a infinidade do amor* de Tullia d'Aragona / Daniela dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Antonio Alcir Bernárdez Pécora.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Aragona, Tullia d', ca.1510-1556. Sobre a infinidade do amor - Crítica e interpretação. 2. Literatura italiana - História e crítica. 3. Diálogo. 4. Conversação. 5. Digressão (Retórica). I. Pécora, Alcir,1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The narrative-dramatic progression in *Dialogue on the infinity of love* by Tullia d'Aragona
Palavras-chave em inglês:
Aragona, Tullia d', ca.1510-1556. Dialogue on the infinity of love - Criticism and interpretation
Italian literature - History and criticism
Dialogue
Conversation
Digression (Rhetoric)
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Mestra em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Antonio Alcir Bernárdez Pécora [Orientador]
Carlos Eduardo Ornelas Berriel
Patricia Dalcanale Meneses
Data de defesa: 24-02-2017
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Patricia Dalcanale Meneses

Alexandre Soares Carneiro

Rui Luis Rodrigues

IEL/UNICAMP
2017

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

AGRADECIMENTOS

A todos que têm contribuído nesse trajeto reflexivo e aprazível.

Ao professor Alcir Pécora, desde as aulas que assisti no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp até a orientação efetiva: leitura atenta e estimulante, críticas certeiras e esclarecedoras, indicações decisivas. Aos professores Alexandre Carneiro, Henning Teschke, Patrícia D. Menezes e Carlos Eduardo O. Berriel, pela leitura e acuidade das observações nos exames de qualificação e defesa.

A Jaime Carlos O. Savazoni, Geraldino A. F. Neto e Frei Betto, amigos que inspiram à *paciência de escutar*. À Marina P. Soares, pela amizade e por todo o auxílio na vida acadêmica. A Roberto Alves, Adriana Meinberg e Eleonora di Maria, pelo apoio em revisões e traduções.

À minha mãe Valquiria M. Alves, solidária em todo esse processo com respeito e incentivo. Ao Juliano M. Gentile, pelo estímulo e companheirismo nesse *vaneggiare*. A ele dedico este trabalho.

Penso adunque, e nella materia del libro e nella lingua, per quanto una lingua po aiutar l'altra, aver imitato autori tanto degni di laude quanto è il Boccaccio; né credo che mi si debba imputare per errore lo aver eletto di farmi più tosto conoscere per lombardo parlando lombardo, che per non toscano parlando troppo toscano [...].

BALDASSARE CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, 1528.

Noi ci discostiamo troppo dal cammino: pure a me basta di contentarvi.

TULLIA D'ARAGONA, *Della infinità di amore,* 1547.

RESUMO

Sobre a infinidade do amor, de 1547, atribuído a Tullia d'Aragona (Roma 1508?–1556) faz parte do corpo de diálogos escritos em língua vulgar, na península itálica, no século XVI, que introduziu uma dupla modificação frente à tradição dialógica. A primeira refere-se ao acréscimo dos aspectos lúdico e civil, próprio da arte da conversação; a outra corresponde ao cruzamento do gênero dialógico com o da comédia, resultando em cenas cômicas e reflexões filosóficas sobre o amor que se retroalimentam. Além disso, do modelo propriamente platônico de Tullia, desenvolve-se uma *forma* ou *modus tractandi* peculiar.

O objetivo deste estudo foi realizar uma leitura dos recursos retórico-poéticos empregados na progressão dramático-narrativa da obra. No processo de análise, identificou-se o *modus digressivus* como o procedimento mais latente e que resgata a acepção retórica que aparece em fontes antigas e em Dante – enquanto técnica *utilis* e *pertinens*.

Verificou-se, assim, que o método de desvios e regressos em *Sobre a infinidade do amor* suspende ou adia a determinação teleológica, finalista do debate, em favor do prazer civil do encontro ou da companhia, que, no caso, ganha uma extensão particular para o espaço do erotismo.

Contemplam-se a estrutura e o estilo da composição de Tullia, a partir dos tratados *Dalla Apologia dei Dialogi* (1574), de Sperone Speroni, e *Discorso dell'arte del dialogo* (1585), de Torquato Tasso. Circunscrevem-se duas discussões matriciais da época – a propósito da *res* privilegiada nos diálogos – acerca do amor, da graça e da beleza presentes no Quarto Livro de *O Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione, e na carta *Della bellezza e della grazia* (s/d), de Benedetto Varchi.

Palavras-chaves: diálogo civil, conversação civil, *Sobre a infinidade do amor***,** Tullia d'Aragona, *modus digressivus*.

ABSTRACT

Dialogue on the infinity of love, from 1547, assigned to Tullia d'Aragona (Roma 1508?–1556) is part of the dialogues *corpus* in vulgar language, in the Italian Peninsula, in the XVI century, that introduced a twofold modification regarding the dialogic tradition. The first one concerns the increase of the ludic and civil aspects, characteristics of the art of conversation. The other one relates to the cross of the dialogic genre to the comic one, resulting in comic scenes and philosophical reflections about love that feed each other mutually in their potentiality. Additionally, from the dialogical platonic model of Tullia a specific *forma* or *modus tractandi* is developed.

The present study aimed at reading the rhetorical poetic resources applied to the dramatic-narrative progression of the dialogue. During the analysis process, it was possible to identify the *modus digressivus* as the most latent procedure that also rescues the sense of rhetoric present in the ancient sources and in Dante as well - both as *utilis* and *pertinens* techniques.

Therefore, it was found that the method of deviations and regresses in *Dialogue on the infinity of love* suspends or postpones the teleological determination, the closing of the debate, in favor of the civil pleasure of the encounter or of the company, which, in such case, gains a unique extension to the erotic area.

We contemplated the structure and compositional style of Tullia, taking as reference the treatises *Dalla Apologia dei Dialogi* (1574), by Sperone Speroni, and *Discorso dell'arte del dialogo* (1585), by Torquato Tasso. Two basic discussions of that time are circumscribed, regarding the privileged *res* in the dialogues – about love, grace and beauty, present in the Fourth Book of *The Courtier* (1528), by Baldassare Castiglione, and in the letter titled *Della bellezza e della grazia* (n.d.), by Benedetto Varchi.

Key-words: civil dialogue, civil conversation**,** *Dialogue on the infinity of love***,** Tullia d'Aragona, *modus digressivus*.

Nota sobre traduções

Para a tradução dos textos, buscou-se o máximo de aproximação aos termos de época. Passagens que, ocasionalmente, não apresentam dificuldades de compreensão, não tiveram tradução. Em alguns trechos traduzidos há a indicação da palavra ou expressão original entre parênteses.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

1 A FORMA DIALÓGICA **16**
1.1 ***Discorso dell'arte del dialogo*** **17**
1.2 ***Dalla apologia Dei Dialogi*** **23**

2 A *RES* DIALÓGICA: AMOR, GRAÇA E BELEZA **28**
2.1 O amor segundo *O Cortesão*: a personagem de Pietro Bembo **29**
2.2 Beleza e graça, segundo Benedetto Varchi **38**

3 A CENA NARRATIVA DE *SOBRE A INFINIDADE DO AMOR* **43**
3.1 A saudação **46**
3.2 A conversação civil **53**
3.3 O amor **58**
3.4 A infinidade **69**
3.5 Os tipos de amor **77**
3.6 Suspensão **85**

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS **92**

REFERÊNCIAS **98**

INTRODUÇÃO

Compreender a adoção de um gênero discursivo em um determinado período requer identificar marcas temporais particulares na própria forma letrada e no costume associado a seu emprego.

Assim, ao reconhecer a prática do diálogo no século XVI, e sua redefinição enquanto discurso civil e cortês, é pressuposto examiná-lo como "ato de criação e também efeito criado"[1] em um movimento de experimentação de racionalização da vida humana[2] marcadamente representativo na Península Itálica.

Vários aspectos pesam para a compreensão do contexto social associado à prática dialógica. Primeiramente é importante considerar a intensificação da atividade de tradução latina e de comentários dos escritos de Platão, Aristóteles e outros filósofos gregos pelas academias literárias em Pádua, Ferrara e, sobretudo, em Florença. A fundação da Academia Platônica de Florença, em 1462, conduzida por Marsilio Ficino, permitirá não apenas a difusão dessas obras, como também a disseminação do gênero dialógico[3].

Outro aspecto chave para a compreensão desse movimento de racionalização, vinculado às preocupações modernas com a constituição de um centro de poder, refere-se à cortesania[4]. O princípio de toda a organização social no período deriva da Corte, enquanto localização física e estruturação social. Nos séculos XIV e XV, conforme Norbert Elias, a cortesania é sintetizada como uma "autoconsciência aristocrática", uma expressão de "autoimagem", na qual há um código particular de comportamento socialmente aceitável e restrito à alta classe secular das grandes cortes[5]. No século XVI, o núcleo da cortesania se expressa na busca do desenvolvimento do conceito de civilidade, em que figura o homem dotado de *areté*, cuja virtude pode ser aperfeiçoada ou conquistada[6]. Na transição entre esses

---

[1] PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001c, pp. 11-16 (especialmente a página 16).

[2] BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Cidades utópicas do Renascimento*. Cienc. Cult., São Paulo, v. 56, n. 2, abril 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200021&lng=en&nrm=iso>.

[3] Cf. PÉCORA, Alcir. "Apresentação" à edição brasileira. In: ARAGONA, Tulla d'. *Sobre a infinidade do amor*. Tradução: Karina Jannini; revisão da tradução e prefácio: Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001b, p. v; LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*. Vol. 4: *O belo*. São Paulo: Ed. 34, 2004, pp. 42-43.

[4] Cf. PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 77.

[5] *O Processo Civilizador*. Tradução de Ruy Jungmann; revisão e apresentação, Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v.1, pp. 75-76.

[6] Desde o século XV, com o aprimoramento do espírito público e a notável expansão da filosofia moral, social e política, o desenvolvimento do conceito de civilidade provoca uma mudança de perspectiva quanto ao valor de um cidadão. A virtude passa a ser considerada a verdadeira nobreza, e não mais a descendência ou o poder da riqueza (SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 102 -103; ver ainda, BARON, Hans. *En busca del humanismo cívico florentino: ensayos sobre el*

dois conceitos de cortesania, qualidades intelectuais como o conhecimento das letras, da retórica, da música, das artes figurativas, aliadas a regras de comportamento social, passam a ser importantes atributos da forma de viver das cortes. Como define Pécora, "[I]mporta sobretudo que a razão concilie-se com a elegância"[7].

Esse novo modelo de homem social é fundado por uma nova forma de integração ao contexto social. Reúne o domínio das faculdades inteligíveis e a valorização de códigos de comportamento marcados pelo alto nível esperado quanto à consideração dos demais e pela adoção de hábitos julgados como moralmente bons[8]. Norbert Elias, quando acentua os aspectos sociais do século XVI, afirma que

> [...] uma hierarquia social mais rígida começa a se firmar mais uma vez e, de elementos de origens sociais diversas forma-se uma nova classe superior, uma nova aristocracia. Exatamente por esta razão, a questão de bom comportamento uniforme torna-se cada vez mais candente, especialmente porque a estrutura alterada da nova classe alta expõe cada indivíduo de seus membros, em uma extensão sem precedentes, às pressões dos demais e do controle social. [...] Não bruscamente, mas bem devagar, o código de comportamento torna-se mais rigoroso e aumenta o grau de consideração esperado dos demais. O senso do que fazer e não fazer para não ofender ou chocar os outros torna-se mais sutil e, em conjunto com as novas relações de poder, o imperativo social de não ofender os semelhantes torna-se mais estrito, em comparação com a fase precedente[9].

Tal transição transcorre igualmente na formulação dos tratados de civilidade. Amparados pela fixação das normas de conduta civil, de um novo código da razão que projeta e regulamenta esse modelo de homem social, vários tratados da época tornam-se expressivos recorrendo à forma dialógica, como *O Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione; *Galateo* (1558), de Giovanni Della Casa, e *La Civil Conversazione* (1574), de Stefano Guazzo[10].

Além de se firmarem como instrumentos de "doutrina prescritiva e como exemplo de sua aplicação" [11], outro aspecto que se torna relevante nesses tratados diz respeito à forma ou ao *modus tractandi*, isto é, o *modus* de tratar o conteúdo[12], incluindo sua relação com a fala

---

cambio del pensamento medieval al moderno. Traducción de Miguel Abelardo Camacho Ocampo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 11-27).

[7] 2001c, p. 73.

[8] Cf. ELIAS, Norbert, 1994, v.1, p. 9; ver ainda LONGO, Nicola. "La parola e il corpo nell'epistolario di Stefano Guazzo". In: PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo. *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*. Roma: Bulzoni Editore, 1998, p. 182; PÉCORA, Alcir, op. cit., p. 85.

[9] 1994, p.91.

[10] Cf. PÉCORA, Alcir, op. cit., p. 97.

[11] Idem. "Apresentação", *Da dissimulação honesta*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a, p. xii.

[12] Segundo Sergio Corsi, o verbo tratar (*tractare*) significa "un *modus* (o *forma*) di discutere filosoficamente un *thema* con una coerente veste retorica" (*Il "modus digressivus" nella Divina Commedia*. Potomac: Scripta Humanistica, 1987, p. 2).

muito mais coloquial (*sermo*) do que formal (*contentio*), em tom familiar e não professoral ou negocial. Mais precisamente, trata-se do vínculo com a *sermocinatio*, figura dialógica na qual prevalece o discurso direto, com falas encarnadas por personagens, sem qualquer intermediação ou termos subordinantes (como introduções ou interrupções explícitas do autor).

Quanto à *forma tractandi*, cabe apresentar, ainda que brevemente, sua distinção em relação à *forma tractatus*. Conforme Sergio Corsi, a *forma tractatus* corresponde à organização e distribuição da matéria (*distributio*), segundo o *modus divisus* (divisão formal das partes de um texto), para a expressão lógica de um conteúdo[13]. Para Carruthers a *forma tractatus* refere-se ao primeiro estágio de geração do discurso persuasivo, a *invenção*, e corresponde propriamente à *res* de um texto, ou seja, remete aos conteúdos, assuntos, matérias[14]. A *forma tractandi* não atua somente na organização dos enunciados para desenvolver adequadamente determinado conteúdo, mas coexiste na *práxis* poética; ou seja, o autor, por meio de um *modus* próprio, age em conformidade com o objeto (matéria ou *thema*[15]), manifestando através de seu próprio *modus* o seu discurso.

Com isso, essa forma produz uma *situazione poetica costante*, na qual o argumento não se separa de seu *modus*, pois é parte integrante, "elemento interno" à narrativa [16]. Em um trecho da *Epístola a Cangrande della Scala* (c. 1319) Dante apresenta uma definição concisa do conceito:

> *Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus; et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*[17].

Convém ressaltar, por conseguinte, a implicação que a *forma tractandi* assimila ao diálogo enquanto método que se vale muito mais de poesia do que de ciência demonstrativa. Para esse entendimento é necessário recuperar a figura da *sermocinatio* e sua relação entre a forma dialógica e o drama. O capítulo III da *Poética*, que trata das espécies da poesia

---

[13] CORSI, Sergio, 1987, p. 22.
[14] CARRUTHERS, Mary. *The book of memory*: *a study of memory in medieval culture*. 2nd. Edition. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 250.
[15] Seguindo a definição de Cesare Segre em *Principios de analisis del texto literário*, *thema* (tema) é a matéria elaborada num texto; o assunto cujo desenvolvimento resulta no texto; a "ideia inspiradora". Pode ser dividido em "tema de conteúdo" (argumento, personagens, situações) e "tema conceitual" (dianoético). Distingue-se do "motivo", pois este consiste na unidade significativa mínima de um texto (ou tema), como personagens, ações ou circunstâncias. Isto quer dizer que o tema é sempre mais extenso que o motivo. A combinação de vários motivos resulta em um tema (1985, pp. 339-366).
[16] CORSI, Sergio, op. cit., pp. 1-22.
[17] *Carta a Cangrande della Scala*. *Epistula XIII* (*Cani*), ix 27 apud CORSI, Sergio, op. cit., p. 1.

imitativa (classificadas segundo o modo de imitação: narrativa, mista e dramática), refere-se à possibilidade de se conceber formas literárias em prosa (o diálogo, por exemplo) como poesia. Aristóteles afirma que não é o verso, mas a imitação, que caracteriza a obra poética, e os filósofos quinhentistas partem dessa resolução[18]. Em seus estudos sobre o diálogo, como veremos, o autor assume-se como um poeta que desempenha o papel de retórico e filósofo: longe do rigor metodológico do diálogo como ciência demonstrativa (pergunta e resposta), articula habilmente – em uma estrutura muito bem codificada e encarnada pelas personagens – técnicas argumentativas e procedimentos retóricos.

Isto admitido, deparamo-nos com um conjunto de diálogos que introduziu tais modificações frente à tradição dialógica praticada nos séculos XIV e XV. Neste conjunto, *Sobre a infinidade do amor*, de 1547, cuja autoria é atribuída a Tullia d'Aragona, revela uma invenção poética particular.

Trata-se de um diálogo conversacional que une o aspecto lúdico e civil, sem deixar de ser erudito. É considerado o primeiro diálogo escrito por uma mulher e a ela foi confiado o papel de interlocutora principal. Faz cruzar o gênero dialógico com o da comédia, resultando em situações cômicas e reflexões filosóficas que se retroalimentam[19]. No plano do estilo, eleva o gosto e o emprego da língua vulgar, a partir dos modelos florentinos dos séculos XIII e XIV, definidos por Dante, Boccaccio e Petrarca[20]. E nele se desenvolve uma *forma* ou um *modus tractandi* específico.

O objetivo do presente estudo é justamente realizar uma leitura de recursos retórico-poéticos empregados na progressão dramática desta obra. O percurso delimitado para o desenvolvimento desse estudo parte da apresentação de alguns textos decisivos sobre o *modus tractandi* do diálogo do século XVI e dos grandes temas abordados a respeito do amor, extraindo convergências e relações capazes de descrever a arte da conversação efetuada por Tullia.

O primeiro capítulo expõe dois tratados que desenvolvem uma preceptiva sobre a escrita do gênero dialógico, *Dalla Apologia dei Dialogi* (1574), de Sperone Speroni, e

---

[18] Cf. MORAES, Helvio. *As mil faces de Proteu: um estudo sobre o diálogo na Itália do século XVI*. *Revista Sínteses*, Campinas, Unicamp, v. 15, 2010, p. 156.

[19] PÉCORA, Alcir, 2001b, pp. v e vi.

[20] A respeito da constituição do diálogo moderno e o emprego da língua vulgar para uma divulgação mais abrangente do saber, Lina Bolzoni retoma seus cânones: "[*C*]*ome Virgilio e Cicerone avevano costituito i modelli per una elegante scrittura in latino, così Petrarca e Boccaccio diventano i punti di riferimento obbligati per la 'nuova' letteratura volgare*" (*Il Lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura.* Napoli: Guida Editori, 2012, p. 272); ver também, PÉCORA, Alcir, 2001c, pp. 96-97, e GUIDI, Benedetta Cestelli. "Educare a essere 'anticamente moderno' – L'instituzione del nobile secondo Alessandro Piccolomini". In: PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo, 1998, p. 179.

Discorso dell'arte del dialogo (1585), de Torquato Tasso. Pode-se compreender dessas sistematizações a consolidação de um projeto que organiza o método de elaboração do *modus tractandi* e o estímulo poético particular do gênero no período.

O segundo capítulo busca entender e explicitar o diálogo enquanto imitação do argumento e, portanto, como arte poética. Toma como referência dois textos que discutem o amor, a graça e a beleza e que delineiam o objetivo da *forma* ou do *modus tractandi* em diálogos do século XVI. O primeiro corresponde à exposição sobre o amor defendida pela personagem de Pietro Bembo no Quarto Livro de *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione. O segundo é uma carta escrita por Benedetto Varchi ao Monsenhor Leone Orsino, respondendo à questão de a graça poder existir sem a beleza e qual das duas deve ser a mais desejada.

No terceiro capítulo, busca-se uma interpretação da estrutura dialógica de *Sobre a infinidade do amor* a partir do curso narrativo e dramático da obra. Está dividido em seis seções abordando as divisões do diálogo, a partir da saudação, com os cumprimentos das personagens, e cinco fases dialógicas subsequentes, estabelecidas a partir de temáticas que norteiam os blocos argumentativos.

Por fim, para a delimitação mais precisa do escopo deste estudo, cabe lembrar que, ao citarmos Platão e outros antigos, assim como argumentações sobre o amor, a beleza, a graça e a infinidade, estamos sempre considerando que se fala do ponto de vista dos leitores do século XVI, e isso circunscreve toda a análise. Esta pesquisa não se estende, portanto, ao estudo ou ao contexto amplo dos conceitos filosóficos implicados.

1 A FORMA DIALÓGICA

Face ao reconhecimento da adoção de uma forma de gênero retórico-poético a partir de prescrições convencionais e históricas, o que consiste em um procedimento essencial para distinguir *teorias, história* e *efeitos particulares*, é premissa considerar que seus objetos não são idênticos ao conjunto de normas e recomendações fixadas em determinado período[1].

Valendo-se dessa prudência, é importante lembrar que a matriz do gênero dialógico remonta à prosa filosófica criada por Platão[2]. Toda a tradição posterior orienta-se pelos cânones estabelecidos pelo filósofo, principalmente seu método investigativo para a exposição de ideias mais complexas ou polêmicas, resultante da hábil articulação entre recursos dramáticos e indagações filosóficas. Segundo Prandi,

> diante da natureza 'aberta' e aporética dos primeiros diálogos [de Platão] [...], os textos seguintes tendem a estabelecer uma resolução explícita da tese proposta, através da acentuação da função didática de Sócrates e do caráter agregador do método diairético[3].

O autor também afirma que a técnica da maiêutica e seu caráter dramático, composto pelo ritmo ágil de perguntas e respostas, gradativamente cede lugar a constantes sequências argumentativas. Os escritores do século XVI estavam habituados com ambos os procedimentos e apropriam-se do gênero enquanto método essencial no processo de formação de um modelo de sociabilidade, ou seja, de estabelecimento de um ideal de novo homem[4].

Talvez o que mais justifique a recorrência à forma dialógica nesse processo civilizatório seja exatamente o fato de o gênero constituir-se como um discurso que dramatiza um embate argumentativo, no qual a prontidão da interrogação e da resposta, o levantamento de hipóteses e de alternativas assumem um caráter persuasivo bem mais eficaz e, assim, mais "digno de fé" [5], diante de seus leitores.

---

[1] PÉCORA, Alcir, 2001c, pp. 11-12.

[2] Considerando o consenso da matriz platônica dos diálogos, vale referir autores que estudam mais longamente a origem do gênero, como Marsh (1980 apud MORAES, Helvio, 2010, p.153), que situa o início do diálogo na Grécia do século V a. C., mas observa que "floresceu ao longo do século seguinte nos escritos filosóficos de Xenofonte, Platão e Aristóteles", e Pécora (2001c, p. 96), ao afirmar que "o diálogo remonta à poesia épica e ditirâmbica, sendo posteriormente incorporado à poesia dramática da tragédia grega, na qual concorrem os versos proferidos pelas diferentes personagens em ação. Contudo, admite-se correntemente que a sua autonomia estrutural face aos demais gêneros, aos quais se subordinava até então, apenas se dá com a prosa filosófica criada por Platão, a propósito das conversações de Sócrates com seus discípulos ou antagonistas".

[3] 1999 apud MORAES, Helvio, op. cit., p. 154.

[4] PÉCORA, Alcir, op. cit., pp. 97-98.

[5] LONGINO. *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 75.

O exame de dois tratados civis sobre o diálogo (contemporâneos à obra estudada) podem auxiliar o entendimento dessa dinamicidade pela qual o gênero se desenvolve, bem como os aspectos de sua forma discursiva e força argumentativa própria, que provém basicamente da "imitação de quem fala ao improviso" [6].

Entre as *autoridades* que desenvolveram importantes estudos sobre a forma dialógica estão Torquato Tasso, com o tratado *Dell'arte del dialogo*, e Sperone Speroni, autor de *Dalla Apologia Dei Dialogi*, que serão examinados a seguir.

1.1 *Discorso dell'arte del dialogo*

> [...] *e s'alcuno s'è dipartito da questo modo di scrivere, merita lode maggiore*.
> Torquato Tasso, *Discorso dell'arte del dialogo*.

O diálogo do século XVI como síntese de produção literária a partir da redefinição do pensamento antigo e de recursos do gênero disponíveis no período é o que propõe Torquato Tasso ao escrever em 1585 o *Discorso dell'arte del dialogo*[7].

Dirigindo-se a Don Angelo Grillo, religioso beneditino de Montecassino, afirma o interesse universal da forma escrita do diálogo, "[...] *io raccolgo che si posson fare i dialogi nell'aritmetica, nella geometria, nella musica e nell'astronomia, e nella morale e nella naturale e nella divina filosofia*", e a relaciona às produções de Platão, Cícero, Xenofonte, Luciano:

> *Ma fra tutt'i dialogi greci, lodevolissimi son que' di Platone; perciò che superano gli altri d'arte, di sottilità, d'acume, d'eleganza e di verità di concetti e d'ornamento di parole. E nel secondo luogo son que'di Senofonte; e que' di Luciano nel terzo. Ma Cicerone è primo fra' Latini, il quale volle forse assimigliarsi a Platone: nondimeno, nelle quistioni e nelle dispute, alcuna volta è piú simile a gli oratori ch'a' dialettici* [...].

Tasso indica, no entanto, a necessidade de superação de certas formas regulares antigas. Defende a adoção da prosa em substituição ao emprego do verso, tendo em vista que os tratados de civilidade assumem, progressivamente, o uso de contínuas sequências

---

[6] DEMETRIO. *Sobre el estilo*. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid: Editorial, 1996, p. 224.

[7] Texto disponível em: <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000426/bibit000426.xml >, que uso neste trabalho. Acesso em 2014 e 2015. Todas as citações de Torquato Tasso neste trabalho referem-se a este tratado. Não há indicação de página na fonte utilizada.

argumentativas. Para acentuar sua proposição, exemplifica a inadequação dos versos para a composição de silogismos:

> *Né gli conviene ancora il verso, come hanno detto, ma la prosa; perciò che la prosa è parlar conveniente a lo speculativo ed a l'uomo civile* [...]. *E i sillogismi e l'induzioni e gli entimemi e gli esempi non potrebbono esser convenevolmente fatti in versi.*

Definido a partir da análise teatral através da comparação com a tragédia e a comédia, as quais são definidas como a imitação da ação dos personagens[8], o diálogo ultrapassa a representação, pois se trata da "imitação do argumento", "sem necessidade de palco". Assim, além do diálogo participar tanto do trágico como do cômico por representar a ação, ao removê-la sua constituição não se abala ("[...] *s'altri la removesse, il dialogo non perderebbe la sua forma"*) porque sua cena está estruturada na *quistione* dos interlocutores introduzidos. A *quistione* constitui-se, assim, como a forma e a alma do diálogo (*"e dico la sua forma e quase l'anima"*).

Esta centralidade da *quistione*, caracterizada como a imitação do argumento e ocupando a função de sujeito do diálogo, é definida por Tasso a partir de duas categorias. A primeira delas, denominada *quistione infinita,* refere-se às questões (ou argumentos) da ordem da contemplação. Corresponde aos diálogos especulativos, "*perché son pieni d'altissime speculazioni*", que constituem a maior parte dos diálogos platônicos e cujo tema preponderante é o amor. A segunda categoria consiste na *quistione finita*. Refere-se às questões convenientes à ação e é preponderante em diálogos civis ou de costumes.

Tal divisão conceitual reafirma as fontes antigas nas quais Tasso se inspira. Guarda estreita similaridade com a definição apresentada pelo retórico grego Hermágoras – que propôs uma divisão da competência retórica em *théseis* (tese) e *hypothéseis* (hipótese) – e que será retomada pelos retóricos latinos, descrevendo o conceito de *tese* como uma *quaestio infinita* (*communis* ou *generalis*), contrapondo-se à hipótese (ou *causa*), uma *quaestio finita* (*specialis*)[9].

Tasso defende de maneira incisiva que nos diálogos deve-se imitar principalmente o argumento, sendo exceções aqueles nos quais a cena represente ações ou atos. Expressa, desse modo, sua preferência pelo gênero enquanto um método especulativo, no qual "*la virtù si possa insegnare*", correspondendo à *quistione infinita*.

---

[8] ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica*,* 1993, p. 41.
[9] GARAVELLI, Bice. *Manuale di Retorica*. Milano: Tascabili bompiani, 2012, pp. 30-31.

O retor prossegue seu discurso, esclarecendo que esta centralidade na *quistione*[10], enquanto imitação do argumento, é composta de três elementos: a sentença, o costume e a elocução.

A sentença concretiza-se por meio do estabelecimento da questão*,* que, ao ser introduzida (*inventio*), projeta a validação de uma hipótese e, por consequência, a refutação ou a dúvida em relação a outra. É em torno do que se duvida que nasce a disputa, composta por pergunta e resposta sobre determinado assunto e estruturada de forma ordenada. O ato de interrogar pertenceria particularmente à dialética e, portanto, o autor do diálogo, sendo dialético, não reivindica várias respostas de apenas uma pessoa ou uma resposta de várias, mas impulsiona as partes à contradição. Logo, o diálogo é concebido como a imitação de uma disputa onde há a disposição de "*una voce, e molte l'affermazioni*".

Para expor o que convém ao escritor desta imitação, Tasso recorre à concepção aristotélica de quatro tipos de disputas: a *doutrinal*, a *dialética*, a *tentativa* e a *contenciosa*, que podem ocorrer de forma combinada ou isoladamente. Ele demonstra preferência pelas duas iniciais, a *doutrinal*, que se estrutura por meio da instrução e exortação, e a *dialética*, que se apropria das disputas e reprovações. Nestas duas disputas as perguntas funcionam como os artifícios de estímulos externos para o movimento interno do texto, sendo as respostas o procedimento de ensino ou desenvolvimento de contradições.

Ainda sobre a sentença, é em Platão que Tasso localiza o modelo de disputa, ressaltando a sutileza e o pensamento ágil, a elegância – entendida como o emprego oportuno e discreto das figuras retóricas[11]– e a variedade de conceitos. Avalia que a maioria das práticas contemporâneas tem seguido a maneira "menos artificiosa" (*men artificiosa*), onde a pergunta é utilizada com o fim justo para o aprendizado, privando-se de vários dos recursos de que dispõe o gênero para revisar provas, deduzir, eliminar pontos em comum e levantar desacordos entre as partes[12].

Essa maneira "menos artificiosa" aproxima-se da prática didascálica, ou seja, daquela destituída do interesse em persuadir, exclusivamente pedagógica, cujas perguntas centram-se no que se deseja aprender e nunca se referem àquilo que se reprova[13].

Para Tasso, merece elogios aquele que se afasta desse modo de escrita ("menos artificiosa"), o que nos leva a compreender que tal artifício na sentença (primeiro elemento da

[10] A partir da definição apresentada por Tasso, "*quistione"*, "argumento", "questão" e "tema" ganham sentido similar. Portanto, o emprego de qualquer um desses termos no presente estudo faz referência a esse mesmo significado.
[11] BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrua, 1998, p.165.
[12] Idem, p. 275.
[13] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 82.

quistione) reside na figura da contradição (ou oposição), ainda que seja uma "contradição aparente". Este recurso, em linhas gerais, ocorre quando a presença de um termo nega a de outro ou pressupõe a ausência de outro e, portanto, aproxima-se de outros procedimentos discursivos obtidos no interior de uma *dispositio* que prescreve um combate intelectual, como a *implicação*, a *pressuposição*, a *complementariedade* e a *cooperação*[14]. Assim, pela contradição, o diálogo pode atender a seu fim justo – unir e tratar igualmente a diversidade de temas, suas causas honestas e as que lhe são contrárias – o que resulta em seu caráter coletivo e demonstra sua possibilidade de ajustes de posições para a construção de sua progressão. Reafirma-se como o gênero discursivo mais favorável, em tratados de civilidade, no referido processo de formação e fixação de novos códigos da razão.

Para que o diálogo seja representado pela questão, além da imitação da disputa pela sentença, é necessário também que os interlocutores representem algum costume ("*imitazione di ragionamento del costume*"), o segundo elemento associado ao gênero. Tal imitação caracteriza as personagens através de seus hábitos, o que é revelado nas próprias falas dos interlocutores. Tasso sugere que o escritor conduza tal imitação da mesma forma como faz o poeta, pois o diálogo se situa entre a poesia e a dialética, sendo Platão quem melhor soube representar os costumes de seus personagens:

> *E niun meglio l'imitò e meglio l'espresse di Platone, che descrisse nella persona di Socrate il costume d'un uomo da bene ch'ammaestra la gioventù, e risveglia gli ingegni tardi, e raffrena i precipitosi, e richiama gli erranti, e reprova la fasità de' Sofisti, e confonde l'insolenza e la vanità* [...].

Antes de entrar no terceiro elemento do argumento, é relevante destacar uma proposição comentada brevemente pelo autor quanto à redefinição da forma dialógica do período. Trata-se da presença do *modus digressivus* e sua importância para o diálogo, paralela à dos episódios para a epopeia.

A digressão tem sua origem latina na *digressio*, que por sua vez foi utilizada por retóricos gregos (παρέκβαση), principalmente os sofistas, como uma das partes da oratória epidítica. Cícero a define como *pars orationis*, um dos tipos de narração, utilizando-a sob a forma verbal (*digredi*) e como substantivo (*digressio*). Em Quintiliano, é identificada como sinônimo de *excursus*, uma *tractatio* que pode desviar do tema principal (*extra ordinem excurrens*) em quatro modos distintos: acusação (*aut criminationis*), similitude (*aut similitudinis*), recreação (*aut delectationis*) e amplificação (*aut amplificationis*). É apresentada

[14] BERISTÁIN, Helena, 1998, p. 110.

na retórica medieval como uma forma de *amplificatio*, enquanto expansão ou desenvolvimento de um tema[15]. Na crítica moderna tem sido tratada de forma muito limitada, sujeita a uma conotação negativa, especialmente por ser considerada como uma parte "não integrante" do discurso poético, como se pode notar na definição feita por Henri Morier: "*fait perdre le fil des événements, rompt l'unité d'action, ennuie parfois le lecteur. Mais elle peut être utile à l'orateur*" [16].

Tasso, contudo, concebe o emprego da digressão sob outra perspectiva. Valoriza a prática sem qualquer conotação de ruptura ou separação radical da matéria principal. Sua compreensão corresponde ao que Sergio Corsi define como um "feito técnico" (*fatto tecnico*), uma técnica de inserção *pertinens ed utilis* (conceito originário entre os retóricos gregos e latinos, sendo retomado por poetas medievais e por Dante); um *modus* ligado a um esquema particular ao tema tratado, no qual é impossível isolar determinados fragmentos da *situazione poetica costante* (compreendida pela ordenação ou procedimento lógico pela qual o autor desenvolve seu tema ou matéria), que passam a adquirir uma função própria pelo modo como são introduzidos na estrutura dialógica e diante do tema principal[17]. Tal método de abordagem, que nesta pesquisa ocupa uma importância central, será discutido detidamente no terceiro capítulo desse estudo.

O terceiro elemento do argumento é a elocução. Recorrendo à definição do orador grego Demétrio de Faleros, que caracterizava o diálogo como a imitação do pensar ao improviso (embora de forma distinta da carta, a qual, também concebida como imitação do improviso, exigiria maior estudo e polidez), Tasso observa que Platão e Cícero não atendem a esta classificação. Especifica que a elocução em seus diálogos não é menos lapidada que aquela praticada nas cartas, pelo contrário, suas criações não são arbitrárias e a intensidade das elocuções mostra-se superior. Ou seja, toda a variedade de personagens, costumes e argumentos introduzidos sempre atende a uma utilidade e, por meio de suas elocuções, cria situações admiravelmente complexas.

A partir dessas comparações Tasso coloca à frente de seus leitores exemplos a serem imitados (*imitatio*) e, como tal, emulados (*aemulatio*). Partindo do reconhecimento e admiração dos diálogos escritos por Platão e Cícero, estimula aqueles que apreciam tais autores a aproximarem-se desses modelos, sendo que esses também se inspiraram em grandes referências:

---

[15] CORSI, Sergio, 1987, pp. 23-24.
[16] 1975 apud idem, p. 5. [faz perder os fios dos acontecimentos, rompe a unidade da ação, às vezes entedia o leitor; mas pode ser útil ao orador] (tradução nossa).
[17] CORSI, Sergio, op. cit., p. 26.

> [...] *i dialogi di Platone e di Marco Tullio sono imitazione de' migliori; e nell'imitazione sì fatte, le persone e le cose imitate debbono più tosto accrescere che diminuire.*

Ainda baseando-se em Demétrio, Tasso observa que o excesso de ornamento numa matéria pode obstruir a inteligência e a sutileza dos argumentos, retomando a correspondência entre o diálogo e a poesia através da clareza e da evidência da expressão (*enárgeia* e *evidentia*): "[...] *nel por le cose inanzi a gli occhi*". Ou seja, a potência da força expressiva e persuasiva do diálogo pode alcançar tal nível de descrição que é capaz de fornecer ao leitor a impressão de estar diante do diálogo reportado, sendo que os argumentos parecem seguir uma ordem tão autônoma que os próprios autores assumem uma forma quase imperceptível. Nestas circunstâncias, seria Platão novamente o melhor modelo, pois fazia ver e escutar aquilo que se lê. Isto requer o uso prudente das figuras retóricas e o domínio dos recursos disponíveis para garantir a naturalidade e a elegância na elocução, sobrepondo-se a composições de aspecto pomposo, demasiado diligente, e que assim fogem do usual de cada matéria. Tal domínio situaria o autor do diálogo entre o poeta e o dialético: "[...] *non ci rimarrà dubbio alcuno che lo scrittor del dialogo non sia imitatore, o quase mezzo fra 'l poeta e 'l dialettico*".

Desta maneira, o diálogo é definido por Torquato Tasso como imitação dos argumentos, elaborado em prosa para benefício dos homens civis ("[*A*]*bbiam, dunque, che 'l dialogo sia imitazione di ragionamento, fatto in prosa per giovamento degli uomini civili e speculativi* [...]"). Desprovido da obrigatoriedade da cena ou do palco, não imita somente a disputa, mas também o costume daqueles que disputam, e o faz por meio de elocuções que ora são plenas de ornamentos, ora primam pela pureza e pela simplicidade, conforme determina cada matéria, e sem abdicar do equilíbrio da *bela medida*.

1.2 *Dalla Apologia Dei Dialogi*

> [...] *torno anche a dire, che la imitazion nel dialogo è cosa comica e poesia senza versi, è dunque giuoco e diletto, ed è diletto ozioso*.
> Sperone Speroni, *Dalla Apologia dei Dialogi*.

Speroni também parte da identificação da forma discursiva do diálogo à comédia antiga para abordar o gênero em seu tratado *Dalla Apologia dei Dialogi* (1574).

A analogia se baseia no fato de que em ambos a cena é composta a partir do ingresso de vários interlocutores, cada um servindo a um bom propósito e assumindo-se como "tipos" reconhecíveis na cidade[18]. São "servos maliciosos", "apaixonados sem juízo", "parasitas", "aduladores", "jovens e velhos de maus costumes", "cortesãs", falando cada um conforme seu costume ou condição de vida. Caso falassem de outra forma, sem correspondência aos "tipos" que representam, desempenhariam mal o seu ofício e o teatro desagradaria, trazendo ineficácia quanto a sua forma e a seu fim.

Em relação à representação dos costumes, Speroni ressalta que nos diálogos bem formados a fala dos personagens não possui correspondência com o que pensa o autor. Julgar que Platão fosse ignorante ou culpado a partir das coisas ditas por qualquer um dos interlocutores de seus diálogos seria uma crítica inválida, evidenciando o desconhecimento sobre o sentido de *dialogizzare,* que reside na *paciência de escutar.*

Aprofundando a discussão sobre o diálogo bem formado, Speroni aponta sua semelhança com a retórica e a dialética ("*due arti atte a provare e persuadere il vero e il falso, il sì e il no d'ogni cosa* [...]"[19]). Enfatiza a retórica como um artifício civil que possibilita tratar igualmente as causas honestas e seus contrários, assuntos *vis* ou *vulgares*. Para compreender seu procedimento, utiliza como exemplo a arte de medicar, que ensina o que cura e o que envenena e, apesar de movida pelo propósito da cura, necessita dominar o conhecimento sobre a toxina para fabricar o antídoto.

Por meio do conhecimento dos contrários, evidencia-se outra intenção do gênero. Ele não se restringe apenas a "atender à parte da vida que é *vigília* ou *negócio,* isto é, relativa à profissão civil" [20], mas atende à outra parte necessária, correspondente ao *prazer ocioso,* um

---

[18] PÉCORA, Alcir, 2001b, p. vii.
[19] SPERONI, Sperone. "Apologia dei Dialogi". In: *Opere di Sperone Speroni degli Alvarotti*. Venezia: Domenico Occhi, 1740, p. 267. Uso esta edição em todas as citações deste trabalho.
[20] PÉCORA, Alcir, op. cit., p. x.

"*ozio non ozioso nè dissoluto*" [21]. Desse ponto de vista, o diálogo deve produzir-se como modo agradável, afastando-se do pedantismo erudito ou pedagógico. Isto o aproxima claramente da conversação civil (*sermo*) segundo definição apresentada por Benedetta Craveri, cujo rito buscava criar uma condição de harmonia entre as aspirações do homem social, a vida pública e a privada, correspondendo a uma retórica dissimulada e discreta, que obedecia a regras diversas daquelas praticadas pela eloquência civil e política:

> [...] *qui la parola non è, come altrove, soltanto un mezzo per comunicarsi idee, sentimenti, questioni d'affari, bensì uno strumento che la gente ama suonare e che rianima gli spiriti, come fa la musica presso taluni popoli e i liquori forti presso altri* [22].

Tratando dos modos de composição do diálogo, Speroni organiza-os em dois tipos. O primeiro seria o magistério aristotélico, cujo propósito não é a diversão, mas baseia-se na personagem central que expõe suas teses diante de alunos que acatam os argumentos apresentados por quem é "insuperavelmente" mais sábio, com pouca ou nenhuma intervenção deles. Para Speroni este modo foi mais admirado do que imitado. Um autor, por este método, se assemelharia ao bom administrador de uma residência, cujo esforço centra-se no fim justo de prover a alimentação e sua conservação. A utilidade é o único propósito aspirado, resultando, consequentemente, numa escrita áspera (*aspra*) e rigorosa (*severa*). O segundo, que lhe interessa, seria "[...] *il sentiero delli dialogi*" [23], que, além de instruir, promove a diversão pela variedade (*varietà*) e novidade (*novità*). Sua utilidade é mais civil e prazerosa, sendo constituído por personagens que não apenas representam ensinamentos do sábio, mas imitam as disputas nele introduzidas.

O autor, neste modelo, silencia sua própria voz, preenchendo-a por vários nomes, costumes, além de novos e diversos *ragionamenti*[24]. Prevalece a variedade, tanto pelo modo de fala (*lacônicos* – marcados pela concisão; *asiáticos* – extensos e frondosos; *áticos* – moderados e elegantes; *altivos*, *humildes*, *melancólicos*, *lacrimosos, alegres* e *engraçados*[25]), como pelos assuntos disputados, que incluem temas nobres e elegantes, além de seus

[21] SPERONI, Sperone, 1740, p. 289.
[22] Fala de Madame de Staël sobre a importância da conversação para os franceses em *La civiltà della conversazione* de Benedetta Craveri. Edição publicada em Milão, 2011, pela Gli Adelphi, p. 455. [a palavra não é, como em outros lugares, somente um meio para comunicar ideias, sentimentos, questões de negócios; trata-se de um instrumento que as pessoas amam tocar e que reanima os espíritos, como faz a música em alguns povos e os licores fortes em outros] (tradução nossa).
[23] SPERONI, Sperone, op. cit., p. 274.
[24] Termo compreendido como o desenvolvimento de uma tese mediante argumentos, argumentações (Cf. CORSI, Sergio, 1987, p. 78).
[25] PÉCORA, Alcir, 2001b, p. xii.

contrários, "vis e baixos". Prima igualmente pela *novidade*, manifestada na variedade de coisas novas ou, ao menos, renovadas. Nesses termos, o diálogo bem formado deve ser pleno de espírito gracioso quanto aos conceitos e às palavras, de modo que ao lê-lo ninguém recorde ter lido algo parecido e nem os reconheça similares às formas antigas.

Speroni propõe que o discurso dialógico possa ser apresentado por dois modos. O primeiro consiste no *referido,* assemelhando-se ao modo de Xenofonte ou Cícero, no qual o próprio autor transmite o diálogo ao apresentar as distintas falas ("fulano disse" e "ciclano responde"). Este modo se identifica mais ao épico do que ao cômico, pois há a seleção das falas consideradas mais dignas e notáveis. No segundo modo, denominado *imitante*, e cuja forma agradou Platão*,* alternam-se os argumentos dos interlocutores sem introdução ou interrupção do autor. Esta forma de representação, similar à comédia, assume-se como uma espécie de poesia, valendo-se de seus privilégios poéticos (*poetici privilegi*)*,* e divertindo em tão alto grau que também pode ser lida privadamente, como a comédia.

Para Speroni, o bom autor do diálogo raramente apresenta uma sentença final, mas permanece geralmente entre duas possibilidades, nas quais qualquer um dos interlocutores possa declarar vitória.

No que toca à matéria amorosa, o autor sugere que as "turbulências" inerentes a ela não desvalorizam o diálogo. Ao contrário, se tanto a matéria como os personagens (sejam eles servos, meretrizes, rufiões, parasitas, soldados ou pedagogos) imitarem convenientemente seus costumes fastidiosos, isso resultará em prazer e beleza para a obra.

Sob esta mesma perspectiva, acrescenta que interlocutores tolos, ímpios, apaixonados, aduladores, sofistas arrogantes, se também descritos ao natural e agradavelmente, assim como as cores o fazem na pintura, renderão ao diálogo o caráter de uma *pintura falante* (*dipintura falante*):

> *Dunque altrettanto dee esser licito alla imitazion del dialogo il disputarsi probabilmente d'ogni materia tra le persone introdotte, quanto al poeta ed al dipintore lo effigiarla e rappresentarla*[26].

O autor ressalta a particularidade do estilo ao caracterizar as práticas dos diálogos cristãos. Neles há também um *decoro* representado por pessoas *boas e ruins* que se reúnem em *parlamento* por uma sacrossanta doutrina e que, no entanto, não estão impedidas de, ao longo da argumentação, proferirem blasfêmias (*bestemmie*), pois cada um fala sob sua própria

[26] SPERONI, Sperone, 1740, p. 277.

condição e não há unanimidade quanto a personagens "santos". Este modelo, prossegue Speroni, é representativo do que dizem os diversos tipos de pessoas a respeito do assunto. Sobre as palavras de Deus frequentemente dialogam amigos e inimigos, nos quais as perguntas lançadas são instrumentos que representam seus interlocutores e são utilizadas como método para informar-se sobre algo desconhecido ou não completamente revelado, estimulando, por conseguinte, o dizer e o pensar.

A partir destas considerações, Speroni deixa clara a doutrina que preside a composição do gênero. Para ele, não se imitam isoladamente as pessoas que nele estão introduzidas, mas imitam-se as disputas nele contidas. A ciência que se pode extrair do diálogo não é, portanto, expressa pelo método aristotélico, ou seja, por silogismo demonstrativo, pois não pressupõe uma cognição lógica e invariável. O diálogo corresponde antes a um *retrato de ciência* (*scienzia ritratto*), por imitar uma verdade provável ou verossímil a partir de silogismos dialéticos, geradores de opiniões.

O autor revela, assim, o estreito vínculo do diálogo com a argumentação, construída sob o plano de diversas opiniões e não sob uma verdade absoluta, fundada por demonstrações. Para tanto, compara seu processo de construção de raciocínios com o atrito produzido entre o ferro e a pedra. Frios, os dois podem gerar o fogo, produzindo calor e iluminação, o que nos remete à ênfase da essência dialética do diálogo exposta por Tasso. A hábil articulação entre contraste e diversidade, ou seja, entre perguntas e respostas geradoras de contradições e cooperações, intensifica a vitalidade do gênero:

> [...] *e come il fuoco sforzatamente tenuto giuso, mai non sta fermo, ma prova sempre di risalire; ed ogni poca d'occasione che li sia data, si move al cielo, che par che'l chiami ed aspetti* [...][27].

Sob este furor celestial (*furore celestiale*), o diálogo no século XVI vai se definindo muito mais como poesia do que como ciência: "*dialogo, generalmente parlando, è una specie di prosa che tiene assai del poema*"[28]. Resulta de uma escrita engenhosa que *pinta* discursivamente, por meio do aperfeiçoamento de técnicas retóricas, com vistas a uma perfeita imitação da imagem da realidade representada, sem encarnar dramaticamente as coisas escritas, como procede a comédia, e nem mesmo corresponder a uma descrição lógica, como faz a ciência pura. Seu trajeto não se precipita ou apressa a verdade: "[...] *così l'autor del dialogo non va sì a dentro alla cosa scritta que possa giungere alla sua essenzia; ma le va*

[27] SPERONI, Sperone, 1740, p. 283.
[28] Idem, p. 267.

intorno, quase ballando [...]"[29]. O diálogo valoriza o *vaneggiare* no jardim aprazível (*giardin dilettevole*): "*Vana è forse la mia scrittura*" e "[...] *parla anche in vano il dialogo*" [30].

Neste vaguear, *belle rose odorate* podem ser descobertas (compreendidas por uma verdade ou apreensão de novo conhecimento). No entanto, estas rosas estão encobertas por *espinhos*, que simbolizam a fadiga do aprender que antecede o saber, as disputas e o exercício raciocinado diante das adversidades dos homens. Assim, da *paciência de escutar* depende o sentido básico de um *retrato de ciência*.

Ao final, Speroni ainda acentua que, no diálogo, vale mais provar dos espinhos do que das rosas. Para o leitor que não percebe isso, o diálogo torna-se obscuro: parece que o autor não faz nada além de saltar de um lugar a outro, buscando fugir do tédio de sua extensão, por "não completar seus raciocínios". Àquele que, ao contrário, experimenta o sentido do *dialogizzare*, este vaguear é claro e breve.

[29] SPERONI, Sperone, 1740, p. 285.
[30] Idem, ibidem.

2 A *RES* DIALÓGICA: AMOR, GRAÇA E BELEZA

Uma vez firmada a perspectiva que busca compreender o diálogo menos como ciência do que como poesia e considera o argumento como a alma do diálogo, apresentarei agora duas discussões sobre temas matriciais da época – a propósito da *res* privilegiada nos diálogos – que parecem colaborar com a discussão em pauta, a saber, a estruturação de um modelo dialógico no século XVI.

Vale relembrar que as argumentações sobre amor, graça e beleza aqui tratadas estão delimitadas no desenvolvimento de uma tese mediante diversos raciocínios ou argumentos do ponto de vista dos leitores do século XVI, ainda que a origem e a discussão de tais argumentos remetam a Platão, Aristóteles e outros filósofos gregos e latinos, além de contemporâneos à obra.

Tratarei, por um lado, da descrição do Amor desenvolvida pela personagem de Pietro Bembo no Quarto Livro de *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione e, por outro, dos argumentos sobre beleza e graça desenvolvidos por Benedeto Varchi na carta *Della Bellezza e Della Grazia* [1], escrita ao Monsenhor Leone Orsino, bispo de Frigeus.

Como já se observou, foi por meio do trabalho das academias literárias na Península Itálica, como a Academia Platônica de Florença, traduzindo diversos textos, muitos deles desconhecidos, dos pensadores gregos, que ocorre a decisiva vinculação do gênero dialógico com as discussões sobre o amor e a beleza.

Raymond Marcel e André Chastel [2] observam que no *Comentário sobre* O banquete *de Platão*, de 1469, Marsilio Ficino considera o amor como o desejo de beleza, e que a beleza, por seu poder de atração, consiste numa fonte infinita de desejo. Sendo as próprias paixões "igualmente subordinadas ao desejo de beleza", é possível deduzir que "a beleza é transcendente e incorpórea, enquanto o desejo é determinado pelo sensível". Assim, aquele amor suscitado pelos sentidos é apresentado por Ficino como uma preparação ao amor essencial e único, o "da divindade" [3]. Tal explicitação da vocação metafísica da alma para a beleza consiste num dos mais importantes estímulos das produções artísticas do período e é por essa concepção precisa do belo que se estrutura a escrita dos vários diálogos amorosos da

---

[1] A edição disponível em < http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit001169 > é a que utilizo em todo o estudo. Acesso em 2014 e 2015. Não há indicação de páginas na fonte consultada.

[2] MARCEL, Raymond (1958) e CHASTEL, André (1954, 1961) apud LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura* – Vol 5: Da imitação à expressão. Apresentação de Jean-François Groulier; coordenação da tradução de Magnólica Costa. – São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 42-43.

[3] Idem, ibidem.

época. Em trecho extraído de *Dalla Apologia Dei Dialogi*, de Speroni, é possível identificar essa relação:

> [...] *le mie prose, che 'l mondo chiama amorose, non furono opre di inamorato mas dipinture e commedie a giuoco fatte di adulazione, di gelosia, di stupidezza e di vanità di chi ama o forse finge di amare*[4].

O que se evidencia, a propósito da finalidade dos diálogos, é a ideia do gênero enquanto um procedimento discursivo progressivo, a construção de um raciocínio resultante de uma cena dramática mínima, provocada por uma situação de convívio de interlocutores que desempenham distintos papéis ou posições intelectuais[5]. Ao deparar-se, portanto, com um diálogo que discute a matéria amorosa, encontra-se uma pintura ou comédia que argumenta a verdade do amor:

> Um diálogo de amor pode ser visto como um espelho de namorados, no qual as palavras eventualmente hiperbólicas não são defeito, mas perfeição, já que o decoro das personagens exige que falem dessa maneira. Assim, a prosa amorosa não é obra de enamorado, mas pintura ou comédia que argumenta a verdade do amor [6].

2.1 O amor segundo *O Cortesão*: a personagem de Pietro Bembo [7]

Tendo em vista a composição das personagens na cena dramática dos diálogos, prevista no gênero, vale salientar que a escolha de tais figuras assume um valor *simbólico* por representar distintas posições ou escolas em debate, o que resulta, por essa dinamicidade própria, em sua construção intelectual[8].

Não por acaso, *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, obra referencial quanto à formulação de uma nova civilidade, é concebida sob a forma dialogada. No Quarto Livro, o autor inscreve como personagem chave o poeta e literato veneziano Pietro Bembo, reconhecido como o protagonista das práticas letradas em vulgar com o diálogo filosófico

[4] SPERONI, Sperone, 1740, p. 293.
[5] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 98.
[6] Idem, 2001b, p. xxiii.
[7] Este capítulo utiliza, para fins de citação, como versão principal, a edição brasileira de *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, publicada pela Editora Martins Fontes em 1997, que teve seus capítulos divididos, como no original, em Primeiro, Segundo, Terceiro e Quarto Livro.
[8] PÉCORA, Alcir, 2001c, pp. 71, 98-99; *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*. Catalogo della Mostra a Padova, a cura di BELTRAMINI, Guido; GASPAROTTO, Davide; TURA, Adolfo. Venezia: Marsilio, 2013.

sobre o amor, *Gli Asolani* (1505?), e defensor de um novo modelo de língua na Península Itálica, em *Prose della volgar lingua* (1525).

Concentrando-se no debate amoroso, cujo discurso é composto a partir de excertos do *Banquete* e do *Fedro* de Platão, dos comentários de Marsilio Ficino e de *Gli Asolani* [9], essa última parte é identificada por Amedeo Quondam como uma "fratura textual*"* [10] frente às três partes iniciais do diálogo.

Para o crítico, o que ocorre nos livros precedentes é uma enunciação metadiscursiva com o propósito de representar a Corte e a ideia do perfeito cortesão:

> [...] *discorso (sulla forma del Cortigiano) detto da cortigiani a questa già perfettamente omologati, descrizione di una pratica dall'interno di una situazione che la rappresenta compiutamente, esemplarmente. Una macchina discorsiva che reduplica, specularmente, la forma del soggetto che la disse: la Corte (si) parla*[11].

No Quarto Livro a situação é diversa. A referência enunciativa ao modelo ideal de cortesão não é direta, destinada a um fim determinado e resultante do processo de perguntas e hipóteses gerado por seus interlocutores, e nem mesmo é construída pela representação interna ou autônoma dos tipos e seus costumes.

O modelo de cortesão passa a ser "[...] *tutto enunciato in termini di predicazione generale, come idea del bon cortegiano* [...]" [12]. É nessa circunstância que a figura do nobre genovês Ottavian Fregoso introduz a exposição central da personagem de Pietro Bembo. O nobre acrescenta breves reflexões sobre as virtudes, ressaltando que tais virtudes podem ser aprendidas, assim como os vícios, e expõe didaticamente o processo, reforçando a pedagogia do período:

> [...] primeiro vemos, ouvimos, tateamos, embora muitas dessas operações se organizem com a educação. Daí, os bons pedagogos não só ensinam as letras às crianças, mas também boas maneiras para comer, beber, andar, com determinados gestos convencionais[13].

Assim, a construção discursiva passa a ser firmada em termos doutrinários, vinculada

---

[9] CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Trad. Carlos Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 316.
[10] "Introduzione". In: CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del Cortegiano*; introduzione di Amedeo Quondam; note di Nicola Longo. Milano: Garzanti Editore, 2009, p. xxv.
[11] Idem, ibidem.
[12] Idem, p. xxviii.
[13] Essa fala faz referência a Platão no *Protágoras* (capítulo XV) e a uma pequena obra de Plutarco, *Che la virtù si può insegnare* (Cf. CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 279).

aos "bons meios", ou aos modos, como descreve Quondam: "[...] *attraverso l'esibizione di parole d'ordine astratte*"[14]. Sob essa estrutura pedagógica, que aqui nos interessa de perto, reapresenta-se a temática amorosa, iniciada no Terceiro Livro para indicar as características do amor praticado no ambiente da Corte.

Situando o amor como uma das mais relevantes e úteis qualidades de um cortesão, a figura da duquesa Elisabetta Gonzaga[15] anuncia a explanação da personagem de Pietro Bembo, que assim inicia: "[...] digo que, conforme definido pelos sábios antigos, o amor nada mais é que um certo desejo de fruir a beleza [...]" [16]. Ele explica que este "desejo*"* tem como condição o processo cognitivo de matriz platônica, ou seja, resulta de estímulos manifestos por *coisas conhecidas* em três tempos. Num primeiro instante esse conhecimento é apropriado pelo *sentido* (onde nasce o instinto, semelhante ao que ocorre aos animais brutos); num segundo momento, pode constituir-se pela *razão* (onde nasce o poder de escolha, descobre-se a beleza moral[17], uma particularidade humana) e, num terceiro, é assimilado pelo *intelecto*, onde nasce a vontade e que consiste na possibilidade humana de compreender as *coisas inteligíveis*, acessando a beleza absoluta.

Nesta definição da matéria, pela qual a personagem licencia-se a discorrer sobre sua origem, há um reconhecimento do papel dos sentidos no processo de geração de virtudes e da experiência amorosa. No entanto, é estabelecido como condição essencial o domínio racional dos sentidos e das disciplinas intelectuais para o alcance da verdadeira beleza. Em outras palavras, a impressão sensorial do mundo é pensada como um importante estímulo da experiência de vida e, portanto, da inteligência, e sua potência é associada à disposição do domínio técnico das formas inteligíveis.

De acordo com a definição apresentada pela personagem, a matéria amorosa está fortemente vinculada ao senso da *medida*, ou seja, à escolha prudente e engenhosa diante dos meios disponíveis[18]. O movimento espiritual de elevação à beleza inicia-se pelo corpo, a imagem primária que atrai para o belo. Contudo, ao ser colocado entre os dois extremos, o sentido e o intelecto, o homem tem como opção inclinar-se a um ou a outro para aproximar-se de seus desejos e formar seu conhecimento de realidade. Sendo desejoso de beleza, "cujo

[14] "Introduzione". In: CASTIGLIONE, Baldassare, 2009, p. xxvi.
[15] A personagem inspira-se em Elisabetta Gonzaga (1471-1526), esposa do duque de Urbino, Guidubaldo di Montefeltro (1472-1508). Em *O Cortesão*, esta personagem desempenha a responsabilidade de entreter as demais personagens que participam do diálogo, pois, conforme Castiglione, o duque frequentemente recolhia-se cedo por motivo das dores crônicas que sofria com a gota.
[16] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 316.
[17] DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Tradução de Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997, p. 90.
[18] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 86.

nome universal convém a todas as coisas naturais ou artificiais que são compostas com a boa proporção e o devido equilíbrio", encontra o amor, "[...] um influxo da bondade divina" [19]. Porém, embora a ideia de amor possua correspondência com o poder divino, ela não se encontra livre de equívocos:

> [...] um rosto bem proporcionado e composto com uma certa e agradável harmonia de cores diferentes valorizadas por luzes e sombras e por uma ordenada distância e delimitação de linhas, nele se infunde e exibe toda a sua beleza [...] comove-a e alegra-a inteiramente e, excitando-a, por ela se faz desejar [20].

Ao se deixar guiar pelo *sentido*, cairá em erro, pois considerará o corpo como a causa principal desta beleza, e "em consequência, o prazer que daí resulta é necessariamente falso e imperfeito" [21]. A personagem adverte que o desejo de beleza guiado pelo falso juízo do sentido, ao alcançar seu fim, não apenas sente saciedade e fadiga, mas passa a sentir desprezo pela coisa amada:

> [...] tais enamorados amam com infelicidade, pois, ou não conseguem nunca aplacar seus desejos, o que é uma grande infelicidade, ou, quando o conseguem, verificam ter conseguido o seu mal e põem fim às misérias com outras maiores ainda; porque também no princípio e no meio desse amor não se sente nada além de ansiedades, tormentos, dores, dificuldades [...] [22].

Este ciclo, "que se diz caber aos apaixonados" [23], é identificado como recorrente na juventude, quando o vigor físico pode fornecer tanta disposição "quanto reduzir a razão" [24], em detrimento da contemplação espiritual, isto é, do conhecimento apropriado da verdadeira beleza.

A partir da escolha imprudente, movida por impulsos mais imediatos, a personagem de Bembo postula que o conhecimento será um "mendigar das noções aos sentidos", os quais, sendo ilusórios, "enchem-na de erros e de opiniões falsas" [25]. Este tipo de conhecimento funda sua escolha numa aparência equivocada, mediada por critérios irracionais, que obstruem a possibilidade de fruição da graça e do prazer na experiência do amor. Na matriz

[19] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 317.
[20] Idem, ibidem.
[21] Idem, p. 318.
[22] Idem, ibidem.
[23] Idem, ibidem.
[24] Idem, p. 319.
[25] Idem, ibidem.

cortês, tal inclinação é representada pela *persona* do *rústico*.

A escolha do intelecto como o meio para alcançar o conhecimento adequado da verdadeira beleza pressupõe a maturidade que, pela matriz cortês, é adquirida com o adestramento virtuoso dos impulsos por princípios regulatórios e códigos racionais, correspondendo ao que Geneviève Droz define como a lenta ascensão espiritual até a ciência única, a da Beleza[26]. Nestas condições, admite-se que o saber alcança a plenitude, pois a razão não se precipita, isto é, não se submete ao "sentido frágil". A posse da verdadeira beleza se dá a partir de critérios racionais, que "não se deixam enganar". Por fim, a personagem conclui que possuir tal beleza "traz o bem; pois a beleza é boa" [27].

Esta defesa platônica da beleza, levada a cabo por Bembo, associada à bondade, acompanhará toda a fala do interlocutor. Ele prossegue sua explanação mostrando que tal virtude compreende um círculo no qual a bondade é o centro. Sendo impossível existir círculo sem centro, não é possível haver beleza sem bondade:

> [...] daí, raras vezes uma alma ruim habita um belo corpo e, por isso, a beleza extrínseca é um verdadeiro signo da bondade intrínseca [28].

Há incompatibilidade na ideia de algo ruim habitar uma bela forma:

> [...] a beleza é a face agradável, alegre, gratificante e desejável do bem; e a feiúra, a face obscura, perturbadora, desagradável e triste do mal; e, se considerardes todas as coisas, descobrireis que todas as que são boas e úteis têm também a graça da beleza[29].

A partir dessas evidências, a personagem articula a definição de amor, que nasce da beleza e está vinculada à bondade ("[...] *ma tutto ciò che è buono, è bello, ciò che è nefando è brutto; così l'amore ricerca il bene, e evita il male*"[30]), à caracterização do *ben formato dialogo* (modelo proposto por Speroni). A defesa do intelecto como o meio mais viável para o conhecimento da verdadeira beleza concorre para a valorização da prática dialógica, ou seja, de seu *modus tractandi*, especialmente enquanto estratégia literária para uma ação eficaz de formulação e experimentação de racionalização da vida humana.

---

[26] DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Tradução de Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997, p. 82.
[27] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 319.
[28] Idem, p. 322.
[29] Idem, p. 323.
[30] Trecho traduzido por Lina Bolzoni do poema escrito por Cristoforo Landino sobre o amor de Bernardo Bembo por Ginevra de'Benci, publicado no ensaio "*I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma*" em *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della Mostra ..., 2013, p. 213.

Ainda sobre esse processo de racionalização no desenvolvimento do conceito de civilidade, vale salientar que o estabelecimento de um modelo dialógico, realizado agora por meio de um argumento poético, reafirma o valor essencial do gênero como fonte de opinião de discurso civil. O *auctor* do diálogo, assim como o filósofo e o poeta, ganha força de persuasão ao ser confiado e emulado (*auctoritas*). Isso também nos aproxima dos possíveis motivos que levaram Castiglione a escolher a personagem de Pietro Bembo para conduzir tal explanação. Lina Bolzoni oferece evidências históricas que nos parecem úteis sobre o reconhecimento social de Bembo no período. Amparando a proposição e as discussões já expostas (especialmente quanto à função da escolha de personagens para representar escolas ou discursos, e, como tal, influenciar na vontade e na decisão de seus leitores), a autora afirma que Bembo é

> [...] *di volta in volta visto come noioso pedante, come uno dei responsabili del carattere livresco della letteratura italiana, o invece esaltato come il grande codificatore della nuova língua letteraria di cui i tempi moderni avevano bisogno*[31].

No diálogo, a personagem prossegue sua enunciação através de analogias cada vez mais favoráveis à aproximação da ideia de amor a um modelo dialógico. Ele detalha sua ideia de beleza pela observação do sistema solar ou do corpo humano, destacando a força resultante da combinação do conjunto, formado por uma diversidade de elementos particulares entre si, e concebido "com arte e não ao acaso" [32]. Essa união alcança uma harmonia tão determinante que se fosse alterado um único aspecto de tal composição o conjunto teria sua finalidade comprometida. Comparação similar foi formulada por um antecessor de Pietro Bembo, Leon Battista Alberti, em seu tratado *De re aedificatoria* (1450), quando define a beleza como "[...] uma certa harmonia racional de todas as partes, de tal maneira que toda adição, toda supressão, toda mudança só poderia comprometê-la" [33]. Em seguida, a personagem de Bembo intensifica a concepção sobre a gradação em direção ao inteligível a partir de metáforas arquitetônicas, associando expressamente a beleza não apenas à admiração, mas também à utilidade [34]:

> As colunas e as arquitraves sustentam altos pórticos e palácios, nem por isso são menos agradáveis aos olhos de quem as admira do que úteis aos

[31] *Il cuore di cristallo – ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento.* Torino: Einaudi, 2010, p. 5.
[32] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 323.
[33] Apud LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura* – Vol. 4: *O belo*, 2004, p. 11.
[34] *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della Mostra ..., 2013, p. 15.

> edifícios. Quando os homens começaram a construir, puseram nos templos e nas casas aquela cumeeira não para dar maior graça aos edifícios, mas para que as águas pudessem correr livremente dos dois lados; todavia, logo se associou a utilidade à beleza, de modo que, se abaixo daquele céu onde não cai granizo nem chuva se erigisse um templo, não pareceria que sem o teto em forma de aresta pudesse ter alguma dignidade ou beleza[35].

Essa escalada até o conhecimento da verdadeira beleza é explicitamente situada no processo dialógico. Retomando o modelo platonizante, o diálogo é definido como aquela forma que reúne distintos discursos, encarnados por diversos papéis assumidos pelas personagens, e que, ao fazê-los compartilhar uma cena dramática mínima, faz coexistir a diversidade de argumentos. Assim, viabiliza sua progressão e ajusta-se para a construção de uma unidade racional mais ampla[36]. Sua eficácia não está no desfecho, mas na composição, resultante da hábil disposição e construção de seu meio, formado por unidades interdependentes quanto à sua imprevisibilidade, individualidade e particularidade, que passam a ser fundamentais no método do *dialogizzare*. A sua totalidade, então, deve ser compreendida mais "pela inter-relação disposta entre as partes, e entre as partes e o todo, do que pelas partes" [37], o que corresponde exatamente ao que Tasso qualifica como as teses e as hipóteses (*quistione*), ou as *muitas afirmações*, consideradas enquanto partes de um processo dialético.

Por essa simetria, e para elucidar esse arranjo platônico da *bela medida* no diálogo, pode-se resgatar a definição do amor já exposta, e a questão da *paciência de escutar*, argumentada por Speroni. Quando a personagem desenvolve a origem da matéria, expondo os conceitos de beleza e bondade, alia a maturidade à probabilidade de amar com mais felicidade. Ou seja, reconhece-se a pertinência de uma "dialética ascendente" [38], que corresponde a um caminho de elevação da ilusão de saber à experiência do saber verdadeiro. É uma limitação à experiência o engano cometido por escolhas guiadas pelo falso juízo do sentido. Um exemplo disso, afirma a personagem, seria o frequente engano cometido por muitos homens diante de mulheres lascivas, depositando sua confiança nas "facilidades dos meios para conseguir aquilo que deseja" [39].

O conceito da *facilidade dos meios*, que, justamente por desconsiderar princípios e normas, leva ao descrédito, guarda proximidade com a crítica platônica sobre a ação de

[35] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, pp. 323-324.
[36] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 98.
[37] BERISTÁIN, Helena, 1998, p. 43.
[38] DROZ, Geneviève, 1997, p. 91.
[39] CASTIGLIONE, Baldassare, op.cit., p. 325.

intelectuais mal formados, que, "sem rigor, aderem a todo argumento, para logo depois, decepcionados ou humilhados, negar todos eles, num tipo paradoxal de ceticismo crédulo ou misólogo" [40]. O engano, em termos dialógicos, decorrente da crença em falsas realidades representa o posicionamento precipitado frente ao reconhecimento da potência progressiva e argumentativa do gênero, constituída por suas diversas unidades e pela hábil articulação delas para uma compreensão superior da narrativa. Tal preferência pela *facilidade* corresponde ao "mendigar das noções dos sentidos", que se refletirá não apenas na adequação representada pelas falas particulares dos interlocutores, mas também no "verossímil universal que decidirá sobre a qualidade delas" [41]. Como indica Pécora,

> [...] um diálogo que chega depressa demais ao seu desfecho provavelmente fracassa, por falta de contradição ou de diversidade na escolha de pessoas da cidade introduzidas nele, uma vez que isso implica imediatamente em falta de alcance de suas conclusões[42].

A recusa à experiência *fecunda* [43] ou transcendente que o diálogo pode proporcionar, resultando na falta de alcance de suas conclusões, compromete seu *modus*, sua progressão e o *pertinente* e *útil* [44] método de abordagem empregado na arte da conversação, o *modus digressivus*, como defende Speroni: "*Parla anche in vano il dialogo, mentre che egli erra di giuoco in giuoco senza appressare alla verità; ma il vaneggiar in tal modo non è cosa empia nè disonesta* [...]" [45].

Para a personagem, o conhecimento e o amor são os meios intermediários entre o sensível e o inteligível, o humano e o divino. São as possibilidades para a superação das limitações do corpo ou da contemplação da "beleza de um corpo" [46], alcançando a contemplação das verdadeiras realidades. Neste caso, o senso gracioso da *medida* (que equivale à harmonia entre a graça e a inteligência, a elegância e a razão), enquanto possibilidade estimulante da transcendência, apresenta-se em termos concretos no diálogo com o alargamento da sequência argumentativa para além dos fins estritos da matéria tratada

[40] SEDLEY, David apud PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 101.
[41] PÉCORA, Alcir, op. cit., p. 98.
[42] Idem, 2001b, p. ix.
[43] Em *Os mitos platônicos*, de Geneviève Droz, quando se discorre sobre o mistério do amor, a fecundidade constitui-se como o "motor da transcendência", sendo representada pelo discurso de Diotima em *O Banquete*: "parto na beleza, seja segundo o corpo, seja segundo a alma" (1997, pp. 88-89).
[44] CORSI, Sergio, 1987, p. 26.
[45] SPERONI, Sperone. In: *Opere di ...,* 1740, p. 285.
[46] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 332.

(*extra corpus materiae*[47]).

O "todo" ou o verossímil que daí resulta, decidindo pela qualidade do diálogo, adquire um novo sentido de proporção a partir desse alargamento. Nesse sentido fundamenta-se a relevância da *digressio* – como já sinalizou Speroni acerca do efeito dialógico do *vaneggiare* –, relacionada à explanação da personagem sobre os efeitos do amor verdadeiro ao ultrapassar a realidade do mundo sensível:

> [...] e então a alma se delicia e com um certo maravilhamento se assusta, mas mesmo assim goza e, quase estupefata, junto com o prazer sente aquele temor e aquela reverência que se costuma experimentar pelas coisas sagradas, e lhe parece estar em seu paraíso[48].

Daí o temor e a reverência guardarem estreita similitude com a reação de suspensão do curso natural do diálogo, que deixa de seguir o desenvolvimento histórico-temporal ou lógico dos fatos, e favorece uma *variatio* de temas e de estilo[49].

Usufruir de tal "suprema felicidade que é incompreensível de parte dos sentidos" [50], como descreve a personagem, corresponde a um exercício necessário, "[...] que desperta de um sono profundo, abre aqueles olhos que todos têm e poucos usam" [51]. Consiste no modo ousado pelo qual o modelo do perfeito cortesão pode ultrapassar os limites do *amor sensual* em direção ao Belo, qual seja, a forma superior do conhecimento.

A eloquência da personagem de Bembo ao encerrar sua explanação sobre o amor, inspirada pelo ideal platônico e por sua potência unificante e criadora de virtudes a partir da impressão sensorial do mundo, ajusta-se perfeitamente à definição do diálogo *ben formato* no século XVI, concebido menos como ciência do que como poesia. Eis o trecho que o convidado Pietro Bembo encerra com veemência sua fala sobre a origem do amor, caracterizando-o como a derivação da união da beleza, bondade e sapiência divinas:

> Através da concórdia, unes os elementos, motivas a natureza a produzir e o que nasce a perpetuar a vida. Tu juntas as coisas separadas, dás a perfeição às imperfeitas, a semelhança às dessemelhanças, a amizade às inimigas [...]. Corrige a falsidade dos sentidos e, depois de nossas longas divagações, dá-nos o bem verdadeiro e duradouro [...] sempre deleita e jamais sacia [...] expurga nossos olhos da tenebrosa ignorância com os raios da tua luz [...] e saibam que as coisas que antes pensavam ver não existem e aquelas que não

[47] CORSI, Sergio, 1987, pp. 29-30.
[48] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 330.
[49] CORSI, Sergio, op. cit., p. 33.
[50] CASTIGLIONE, Baldassare, op. cit., p. 333.
[51] Idem, ibidem.

viam existem de fato [52].

2.2 Beleza e graça, segundo Benedetto Varchi

A intensificação da vivacidade da palavra pelo tom *familiar* (*sermo*), centrada na brevidade e claridade previstas em epístolas, são propósitos dialógicos explorados por Benedetto Varchi ao optar por desenvolver em carta[53] sua resposta a duas questões apresentadas pelo Monsenhor Leone Orsino, bispo em Fregius. As questões seriam: se a graça pode existir sem a beleza, e qual das duas é a mais desejada.

A forma epistolar, cujo marco situa-se no século IV, é reafirmada a partir do século XV como um gênero apropriado à conversação amigável[54].

Após a necessária introdução, na qual descreve a circunstância que justifica a mensagem, a carta de Varchi apresenta os dois principais conceitos. A beleza é concebida como "*una certa grazia*", a qual "*diletta l'animo di chiunque la vede e conosce, e dilettando lo muove a disiderare di goderla con unione* [...] *lo muove a amarla*". A graça, por sua vez, é definida como uma específica qualidade que existe nas "*cose graziose, o vero graziate*". Com tal definição demonstra ter resolvido a primeira questão, sugerindo que onde há beleza há necessariamente graça, sem poder afirmar o contrário: "*io direi che la grazia può essere e stare senza la bellezza* [...] *se bene la bellezza, intendendo ora della vera, non può stare, nè essere senza la grazia*".

Dando encaminhamento à segunda dúvida, faz uma analogia entre a beleza e a graça: "*Dico bene, se fosse possibile ritrovarsi bellezza senza grazia, ch'io per me vorrei più tosto esser graziato che bello* [...]". Acrescenta que muitos – entre eles, Aristóteles – creem na possibilidade da beleza existir sem a graça. Isto ocorre quando aquela é entendida como a devida proporção e correspondência entre todas as partes. O autor considera que nestas circunstâncias não se garante, de fato, a beleza; e mesmo incorrendo em definir tais qualidades mensuráveis (proporção e correspondência) como belas, afirma que estas não são graciosas, pois a graça consiste naquilo que *deleita e move em cada coisa*. Varchi reforça seu raciocínio traduzindo alguns versos de um epigrama de Catulo, no qual este afirma que o todo não pode ser belo inteiramente se a graça é ausente: "*Ma 'l tutto non è bello interamente, *

[52] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 336.
[53] Edição disponível em: < http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit001169 >. Acesso em 2014 e 2015. Os trechos transcritos foram extraídos da carta. Nela não há referência a páginas.
[54] Cf. PÉCORA, Alcir, 2001c, pp. 17-68.

Perch'ella d'ogni grazia è fatta manca [...]"[55].

Neste momento experimenta-se um primeiro confronto argumentativo gerado pela progressão dialógica, cuja solução está na concepção de que há certa espécie de beleza desprovida de graça, e que a graça se define por um movimento extraordinário, uma vivacidade própria que, ao tocar determinada matéria, confere-lhe fluidez, alterando sua forma de expressão.

Outro avanço argumentativo ocorre quando o interlocutor informa que aquela beleza indicada no início do texto como "*certa grazia*" não se origina dos corpos ou das matérias, cujas naturezas são limitadoras, porém surge da *forma,* a qual fornece todas as perfeições nela contidas. Explica que mesmo a beleza de "*corpi inferiori così naturali come artifiziali*" provém da graça e da agradabilidade, contendo cada um sua própria *forma substancial* ou *acidental*. Acrescenta que "*la propria forma dell'uomo è l'anima, dall'anima viene all'uomo tutta quella bellezza che noi chiamiamo grazia*".

Nesta disposição dialética, os conceitos de beleza e graça alcançam um caráter complementar, sendo concedida à graça sua similitude à alma, e, consequentemente, à forma. Coloca-se em perspectiva, portanto, a ideia de que no corpo (ou na matéria) a graça pode manifestar-se, embora, não proceda dele, mas da alma.

Varchi prossegue destacando os desafios implicados ao se tratar da matéria amorosa: "*quanto più se ne ragiona, tanto più e tanto maggiori cose che dire ne restano*". Paulatinamente esclarece que a beleza, de fato, não pode existir sem a graça; no entanto, se a beleza consiste em uma "*certa grazia*", que *move e deleita os ânimos de quem a compreende*, onde há graça há necessariamente beleza, refutando a afirmação inicial.

Próximo à conclusão da carta, inclui duas delimitações fundamentais dos principais conceitos, com o propósito de orientar a compreensão do leitor sobre seu campo terminológico.

A primeira consiste na clareza dos tipos de beleza e qual deles mais convém. A beleza corporal se fundamenta na proporção das partes e somente pode ser captada e julgada pelos apetites sensíveis: "*e quelli che principalmente amano questa bellezza, sono poco, o niente differenti dagli animali bruti*". O segundo tipo de beleza, que provém da graça, é composto pela *virtude e pelos costumes da alma* e corresponde à beleza espiritual, conhecida e amada

[55] [Mas o todo não é belo inteiramente, \Porque ela de cada graça é feita falta] (tradução nossa). Eis os versos de Catulo transcritos na carta de Varchi: "*Quinzia a molti par bela, a me par bianca, \Grande, dritta, ben fatta, e finalmente\Parte per parte in lei nulla non manca;\Ma 'l tutto non è bello interamente,\Perch' ella d'ogni grazia è fatta manca,\Nè pur un gran di sal la fa piacente:\Lesbia è bela ch' è bela tutta, e sola\Tutte le grazie a tutte l'altre invola.*" .

pelos *homens bons*[56] *e especulativos*.

Em relação à segunda distinção, Varchi caracteriza os tipos de graça e qual mais interessa. Relembra que, ao definir a *Beleza*, não faz referência diretamente à palavra "graça", mas reporta-se a "uma certa graça". Esta corresponde àquela que *deleita e move a amar*, não devendo ser confundida com aquelas habilidades que muitas vezes divertem ou se referem aos bons modos pela simples forma elegante ou primorosa como são desempenhadas, e que não movem, necessariamente, ao amor: "*Il tale ha grazia nel leggere, ed il tale nello scrivere* [...]".

Ao concluir, Varchi amplifica a distinção. Ao discorrer sobre a beleza inalienável da graça, realça que "[...] *tanto è grazia, quanto vera bellezza, e non si può trovare l'una senza l'altra mai*". Neste ponto, tem em mente a beleza espiritual. Porém, quando diz que a graça pode existir sem a beleza, reporta-se à beleza corporal e aristotélica. E encerra sua resposta à segunda questão: entre a beleza (sem a graça) e a graça "*così intesa*", indubitavelmente escolhe pela graça em relação à *beleza falsa e corporal*, "*dico che la grazia è vera bellezza dell'anima*".

Entre os dois conceitos examinados na carta, a beleza e a graça, o trajeto encerra-se com a proposição de que a possibilidade da beleza espiritual, qual seja, do conhecimento adequado do verdadeiramente bom, está vinculada ao amor. O amor é o caminho para a beleza transcendente e incorpórea[57] e disto, aliado ao conceito de "dialética ascendente", que descreve o homem entre o mundo sensível (onde permanece a beleza falsa e corporal) e o inteligível (onde há a beleza espiritual)[58], retém-se que há a possibilidade humana de experimentar em vida a beleza espiritual. Legitima-se, assim, o discurso civil do *mundo efetivo das práticas*, no qual é valorizada a "ação individual movida por emulação" [59] para a constituição do modelo exemplar de homem social.

Reforçada por Varchi a matriz platônica da impossibilidade de *amar aquilo que antes não se conhece*, a *experiência* é entendida aqui como o centro do *ato espiritual* [60] para a aquisição de conhecimento. Em Platão, a experiência da beleza é possível pelo amor e consiste em um processo de lenta gradação, apreendendo intuitivamente a beleza espiritual. O

[56] Varchi cita Plotino para confirmar a origem desta beleza: "*intendendo di questa bellezza, che niuno bello era cativo*".
[57] MARCEL, Raymond (1958) e CHASTEL, André (1954; 1961) apud LICHTENSTEIN, 2004, pp. 42-43.
[58] DROZ, Geneviève, 1997, p. 81
[59] PÉCORA, Alcir, 2001c, pp. 69-70.
[60] DROZ, Geneviève, op. cit., p. 82.

amor, na carta de Varchi, é tomado como a possibilidade de distinção entre os tipos de beleza, pois emula a beleza espiritual, determinando a experiência da graça.

Segundo Wladyslaw Tatarkiewicz[61], Castiglione é considerado o primeiro autor a colocar a palavra *graça* como centro de uma discussão sobre comportamento. O historiador destaca a carta de Benedetto Varchi como referência desta retomada, caracterizada, sobretudo, pela ligação entre graça e beleza, e designa a primeira como maneira de ser, especialmente no sentido de fugir da afetação, vale dizer, de práticas de desmesura ou ostentação que trazem consigo expressões de esforço e fadiga. Da ligação necessária entre graça e beleza, deduz-se igualmente a articulação de um terceiro termo no conceito, o de *sprezzatura*, que se refere ao domínio da arte que apaga ou dissimula seus esforços e excessos. A respeito da relação entre estes três termos, Amedeo Quondam estabelece que a *graça* consiste justamente no espaço entre o esconder e o aparecer. Ela está unida à simulação e à representação,

> [...] *interamente dominata e significata da una complessiva coazione alla rappresentazione, da una necessità profonda di simulazione. La scena della Corte, dei rapporti sociali detti e agiti, è essenzialmente sotto il segno di una teatralità globale* [62].

De fato, o conceito de graça desenvolvido na carta de Varchi está essencialmente vinculado à forma de sua enunciação, resultando em uma *conversação civil* que figura o falar ao natural, prazerosamente, como uma imitação da fala familiar, e constitui-se, ao mesmo tempo, como um ato intelectual de *agudeza*, *engenho* e *prontidão* por quem se propôs a praticá-lo. Surge com o propósito explícito de influir na vontade e na decisão do leitor, ou seja, de movê-lo, dispondo dos recursos da *evidentia* e *enárgeia* em um *modus tractandi* mais breve.

Assim como o amor abordado no Quarto Livro de *O Cortesão*, a graça aqui se apresenta como a condição do aprimoramento da *forma* ou do *modus tractandi*, cuja regra é basicamente evitar os excessos[63] por meio do domínio de uma técnica discursiva, resultando na *perfeita imitação da realidade representada* [64].

A licença, vale dizer, a escolha de uma alternativa não prevista na preceptiva ou no modelo consagrado pela *autoridade*, parece corresponder justamente a essa *graça.* Reside na

---

[61] *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, pp. 247-248.
[62] QUONDAM, Amedeo,"Introduzione". In: CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del Cortegiano*, 2009, p. XIII.
[63] Idem, "Elogio del gentiluomo". In: PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo, 1998, p. 21
[64] A essse respeito ver JUNG, Kyunghee. *La Trattatistica d'amore del Cinquecento e* <<Il *Dialogo Dell'infinità D'amore>> di Tullia D'aragona. 2008.* 118 F. Tese (Dottorato di *ricerca in Italianistica)* – Università degli Studi di Padova, Padova, 2008, p. 13.

oportunidade de explorar e extrapolar, dentro de um tempo e espaço possíveis, no conjunto de normas e formas estabelecidas pela *moderna racionalidade de corte* [65], tais regras e técnicas.

Varchi, ao desenvolver a carta enquanto um recurso retórico breve, reforça a propriedade do *diálogo civil* como forma investigativa apropriada para discorrer sobre um assunto denso e multiforme, como a *graça*. Por outro lado, intensifica a redefinição dialógica no século XVI ao trazer para a reflexão o conceito de *graça* enquanto origem da *verdadeira* beleza e forma de representação por meio da *conversação civil*:

> *Abitata da un sentimento tragico della religione e del peccato e, al tempo stesso, duramente impegnata nella difesa del suo prestigio e del suo potere politico, l'aristocrazia trovava nella conversazione tra pochi una fonte di gioia puramente mondana in delicato equilibrio tra le nuove aspirazioni individuali dell' uomo del tempo e le esigenze irrinunciabili della rappresentazione sociale, tra la vita pubblica e la vita privata*[66].

A licença enquanto emulação do modelo, quando bem sucedida, pode tornar-se, ela mesma, modelo e *auctoritas*. Tal projeção pode ter adquirido extensão e maior acabamento em *Sobre a infinidade do amor*.

[65] PÉCORA, Alcir, 2001a, p. viii.
[66] CRAVERI, Benedetta, 2011, p. 456.

3 A CENA NARRATIVA DE *SOBRE A INFINIDADE DO AMOR*

> *VARCHI. Non mi sforzate, vi prego, a questo, che sapete che ognuno ha le sue opinioni e albagie.*
> *TULLIA. E questo è quello che io cerco di sapere.*
> *VARCHI. Non ve ne curate se mi amate.*
> *TULLIA. Perchè?*
> *VARCHI. Perciocchè io favello liberamente, e non posso dir se non quello, che io intendo: e oggi non si usa, nè bisogna far così, onde se si risapesse poi, so bene io quello che direbbono molti.*
>
> Tullia d'Aragona, *Della infinità di amore*.

Diversos níveis compõem a cena em *Sobre a infinidade do amor*. Apresenta-se como um diálogo, durante um dia, na casa de uma das duas personagens, Tullia d'Aragona, tendo como seu interlocutor o hóspede aguardado, Benedetto Varchi. Nos momentos finais da discussão entra em cena um terceiro interlocutor, Lattanzio Benucci.

Todas as personagens citadas na ficção existiram. O responsável pela publicação do texto, Girolamo Muzio, revela em carta que Tullia havia descrito sua própria personagem com o nome de Sabina, mas, ao publicar, ele decidiria usar o nome real, explicando sua escolha: "[N]ão vos parecia conveniente nomear-vos pelo próprio nome e, por modéstia, adotastes o nome de 'Sabina'. Não me pareceu justo, porém, colocar num diálogo um nome falso entre dois verdadeiros [...]"[1].

Tullia nasceu em Roma entre 1508 e 1510. Era filha da cortesã Giulia Campana e de paternidade indefinida. Há indícios de que Giulia e o cardeal Luís de Aragão, neto de Fernando de Aragão, tenham se relacionado entre 1505 e 1515, e, portanto, que o cardeal seja o pai de Tullia.

Frequentadora de salões literários, sobretudo em Florença, destacou-se desde jovem por sua formação cultural e talento musical. Participou direta e indiretamente de diversos diálogos, como o *Dialogo d'amore* (1536 ou 1537), de Speroni, em que aparece como personagem principal. No *I Ragionamenti*, de Pietro Aretino, é difamada em descrições pejorativas alusivas à profissão de prostituta. Um soneto de Hipólito de Medici exalta suas características físicas, mas o autor confessa que eram seus modos o que mais o atraía [2].

---

[1] "Apêndice: I 'À muito excelente senhora Tullia d'Aragona, Muzio Iustinopolitano' ". In: ARAGONA, Tullia d'. *Sobre a infinidade do amor*. Tradução de Karina Jannini. Revisão da tradução e prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 146.

[2] GARIN, Eugenio. *L'uomo del Rinascimento*. Bari: Editori Laterza, 1988, pp. 1-12; MASSON, Georgina. *Cortegiane italiane del Rinascimento*. Traduzione di Stefano Sudrie. Roma: Newton Compton editori, 1981, p. 136.

Foi uma das poetisas conhecidas como *disonorate cortigiane*. Aparece junto à Verônica Franco no grupo feminino de petrarquistas, formado pelas *gentildonne onorate* Verônica Gambara, Vittoria Colonna e Barbara Torelli[3]. É autora de *Rime della signora Tullia d'Aragona e di diversi a lei* (1547) *e Il Meschino, o Il Guerino* (1560). Porém, seu nome é especialmente associado ao diálogo *Sobre a Infinidade do Amor* (1547).

É considerada a primeira autora deste gênero, com a colaboração eventual de Benedetto Varchi e Girolamo Muzio. Dedica o diálogo a Cosme de Medici, a quem dirige uma carta com o pedido para que fosse liberada do uso do véu amarelo, ornamento imposto a todas as cortesãs quando transitassem em vias públicas. O efeito de sua escrita alcança o propósito. Tullia é dispensada da vestimenta, tendo suas virtudes poéticas reconhecidas [4].

Graças a essa autorização, funda seu salão literário em Florença, local frequentado por Benedetto Varchi, Girolamo Muzio, Bernardo Tasso, Sperone Speroni, Francesco Maria Molza, Hipólito de Medici, Ercole Bentivoglio, Filippo Strozzi e Claudio Tolomei[5].

Benedetto Varchi, seu interlocutor na obra, foi filósofo e poeta de grande importância em Florença. Escreveu a *Storia fiorentina,* a pedido de Cosme, é autor de *Ercolano*, em que defende o toscano falado e literário, além de tratados, como o *Discurso sobre a Beleza e a Graça*, também abordado por essa pesquisa, e *Sopra sette dubbi d'amore* e *Sopra alcune questioni d'amore* [6].

Por fim, a terceira personagem é o poeta Lattanzio Benucci. Nascido em Siena, é amigo de Tullia e Varchi. Escreveu o *Dialogo della lontananza* (1563), que discute se o amor é mais forte quanto se está perto ou longe.

Em relação ao número de personagens, Monika Antes faz uma observação pertinente:

> *A differenza degli* Asolani *di Bembo, che ha una struttura a tesi-antitese-sintese (Gismondo sostiene la tesi, Perottino l'antitesi e Lavinello la sintesi), o del* Cortegiano *di Castiglione, nei quali hanno luogo vivaci discussioni tra più persone, Tullia si limita a metterne in scena due: Varchi e se stessa. Benucci prende parte alla discussione soltanto alla fine, con il compito di riassumere il tutto, facendo così emergere un 'metapiano' che va oltre il dialogo che avviene tra Tullia e Varchi* [...] [7].

[3] JUNG, Kyunghee, 2008, p. 4; ver ainda GARIN, Eugenio, 1981, p. 7.
[4] Cf. MASSON, Georgina, 1981; ANTES, Monika, *Tullia d'Aragona cortigiana e filosofa* – con il testo del dialogo *Della infinita di amore*. Traduzione dal tedesco a cura di Riccardo Nanini. Firenze: Edizioni Polistampa, 2011.
[5] ANTES, Monika, op. cit., p. 9.
[6] Cf. ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 3; ANTES, op. cit., pp. 3-4.
[7] Op. cit., p. 83.

A caracterização de tais personagens é gerada tanto pelas *falas compartilhadas* como também pelo *intercâmbio e progressão das ideias* [8]. Nesse intercâmbio, inclui-se a *pedagogia do silêncio*, conceito desenvolvido por Giorgio Patrizi que faz referência à escuta e à moderação da palavra como condições fundamentais para o aprendizado. Esse instrumento pedagógico, altamente valorizado na conversação, tem como estímulo o desejo de conhecer e reivindica outras duas virtudes civis fundamentais (premissas à ideia de *dignidade*): a *prudência* e a *discrição*. Tal formulação será mais bem compreendida adiante, mediante a exposição de falas dos interlocutores e a presença das testemunhas – que geram o efeito da perfeita realidade representada e o elogio das atividades de prazer intelectual e da *companhia* (compreendida como o encontro de um grupo privado de amigos, geralmente formado por escritores e artistas, que participam de toda a vida doméstica, até as relações mais íntimas[9]).

A respeito das testemunhas presentes, não se revela a maior parte dos nomes. A única presença divulgada é Lattanzio Benucci, personagem que participará dos momentos finais do debate. Há a indicação de outro frequentador da casa, o filósofo Simone Porzio, que não está presente no momento. Porzio foi comentarista de Aristóteles, escrevendo *De humana mente disputatio* (1551) e *De rerum naturalium principiis* (1553), e professor em Pisa entre 1547 e 1554. Por último, há outra personagem que aparece nos momentos finais do diálogo, distinguindo-se das testemunhas que acompanharam a conversação. Trata-se da irmã de Tullia, Penélope, cuja chegada à casa justifica a decisão dos presentes pelo adiamento da conversa.

Quanto à caracterização das personagens, estas assumem diversos comportamentos durante seu desenvolvimento, introduzindo temas e conceitos, intercalando concordâncias, combates, prolongamentos por interações complementares, repetições, suspensões, avanços e recuos. O percurso das argumentações é delineado a partir da introdução de uma pergunta complexa e potencialmente polêmica [10] sobre a hipótese da infinidade do amor. Tal tese, que se desenvolve mediante diversos raciocínios, oferece coerência lógica na enorme quantidade de desdobramentos argumentativos sobre a temática amorosa. É constituído como uma espécie de jogo e instrumento de prazer teatral, resgatando as palavras de Speroni, na qual se constrói uma cena literária a partir dos argumentos e, como tal, da própria forma dialógica, defendida por Tasso como *poesia sem versos*.

Pela pluridimensionalidade e polifonia do gênero, manifestadas por meio da variedade

[8] PÉCORA, Alcir, 2001c, pp. 98-99.
[9] Informação fornecida por Alcir Pécora durante aula sobre *O Cortesão*, Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-Unicamp), 15 de março de 2011.
[10] PÉCORA, Alcir, op. cit., p. 99.

de itinerários e multiplicidade de temas, experimenta-se em essência a infinidade da *grandeza por gradação*, figura de ampliação já assimilada por Longino:

> [...] quando os assuntos e os debates admitem, por períodos, numerosos inícios e numerosas pausas, e quando os elementos trazendo, em acúmulos sucessivos, reforço a outros elementos, produzem, sem descontinuidade, grandeza por gradação[11].

Além desses atributos, há algo que chama a atenção na obra. Da composição das cenas até o interior dos textos, entre a saudação e o encerramento do encontro, ao buscar responder a questão central – se o amor é infinito – coloca-se em discussão, na própria cena, o estatuto da *forma* do diálogo. Ou seja, coloca-se em questão um *modus tractandi* bem pouco convencional, que une esquemas lógicos e recursos retóricos para discutir seu objeto.

O propósito deste capítulo é analisar a articulação de argumentos enquanto procedimento constitutivo para a compreensão de sua estrutura literária. Esse estudo buscará localizar na cena do texto e em sua organização temática marcas que compõem tal perspectiva dialógica e seus efeitos *particulares*[12].

3.1 A saudação

Considerando o diálogo como o *modus* mais adequado para a defesa de uma posição diante de outras possíveis, e, por isso, um discurso *imitado*[13] (dado numa situação prática em que diferentes argumentações e posições intelectuais são encenadas pelas falas de personagens[14]), compreende-se que Tullia o tenha adotado nesse momento em que o método se redefine.

Partindo do modelo platônico, a obra passa a explorar o tom familiar e deleitoso, enobrecendo a língua vulgar e sem deixar de ser refinado. Mas o faz diferenciando-se de outros métodos dialógicos que praticam o estilo "afetado", a "eloquência ciceroniana" ou a "profundidade especulativa" – como afirma Yves Hersant acerca de *Asolani*, de Pietro Bembo, ou *Diálogos de Amor*, de Leão Hebreu. Ou seja, são mantidas afinidades estruturais de ordem literária e político-social entre certos diálogos contemporâneos, mas apresenta

[11] *Do Sublime,* São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 62.
[12] PÉCORA, Alcir, 2001c, pp. 11-12.
[13] BERISTÁIN, Helena, 1998, p. 142.
[14] PÉCORA, Alcir, op.cit., pp. 71, 98-99.

direcionamentos muito próprios. Conforme nota Hersant, trata-se de uma conversa regrada, que tende a buscar uma verdade, mas também corresponde a uma troca de argumentos jocosos, estimulados por frequentes interrupções, "em duas palavras, um *jogo sério*" [15].

Outra constatação pertinente a esse jogo conversacional é o estímulo resultante do emprego da técnica digressiva, passando a incluir o leitor nesse círculo como alguém que também produzirá seu *ato de juízo*[16]. Nesse aspecto, as saudações que inauguram o encontro entre as personagens têm uma função importante. Os cumprimentos iniciais operam como o prólogo deste jogo teatral, onde estão inseridas as temáticas gerais sobre a função do diálogo, além de indícios para que o leitor reconheça sua disposição, como examinaremos adiante.

O espaço que acolhe a cena, imediatamente revelado com a chegada do interlocutor Benedetto Varchi, é a casa de Tullia d'Aragona. Do ponto de vista simbólico, a morada de uma cortesã representa essencialmente o deleite do qual desfrutam os muitos convidados frequentadores do local. Disto é importante antever que a "arte do prazer" ganha no período um entendimento muito além da prática sexual[17]. Em termos literários, a bela elocução e a elegância no falar passam a predominar enquanto mérito de escritores – que não se restringem ao modo didascálico dos tratados, e nem mesmo se esgotam em doutrinas ou erudição. A invenção literária centra-se no esforço de mover e deleitar os ânimos de seus espectadores (incluindo os leitores) nesse convívio prazeroso. No que toca ao sentido do prazer especificamente vinculado ao contexto das cortesãs – que se distinguiam da condição das prostitutas urbanas ou camponesas por seus recursos financeiros e formação cultural -, desfrutar da companhia de *meretrix honestas*[18] significava partilhar da presença de mulheres aptas a uma conversação arguta e espirituosa, o que justificava a frequente solicitação de suas companhias por príncipes, artistas, literatos, clérigos e mercadores. Um fato retratado por Eugenio Garin[19] reflete tal circunstância: enquanto Michel de Montaigne, ao final do século XVI, registrava sua admiração à elegância principesca das meretrizes na Península Itálica, sua contemporânea, a poetisa e cortesã Verônica Franco, mantinha correspondência literária não somente com o cardeal Luis d'Este, mas também com o rei de França Henrique III.

A morada de Tullia apresenta-se como um espaço ao mesmo tempo particular e público. Mesmo se tratando de uma casa, o ambiente não é propriamente doméstico, mas

---

[15] HERSANT, Yves. "Introdução à edição francesa". In: Aragona, Tullia d'. 1508-1556. *Sobre a infinidade do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. xxxix.
[16] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 71.
[17] MASSON, Georgina, 1981, pp. 21-34.
[18] Idem, pp. 24-25.
[19] GARIN, Eugenio, 1988, pp. 7-8.

profissional ou negocial. Representa o encontro entre normas de uma prática civil e cortês em benefício da intensificação da convivência com a informalidade e a autenticidade. O diálogo não professoral ou especializado já havia alcançado seu alto grau em *O Cortesão* [20], mas convém notar que as duas personagens de *Sobre a Infinidade do Amor* reforçam esta distinção a partir de figuras sociais bem específicas, representadas pelo filósofo que deixa a cátedra e a cortesã que o recepciona em sua casa, "na qual se pode renunciar a tudo, menos à conversa amena" [21]. Em *O Cortesão* busca-se essa conversa amena, reafirmada em *Sobre a Infinidade do Amor* por interlocutores que usam o tom familiar e igualmente ajustado ao pensamento, conquanto jamais professoral, mas aprazível e capaz de incrementar ou ampliar o deleite que está posto como o cerne da casa de uma meretriz. Observa-se, ainda, uma extensão do tom familiar e civil para o espaço do erotismo.

Aprofundando essa comparação, verificamos que é também no texto de Castiglione que são introduzidas como virtudes distintas a nobreza de espírito, vinculada ao intelecto, e aquele elemento que "harmoniza e acompanha todas as suas ações", definido como *uma certa graça* [22]. No diálogo de Tullia intensifica-se o questionamento de que a figura do perfeito cortesão dependa unicamente de ancestrais por linhagem, pois, ao transportar a corte, como lugar propício para o diálogo, para o salão da cortesã, acentua-se o valor universal da inteligência e da *sprezzattura*. Tal casa também é palco de uma espécie de "academia universal", conforme descrição de Benucci em falas finais do texto[23].

Nesse mesmo sentido, a oportunidade do acontecimento é concebida pelo encontro fortuito entre as pessoas mais adequadas para aquele instante, conforme saúda Tullia:

> TULLIA. Ninguém além de vós, tão virtuoso senhor Benedetto, poderia chegar em momento tão oportuno; ninguém mais agradável nem mais esperado por todos nós [24].

Varchi, em resposta, distingue outras características da função dialógica conversacional. Ressalta a agradabilidade e a utilidade do encontro ("[...] onde o assunto proposto para debate é sempre não menos útil e profundo que agradável e prazeroso, quanto

[20] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 98.
[21] Idem. "A comédia do diálogo amoroso", apresentação à edição brasileira. In: ARAGONA, Tullia d', 2001, p. xii.
[22] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 29.
[23] ARAGONA, Tullia d', op. cit., pp. 136-137. Assim Benucci dirige-se à Tullia em cenas finais do diálogo: "[...] eu lhe falava de todos os nobres, os literatos de todos os gêneros, os senhores, os príncipes e cardeais que sempre se dirigiram e ainda se dirigem a sua casa como a uma academia universal e honrada [...]".
[24] Idem, p. 3.

de tais pessoas [...]"), a qualidade das conversas ("necessariamente belas e sobre coisas elevadas") e a potência do lugar, um espaço apropriado para recreação dos negócios e a valorização do deleite das companhias, "dignas, pois, tanto deste local"[25]. Além disso, o salão de Tullia configura-se como um espaço distinto que recepciona a conversação: capaz de reunir interlocutores de tão diversos graus sociais e posições intelectuais, sendo a anfitriã uma mulher, escritora e cortesã, que recepciona cavaleiros, nobres, príncipes, cardeais e letrados.

A força do diálogo, como um canal que nem sempre conduz os personagens ao destino que desejariam alcançar, está implicada em outra advertência anunciada por Varchi. Ao relatar a hesitação prévia pela qual foi acometido, pensando se compareceria ou não à casa de Tullia, o filósofo revela o enfrentamento subjacente de que poderia haver conflito entre o diálogo filosófico e o deleite dos sentidos que o lugar requer. A hesitação referida pelo interlocutor reside justamente no risco de que o diálogo seja tomado como aula e, portanto, antagônico a uma casa de prazeres:

> VARCHI. Pois quase me arrependia comigo mesmo de ter vindo e justamente me dizia "Ai de mim! O amor me transporta para onde não quero ir, pois temo ser, não digo presunçoso, mas desagradável a quem desejo agradar acima de tudo" [26].

É sob este risco excitante que Tullia manifesta o desejo da presença de Varchi, ou, assim sendo, da efetivação do diálogo. Mostrando-se conhecedora da natureza do amor e do diálogo (ambos unidos pela impossibilidade de não se ter conflitos, já que tanto o amar como o dialogar são processos incessantes de reconciliação de oposições), a sedutora o encoraja para que o deleite não se restrinja aos sentidos, mas se amplie para a conversa sobre a natureza deles. Declara, assim, que o movimento esperado seja aquele que vai dos afetos sensíveis, despojados de inteligência, à possibilidade de percepção do inteligível – sem perda de prazer, mas, ao contrário, potencializando-o:

> TULLIA. Ao contrário, não menos por esta que por outras razões vos desejávamos tanto[27].

Ainda na saudação, a interlocutora marca a distância entre experiência e conhecimento, ou experiência e razão, enquanto oposição criadora e necessária ao diálogo.

---

[25] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 4.
[26] Idem, p. 5.
[27] Idem, ibidem.

Talvez a manifestação mais explícita dessa distinção nessa primeira parte ocorra quando a anfitriã, acolhendo-o, afirma seu temor à suposta misoginia do convidado. Ela simula uma ignorância, colocando-se retoricamente no *lugar humilde*, e utiliza o recurso da *modéstia afetada* para alcançar a *captatio benevolentiae*:

> TULLIA. Porém, de minha parte, antes temo que vos pareça incômodo e que por isso vos arrependais de ter vindo, principalmente tocando a mim a fala, pelas razões que entendereis. Pois, além de ser mulher (que vós, não sei por quais razões filosóficas, reputais menos dignas e menos perfeitas que os homens), não possuo, como bem sabeis, nem conhecimento das coisas, nem ornamento das palavras[28].

Tullia assume, com sagaz sutileza, um papel filosófico sem o solicitar de modo algum. Ao apoiar-se na condição de mulher, e experiente na arte do prazer, postula, na realidade, sua diferença de método frente ao rigor dos procedimentos lógicos e de silogismos ("[...] esses lógicos embaralham o cérebro dos outros e dizem 'sim' e 'não'") [29]. Definindo-se como uma "não conhecedora" da filosofia e da retórica ("não possuo [...] nem conhecimento das coisas, nem ornamento das palavras"), coloca-se como uma praticante da palavra viva diante de modelos professorais.

Dessa perspectiva, instaura-se uma questão chave da conversação civil e sua qualidade argumentativa: a composição casual. Nesta espécie de composição predominam explanações de ordem *natural* e *elegante*, manifestas pela busca de um arranjo de palavras verossímil, de modo que a liberdade se sobreponha ao cuidado artístico. Tal estilo requer a correção gramatical, mas sem que a elocução seja demasiado estudada ou de aspecto requintado[30]. É particularmente adequada aos diálogos conversacionais, especialmente àqueles que buscam o estilo familiar (*sermo*), o estímulo a debates sobre determinado assunto (*disputatio*) e incluem a disposição lógica das expressões, ou seja, são efetivados de forma ordenada (*clareza*). Isto guarda estreita proximidade com a discussão sobre a vivacidade da língua vulgar, vinculando-a primordialmente ao valor absoluto de seu uso, ou seja, ao que é costumeiro, em detrimento de uma escrita tão aperfeiçoada com diligência e fadiga. Já afirmava Castiglione sobre o valor do hábito: "[...] a força e verdadeira regra do falar bem consiste mais no uso que em outra coisa, e sempre é vício usar palavras que não façam parte

[28] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 5-6.
[29] Idem, p. 17.
[30] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 22.

dos hábitos” [31].

Alvo da *captatio benevolentiae*, Varchi articula uma defesa que busca demonstrar seu domínio técnico, habilitando-se a participar do jogo com *autoridade*. Apoia-se na amizade com Tullia, o que implica seu conhecimento sobre a cortesã, reconhecido como resultante de uma virtude pessoal e assumido como uma competência que o autoriza a participar da conversação:

> VARCHI. [...] embora bem menos que medíocre em todos os outros assuntos, nisto de conhecer vossas virtudes e amá-las, não menos do que cultivá-las, é singularíssimo[32].

Para demonstrar mais ainda sua aptidão ao jogo, faz um desvio argumentativo com a introdução de uma *digressio* política. Essa variação de digressão (recurso retórico que detalharemos mais adiante) não corresponde propriamente a um desvio ou adiamento da temática central, mas consiste em um “autocomentário” ou uma contextualização histórico-social do momento, realizada pelo autor do texto, e que tem por função amparar os espectadores. Opera como um artifício de autoridade.

O núcleo do tema tratado neste caso digressivo refere-se exatamente à transição da progressão dramática formal pela qual passam os tratados civis no século XVI, especialmente os diálogos. Ao enaltecer a beleza e a graça da cortesã, Varchi aproveita para destacar tratadistas dialógicos que conceberam obras importantes para propagar o gênero enquanto síntese entre a comédia e o tratado filosófico, contribuindo para a difusão da língua vulgar e não estritamente toscana – como *Dialogo dele lingue* (1542) e o *Dialogo di amore* (1542) (em que Tullia é personagem), de Speroni, e *Battaglie in difesa dell’italica lingua* (publicação póstuma, de 1582), de Muzio. No trecho abaixo é possível identificar esse discurso que valoriza o trabalho do grupo de filósofos e a estrutura formal de seus tratados, estabelecendo uma correspondência com qualidades da anfitriã:

> VARCHI. [...] visto que chegastes a imaginar que eu, encontrando-me em vossa companhia, e observando-a, e ouvindo-a, possa sentir outra coisa que não prazer incrível, ternura inefável e contentamento incomparável. [...] Não tenho intenção de me igualar em coisa alguma ao nosso e meu tão douto, tão elegante e tão cortês senhor Sperone, nem ao raro e excelente valor do nosso senhor Muzio; ao contrário, quero ceder-lhes em tudo, como é de seu mérito e de meu dever [...], os quais, um em prosa e outro em diversas formas de

[31] CASTIGLIONE, Baldassare, 1997, p. 6.
[32] ARAGONA, Tullia d’, 2001, p. 8.

> versos, como também em prosa, escreveram tantas coisas e tais a vosso respeito [...][33].

Após essa digressão, que tem por função habilitá-lo ao jogo, Varchi ainda escuta da cortesã que sua intenção jamais foi afrontá-lo, considerando "suas virtudes, [que] merecem ser honradas" [34]. Tullia esclarece que seu temor refere-se ao comportamento adulador do hóspede, que, segundo ela, acaba submetendo-se aos costumes dos outros e preferindo o prazer deles ao que a ele é útil ou mais interessante:

> TULLIA. [...] E seu eu disse, doutíssimo Varchi, que temia que vos parecesse incômodo, não foi por crer que houvesse pouca afeição sua para comigo [...], mas porque também conheço vossa natureza de pospor vossos interesses aos desejos de outrem, bem como vosso costume de jamais negar nada a ninguém [...] [35].

A declaração motiva a fixação de uma diferença entre a autoridade da experiência e o rigor de doutos e acadêmicos (que abdicam de um tom mais livre para assumir um comportamento afetado, adulador e suscetível), instigando, assim, que essa diferença seja solucionada. Nesse trecho, a anfitriã encarna o anseio irrevogável para que o diálogo assuma plenamente seus riscos particulares, especialmente sua qualidade destemida quanto às dificuldades ou contradições, quando se quer buscar o esclarecimento de uma dúvida proposta[36] ("*Laonde vi prego che vi piaccia di voler dichiarirci un dubbio* [...][37]").

Tullia, ao sentenciar que seu visitante pode preocupar-se, antes de tudo, em assumir o rigor dos lógicos ou agir como os aduladores – que utilizam "o tempo em coisas desnecessárias" ("*Ma non voglio che andiamo consumando il tempo in cose non necessarie"*) [38] – , institui a necessidade de uma linguagem dialógica que não reproduza ou duplique formas protocolares, mas em que a qualidade e a elegância dos argumentos excedam o rigor de silogismos – como aconselham os tratados discutidos anteriormente.

Tullia invoca uma "nova regra", enquanto *petrarquista* e *mundana*[39], suspendendo, mesmo que temporariamente, a própria "regra". Isso implica uma pausa no curso natural da

[33] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 8-10.
[34] Idem, p. 11.
[35] Idem, ibidem.
[36] Idem, p. 12.
[37] Esse trecho da fala de Tullia, reproduzido na língua italiana, assim como os demais trechos de falas das personagens reescritos neste trabalho na mesma língua, foram extraídos da edição de Monika Antes, *Tullia d'Aragona cortigiana e filosofa*, 2011. Em tal fonte não há citação de páginas.
[38] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 12.
[39] HERSANT, Yves. "Introdução à edição francesa". In: ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. xl.

progressão dramático-narrativa, que deixa de seguir o desenvolvimento histórico-temporal ou lógico dos fatos e passa a favorecer uma *variatio* de temas com seu estilo popular, sagazes trocas jocosas, emprego de provérbios, transgredindo, até mesmo, o código cortês[40], pois se trata de um jogo deleitoso que utiliza o tempo *em coisas necessárias*.

A saudação, cujo comentário encerramos aqui, introduz as temáticas gerais da cena, organizando, além disso, as partes do diálogo que estão por vir. Composta por calorosas trocas de cumprimentos, observa-se nela o natural acolhimento à assimetria dialógica, figurada pela presença de dois interlocutores que se colocam em cena em pé de igualdade, mas que desempenham diferentes papéis: o estilo vivo e sedutor da anfitriã cortesã e o caráter sentencioso do filósofo que deixa a cátedra[41].

A parte seguinte se concretizará a partir do lançamento da questão central.

3.2 A conversação civil

O diálogo, concebido como a imitação de uma disputa dialética, onde há a disposição de "*una voce, e molte l'affermazioni*", como afirma Tasso, toma corpo neste novo momento da cena quando Tullia interroga Varchi com o propósito de desafiar os conhecimentos do filósofo sobre a matéria amorosa.

Ao solicitar que o hóspede esclareça "se se pode amar com término" [42] ("[...] *se si può amar con termino"*), a meretriz, praticante do amor, incita a tensão entre a experiência e a razão, e o estimula simulando certa suscetibilidade ao alegar que *não enxerga com clareza a questão*[43] ("*e se bene io veggo mal lume* [...]"):

> TULLIA. A dúvida é a seguinte: "Se se pode amar com término". Vós não respondeis?
> VARCHI. Preferiria não vos ter prometido.
> TULLIA. Por quê?
> VARCHI. Porque não compreendo os termos da questão. Pensai, como poderei resolvê-la?
> TULLIA. Compreendi-vos perfeitamente, eu. Mas, por favor, se me quiserdes realmente bem, deixai as escusas e as burlas de lado; embora eu não enxergue com clareza, não tenteis me cegar por completo[44].

[40] HERSANT, Yves. "Introdução à edição francesa". In: ARAGONA, Tullia d', 2001, p. xl.
[41] Idem, p. xxxvii.
[42] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 14.
[43] Idem, ibidem.
[44] Idem, ibidem.

O convidado, por sua vez, diante da questão principal, emite como resposta uma pergunta secundária:

> VARCHI. [...] dizei-me: se vos perguntassem se 'término' e 'fim' são a mesma coisa, o que responderíeis? [45]

Tal reação caracteriza o que o diálogo deseja dizer de si mesmo. Da aparente linearidade, se se pensar num esquema dialógico estabelecido por uma relação direta entre pergunta e resposta, a solução à questão central ("se se pode amar com término"), desmembrando-a em uma pergunta secundária ("[...] dizei-me: se vos perguntassem se 'término' e 'fim'...") mostra o convite ao afastamento de paradigmas, buscando suspender a opinião comum adotada sem reflexão.

A partir desse desdobramento, Tullia manifesta incompreensão diante do método de abordagem que adia ou extrapola a questão central:

> TULLIA. Agora, sou eu quem não vos entende [46].

Ao declarar tal condição de suscetibilidade, pedindo a Varchi que exponha mais seus conhecimentos por meio de exemplos ("Que não vos seja penoso dar-me um exemplo" [47]), a interlocutora produz uma espécie de "crescendo" interrogativo. Isto fornece à questão central e ao *modus* do diálogo o questionamento do fundamento desses adiamentos no jogo conversacional:

> TULLIA. Aonde quereis chegar? Não gostaria que me rodeásseis com tantos términos e tantos fins[48].

Podemos identificar, nesse sentido, que o motivo poético essencial dessa parte do diálogo consiste no questionamento sobre a *forma tractandi* da conversação. Isto se confirma quando a cortesã justifica sua solicitação, alegando que novos exemplos podem esclarecer sua falta de compreensão quanto ao método de abordagem ("Gostaria de um exemplo um pouco mais claro" [49]).

A sentença, em resposta, desmembra-se em outras questões, sem se desvincular do

[45] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 15.
[46] Idem, ibidem. No texto original: "*Ora non intendo io già voi*".
[47] Idem, ibidem. No texto original: "*Non vi paia fatica darmene un esempio"*.
[48] Idem, p. 17.
[49] Idem, p. 16. No texto original: "*Io vorrei un poco più chiar"*.

mesmo tema. Os interlocutores passam então a testar o sentido dos termos, aplicando-os em diferentes empregos reais (primeiro: "quando alguém chega ao término de uma coisa, pode-se dizer que alcançou o fim dela?"; e segundo: "se um agrimensor chegar ao seu término, de maneira que não possa avançar mais, direis que ele alcançou o fim de tal coisa?"). Esses dois temas elencados e seu *modus* de inserção consistem no que Sergio Corsi define como procedimento "*per digressionem*" [50]. Aí há uma repentina mudança no nível de tratamento do tema em questão (neste caso relacionado à pergunta: "dizei-me: se vos perguntassem se 'término' e 'fim' são a mesma coisa, o que responderíeis?"), sem necessariamente desvincular-se do tema ou da *situazione*. Pelo contrário, Varchi, a partir do tratamento ambíguo que fornece através das divisões temáticas ("término" e "fim"), busca detalhar que término não é o mesmo que fim, que supõe finalidade.

Esse exercício de comprovação busca demonstrar os diversos níveis de desdobramentos pelo qual um único argumento pode ser submetido. Neste caso houve um adiamento, sem incorrer necessariamente em um desvio, por meio de uma divisão temática que buscou esclarecer ideias centrais ao tema principal. Parece uma constatação de que por meio da técnica do adiamento e do desvio, elementos tão pertinentes a esse modo particular e agradável de passar as horas, há a disposição e a tentativa de que seja abordado "o todo". Com efeito, é possível inferir, também, uma relação direta entre esse apelo do diálogo sobre a infinidade e o "infinito", pois sua forma conversacional vincula-se a uma natureza ilimitada[51].

Tal mecanismo de demonstração do campo argumentativo, dedicado neste momento a evidenciar o sentido dos termos, é efetuado pela *moderação da palavra*, tópica que implica a valorização do processo de formação da ideia preliminarmente no intelecto, e, como tal, inscreve o modelo retórico-poético de sua *forma tractandi*.

O bloco argumentativo parece se encerrar e o filósofo busca avançar, mas Tullia pede que o andamento dos esclarecimentos seja mais vagaroso ("[*A*]*dagio un poco"*), feito "com mais detalhes*"* ("*piú longamente"*) e de "maneira mais simples*"* ("*agevolmente"*) [52]. Ela julga que a condução esteja se sucedendo de modo precipitado e prolixo, pois, conforme aponta, há "passos difíceis a serem dados" ("*ci siano ancora di cattivi passi"*). A inclusão desse pedido de adiamento da finalidade ganha aqui efetivação semelhante à de um jogo amoroso de esquiva e cortejo. Tullia intensifica essa manifestação com a expectativa dramática da

[50] CORSI, Sergio, 1987, p. 121.
[51] Em *Acerca do infinito, do universo e dos mundos* (Introdução de Victor Matos e Sá. Tradução, notas e bibliografia de Aura Montenegro. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. v e vi) Giordano Bruno apresenta o adjetivo "ilimitado" como sinônimo de "infinito".
[52] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 19.

ocasião, definindo-a como inadiável e insuperável: “creio que ninguém tenha algo mais importante [‘*più gl’importi*’] ou agradável para fazer [‘*o più gli sia a grado che questa’*]” [53].

Com essa declaração reforça-se a materialização do diálogo enquanto conversação civil. A anfitriã enumera tais características, explicitando seu processo de composição: a discussão sem pressa e tom professoral, além da ocasião do debate (propiciada pelas companhias e pela ação educada que promove a agradabilidade do encontro [54]). Postula, sobretudo, a *chiarezza*, quando adverte, enquanto ouvinte de Varchi, que o convidado necessita ser mais *claro.*

A clareza é uma técnica particularmente importante na argumentação verossímil dos diálogos civis. Por meio de seu emprego, evitam-se equívocos e incompreensões. Tal procedimento ganha força na progressão, uma vez que se busca uma resposta à questão central, e cujo poder de esclarecimento reside na derivação da *obscuritas*[55]. A clareza adquire uma admirável intensidade na narrativa, pois aparece como uma qualidade sujeita à validação dos ouvintes.

Varchi prossegue, afirmando dominar o conhecimento sobre as estratégias de Tullia no encontro. Vincula o caráter confrontacional, estimulante e engenhoso do diálogo à vasta experiência inerente à vivência da cortesã:

> VARCHI. Bem sei o quanto conheceis todas as coisas [...] [56].

O hóspede prossegue sua intervenção, estimulando o envolvimento de Tullia em sua *forma* própria de condução do diálogo. Isto é marcado com o pedido (precedido pela conjunção “mas”) para que ela continue a emitir sua opinião, o que lhe proporciona o deleite conversacional:

> VARCHI. [...] mas fazei-me falar que ficarei contente [57].

No entanto, e mesmo favorável às recomendações da interlocutora quanto aos elementos do jogo conversacional, elucida seu firme propósito quanto ao procedimento de percurso escolhido, e desmembra a questão secundária já lançada (“dizei-me: se vos

[53] ARAGONA, Tullia d’, 2001, p. 19.
[54] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 84.
[55] GARAVELLI, Bice Mortara, 2012, pp. 133-134.
[56] ARAGONA, Tullia d’, op. cit., p. 19.
[57] Idem, ibidem.

perguntassem se ‘término’ e ‘fim’ são a mesma coisa, o que responderíeis?”) em uma terciária:

> VARCHI. Dizei-me: ‘amor’ e ‘amar’ não são a mesma coisa?[58]

Ao perceber nitidamente a aplicação do *modus digressivus* ou *digressio*, isto é, o adiamento ou a extrapolação da questão central (“se se pode amar com término”), para um terceiro nível de questionamento (“ ‘amor’ e ‘amar’ não são a mesma coisa”) – através de uma amplificação da matéria a partir de novos elementos não previstos -, a cortesã o acusa de menosprezar seu pedido. Ela o censura, “Eh, deixai as conversas!” [59], e rejeita tal método de abordagem, julgando-o inadequado:

> TULLIA. Agora que vos peço para falar com mais clareza, começais a gracejar e quereis nos fazer rir. Honestamente, não sabia que éreis tão espirituoso, para não dizer zombeteiro [60].

Varchi não se intimida e insiste em seu propósito lógico de estabelecer por meio do desdobramento de perguntas conceituais o verdadeiro entendimento da questão central. Enfatiza de maneira contundente (evidenciado pelo uso de ponto de exclamação) que seu método é legítimo e conveniente:

> VARCHI. Sois vós que quereis fazer-me rir! Deixai as conversas e respondei ao que vos pergunto[61].

Como se pode notar, a cortesã mostra-se impaciente quanto ao adiamento da questão central e quanto ao cruzamento da matéria com outras discussões – mesmo afirmando inicialmente sua disposição à conversação. Há uma defesa, portanto, por parte da anfitriã, de um desenvolvimento regular do diálogo (“[...] *a tutte risponderei subito*”), ou seja, de um processo narrativo constante – formado pela correspondência (em ritmo ágil e preciso) de perguntas e respostas, delimitando o campo de discussão e limitando a expansão dos temas e a sequência argumentativa[62].

Entre o jogo a que Varchi quer submetê-la, manifestado por seu método de abordagem,

[58] ARAGONA, Tullia d’, 2001, p. 19.
[59] Idem, ibidem.
[60] Idem, ibidem.
[61] Idem, p. 20.
[62] CORSI, Sergio, 1987, p. 83.

e a impaciência de Tullia, a função lógica desse procedimento conduzido pelo hóspede adquire um componente pedagógico: o adiar equivale a instruir, pois, se é adiado há o indício de que a questão necessita de mais desdobramentos para que sua solução aconteça plenamente.

A cortesã cede um pouco, estimulando a continuidade do método proposto pelo filósofo:

> TULLIA. Que vós proveis o contrário, então[63].

Conclui-se, então, essa parte do diálogo, na qual são explicitados os elementos que constituem a conversação civil, incluindo, sobretudo, a proposta e a anuência do emprego da digressão, recurso retórico-poético da *forma tractandi* que explicitaremos a seguir. Inaugura-se, como tal, um novo motivo poético à disposição dialógica.

3.3 O amor

Marcadamente ocupado por diversos trajetos e disputas acerca do amor, este novo momento da cena dialógica revela as implicações de se assumir o método digressivo como um percurso favorável para esclarecer uma questão tão complexa.

Com a clara função pedagógica revelada ao fim da primeira parte, a digressão apropria-se progressivamente de um *modus* ou *fatto tecnico*[64] particular para responder à questão central ("se se pode amar com término"). Neste instante, ao desenvolver uma discussão específica sobre a matéria amorosa pelo viés conversacional, amplia-se concomitantemente o debate sobre o estatuto da forma do diálogo.

Esta parte inicia-se com a intervenção de Varchi, demonstrando que o método em uso já cumpre a finalidade da conversação:

> VARCHI. Mal, penso, me responderíeis às dúvidas, se eu não vos incitasse a responder às claras [65].

A narrativa passa, então, a gerar outro nível de expectativa justamente por apresentar a

[63] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 21.
[64] CORSI, Sergio, 1987, p. 8.
[65] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 20.

perspectiva digressiva enquanto um *cursus* que não se limita à *facilidade dos meios* para encontrar soluções ("Mal, penso, me responderíes [...]"). Suspende-se, por conseguinte, a vinculação de que esclarecimentos são alcançados somente a partir de respostas regulares às perguntas, como sustentou Tullia na cena anterior.

Aqui, a questão terciária inicial ("Dizei-me: 'amor' e 'amar' não são a mesma coisa?", posteriormente relançada como: "Se 'amor' e 'amar' são a mesma coisa.") é desmembrada em outras duas questões (primeira: se *amor* e *amar* não sendo o mesmo, são diferentes entre si; segunda: se *amor* é nome e *amar* é verbo, que diferença há entre nomes e verbos).

Esta variação pelo recurso digressivo, decompondo o nível de discussão a partir da questão terciária, estimula o diálogo a percorrer caminhos mais desconhecidos em relação ao curso argumentativo da lógica escolástica, especialmente àquele vinculado ao silogismo aristotélico recorrente na Idade Média. Este se estruturava basicamente pelo jogo entre perguntas e respostas[66], no qual a eficiência era medida pela disposição de etapas, em tom professoral, entre o mestre que expõe suas teses e os aprendizes que intervém pouco ou nada no diálogo.

A nova fase do debate, com a variante digressiva, e diante de *tópicas de invenção*, indica uma redefinição dialógica inspirada no modelo platônico. Leva-nos a um percurso *em progresso* do gênero, que incorpora o *modus* controverso e paradoxal das argumentações presentes nas prosas de Platão. Em termos práticos, esta redefinição pela digressão está relacionada à *paciência de escutar* e à prática dialética, avaliando a maturidade dos interlocutores, e do próprio leitor, quanto à totalidade do processo do *dialogizzare*.

Assim, o efeito do método digressivo no diálogo de Tullia terá reflexos decisivos em sua *elocução,* vale dizer, no modo de arranjar e empregar as palavras (motivos) para compor os temas, impactando na *clareza* e na *beleza* com que se diz. Isso é representado em falas particulares, na disposição das falas entre os interlocutores, na extensão das partes, na prosa rítmica (seguindo o andamento de cada argumentação), e na organização dos temas em blocos, cuja condução de questionamentos é alternada pelos interlocutores.

Disto pode-se inferir que o *modus digressivus* intensifica seu estilo próprio de ritmo[67], correspondendo à gradação de cadeias de argumentos estruturada em critérios dialógicos de conversação civil. Por meio da conversação é possível organizar a multiplicidade de temas e de seus níveis de tratamento – seja por amplificação discursiva de um tema (*amplificatio*),

[66] BERISTÁIN, Helena, 1998, p.142.
[67] Idem, pp. 445-447.

seja por uma expansão mais simples de palavra ou termo (*expolitio* ou *circumlocutio*)[68] -, possibilitando seus cruzamentos e explorando com engenhosidade toda a potencialidade de uma questão central.

Vejamos um desdobramento de argumento terciário, ou seja, resultante de uma digressão de questão terciária ("Dizei-me: 'amor' e 'amar' não são a mesma coisa?"), coordenado em um bloco temático:

> VARCHI. Fareis mal se estivéssemos em litígio, pois os senhores juristas não aceitam esse recurso. Mas não vos encorajais a encontrar alguma diferença entre ambos [entre "amor" e "amar"]?
> TULLIA. Mil.
> VARCHI. Dizei uma.
> TULLIA. Como posso saber? Entre outras, "amor" é nome e "amar" é verbo.
> VARCHI. Não poderíeis responder melhor; não há outra diferença além desta.
> TULLIA. Basta-me esta para provar que não são o mesmo, pois, se mil semelhanças não bastam para fazer que uma coisa seja a mesma, uma única dessemelhança faz com que seja diferente.
> VARCHI. Muito bem dito. Mas, segundo vós, que diferença há entre os nomes e os verbos?
> TULLIA. Quanto a isso, é preciso que consulteis um mestre-escola, pois não sou gramática de profissão.
> VARCHI. Felizes dos alunos se os mestres soubessem tais coisas, embora esta não seja sua obrigação, para dizer a verdade. Nem vos faço tal pergunta como gramático, de tal modo que vos pareça trabalhoso respondê-la.
> TULLIA. O que poderia vos dizer? Os verbos possuem um tempo, e os nomes têm significado sem tempo.
> VARCHI. Agora percebo que sabeis tudo e, para me fazer falar, fingis que não sabeis nada. Porém, se não existe outra diferença além desta, que não é substancial, mas acidental, por que não me concedeis o que disse antes, que "amor" e "amar" significam a mesma coisa?
> TULLIA. Pareceu-me muito estranho que um nome, que é tão pequeno, pudesse igualar-se a um verbo, que é tão grande[69].

Nota-se uma ritmicidade própria estabelecida pela interposição contínua das falas, em intervalos predominantemente breves, formando um intercâmbio ininterrupto de argumentações que testam o conhecimento. São seis sentenças investidas por Varchi e direcionadas a Tullia. O conjunto resulta de uma ordenação lógica de conteúdos e é marcado, quase que na totalidade, por um tom confrontacional, contrastando apenas a última resposta emitida pela interlocutora, que sinaliza um desfecho do bloco temático.

---

[68] A respeito da *amplificatio* Sergio Corsi faz uma importante distinção. Esclarece que, para os retóricos antigos, como Quintiliano, o termo é interpretado como uma ênfase numa ideia em "dimensão vertical", intensificando o desenvolvimento do conteúdo até "seu cume", ou seja, uma elevação; já os retóricos da Idade Média interpretavam a *amplificatio* em "dimensão horizontal", uma dilatação ou expansão para desenvolvimento do tema com o auxílio de figuras retóricas (1987, pp. 18-19).

[69] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 21-23.

Vale a pena nos determos um pouco na sequência dessa unidade.

Primeiramente, é perceptível a abertura do bloco por meio de uma interrupção do discurso através da inserção de uma suposição (*incipit*[70]): "Fareis mal se estivéssemos em litígio, pois os senhores juristas não aceitam esse recurso". Tal inserção, unida a uma pergunta, ao fim da fala, faz uma retomada à dúvida já lançada anteriormente pelo interlocutor. Isto pode ser observado na fala transcrita integralmente abaixo, cabendo destacar o emprego da adversativa "[M]as" para coordenar esse recuo:

> VARCHI. Fareis mal se estivéssemos em litígio, pois os senhores juristas não aceitam esse recurso. Mas não vos encorajais a encontrar alguma diferença entre ambos?

Esta interrupção do encadeamento a partir do emprego de uma digressão, que neste caso recupera uma discussão já iniciada (a respeito da diferença entre *amor* e *amar*), enfatiza o interesse do interlocutor em ampliar o debate sobre o assunto, anunciando que o tema ainda não foi argumentado por completo.

A ampliação se fez pelo agrupamento e ordenação de argumentos correlatos, norteados por duas questões (primeira: encontrar a diferença entre *amor* e *amar*; segunda: explicitar a diferença conceitual entre os nomes e os verbos). Após o desenvolvimento de ambas, a partir de perguntas e respostas, há a indicação de um desfecho por meio da conjunção adversativa "porém", seguida pela reapresentação da questão terciária:

> VARCHI. Porém, se não existe outra diferença além desta, que não é substancial, mas acidental, por que não me concedeis o que disse antes, que "amor" e "amar" significam a mesma coisa?

Esse mecanismo de retomada da questão no fim do bloco funciona como uma espécie de ultimato no jogo argumentativo, pois pretende averiguar o sentido ou a efetividade do *vaneggiare* praticado por esse bloco temático.

Para apurar o efeito de tal bloco, retomemos a opinião manifestada pela interlocutora no início dessa digressão, quando discutem a possibilidade de haver diferença entre *amar* e *amor*:

> TULLIA. Basta-me esta para provar que não são o mesmo, pois, se mil semelhanças não bastam para fazer que uma coisa seja a mesma, uma única dessemelhança faz com que seja diferente.

[70] CORSI, Sergio, 1987, p. 67.

Comparemos agora com a opinião por ela enunciada na conclusão do bloco:

> TULLIA. Pareceu-me muito estranho que um nome, que é tão pequeno, pudesse igualar-se a um verbo, que é tão grande.

A alteração do ponto de vista de Tullia (como se pode observar pela transição da desinência verbal entre as duas palavras iniciais das sentenças: de "[B]asta-me" para "[P]areceu-me") decorreu da extrapolação do percurso em relação ao tema central. Tal extrapolação foi operada por meio da introdução do bloco temático, evidenciando o efeito da digressão como método pedagógico. Ou seja, pela inserção dessa unidade discursiva, Varchi incorporou novas ideias ao pensamento de Tullia, possibilitando o avanço do trajeto pelo viés da instrução. Em termos socráticos, manifesta o surgimento de um conhecimento que antes não existia ou não estava esclarecido.

Por fim, na última fala de Tullia ("Pareceu-me muito estranho que um [...]") nota-se uma redução rítmica. Essa desaceleração é explicitada tanto pelo discurso de apaziguamento, autojustificativa e apreensão de uma nova ideia, como também pela diminuição de tensão, se comparada àquele ritmo ágil que vinha sendo mantido por meio de perguntas e respostas em intervalos breves e tom confrontacional.

A fala também sinaliza o encerramento do bloco, caracterizada como uma *chiusura conversazionale* [71], e indica uma transição para outra unidade discursiva. Assim, a troca cooperativa entre blocos temáticos, ou entre os interlocutores que os conduzem, mesmo que em tom confrontacional, ocorre de maneira coordenada.

O conjunto (bloco argumentativo e *chiusure conversazionali*), resultante de argumentações correlatas e da manifestação de que o esclarecimento do tema, agora, foi alcançado, apresenta-se como uma consequência natural do ordenamento de uma progressão. Ao estabelecer, a partir desse resultado, uma solução à questão terciária ("se *amor* e *amar* são a mesma coisa"), acaba-se obliquamente contribuindo para a resolução da questão central ("se se pode amar com término"), o que reforça o emprego do tema "amor" como um recurso retórico-poético digressivo na *forma tractandi*.

Em sequência, e servindo de base para reforçar a importância da digressão na *forma tractandi*, surge outro bloco argumentativo. Também conduzido pelo hóspede, o bloco é operado por uma amplitude discursiva baseada em *contrapositum*[72], ou seja, uma extensão da

[71] Cf. NIGRO, Radiana, "Gli atti di parola nella *Civil Conversatione*". In: PATRIZI, Giorgio [et al.]. *Stefano Guazzo e la Civil Conversazione*. Roma: Bulzoni Editore, 1990, p. 100.
[72] GARAVELLI, Bice, 2012, pp. 241-242.

discussão que se contrapõe à ideia que acabou de ser concluída (de que a única diferença entre nomes e verbos é acidental, e, portanto, que "amor" e "amar" significam a mesma coisa). Vejamos o trecho que estabelece imediatamente a alteração de opinião em relação àquela alcançada anteriormente, sinalizando a abertura do novo bloco:

> VARCHI. Não quero responder a todas as questões, pois sei que me tentais. Pensais que não sei que vós sabeis, assim como eu, que os nomes se prepõem e são mais que os verbos? [73]

Com essa inserção percebe-se que o que se havia alcançado no bloco anterior era um "falso" final. Ou seja, pode-se ter atingido o término de uma unidade discursiva, mas não se alcançou o fim da argumentação. E do avanço argumentativo esperado pelo encadeamento e alcance de conclusões no primeiro bloco, o segundo bloco nega o remate do anterior, recuando-se na progressão. Com essa digressão, que se estrutura na figura da *variatio* por meio da contra-argumentação, eleva-se o nível de suspensão da *ordo naturalis* da narrativa. A implicação lógica dessa suspensão reside na força expressiva de oposição a um discurso moderador, pois se explora a eficácia dos contrastes no processo argumentativo de busca de uma verdade. Disto se institui que a vivacidade do diálogo depende da discussão dialética, e não de métodos de moderação, o que justifica exatamente a exploração das contestações e comparações, incluindo até mesmo a presença de passagens consideradas *quase inúteis* como extremamente necessárias para que a progressão dramática possa, de fato, ocorrer.

Um efeito inevitável, resultante dessa transição, é o desconforto causado naquele interlocutor desprovido da *paciência de escutar* e que prefere as *facilidades dos meios*. A fala de intolerância da cortesã representa esse tipo de espectador:

> TULLIA. Estais vos contradizendo muito rapidamente[74].

Assim, Tullia solicita a Varchi que aprofunde suas declarações com novos exemplos. Com isto, outra sequência de blocos é inserida, com descrições e comparações sobre a relação entre nomes e verbos. Nesta circunstância, de ávida por esclarecimentos, a cortesã revela-se impaciente e desorientada em relação à variedade e extensão de temas:

> TULLIA. [...] Mas não vejo por que essas coisas, ainda que verdadeiras,

[73] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 23.
[74] Idem, p. 24.

> estão relacionadas à nossa questão [75].

A *paciência de escutar* é advertida com *autoridade* por Varchi, "Vereis" [76]. Ele pede mais um tempo para que todas as questões revelem tanto à Tullia, como também ao leitor, uma real conexão e fluência.

Apesar do alerta, Tullia não hesita em reiterar seu estado contraditório:

> TULLIA. Pareceu-me haver entendido, mas ainda não estou satisfeita; aliás, onde antes me sentia bastante segura com os exemplos dados [...], agora, com esta última conclusão, encontro-me repleta de dúvidas [...]. Assim, dai-me algum outro exemplo, se quiserdes que eu ainda seja capaz disso e perdoai-me se muito vos sou importuna e desagradável[77].

A fala descreve os próprios estágios pelos quais a cortesã passou, desde o início do encontro. Após tal descrição, Tullia faz uma apelação para influenciar o comportamento do filósofo, buscando alterar sua forma de condução do diálogo. Isto pode ser confirmado pelo tom imperativo e condicional da fala: "Assim, dai-me algum outro exemplo, se quiserdes que eu ainda seja capaz disso [...]". O interlocutor lamenta a impossibilidade de esclarecimento com prontidão, prosseguindo em seu método:

> VARCHI. Mas dizei-me, o que pensais que seja mais perfeita: apenas a forma sem a matéria ou a forma junto com a matéria? [78]

Não compreendendo a pergunta, Tullia leva Varchi a reapresentá-la:

> VARCHI. O que julgais mais digno: a alma em si, sem corpo, ou a alma com o corpo? [79]

Provocando-lhe a curiosidade pelo adiamento da resposta, a nova digressão ("alma em si, sem corpo, ou a alma com o corpo") favorece uma reflexão que parece traçar um paralelo entre "matéria e forma" / "alma e corpo" e a variante *res* e *verba*. Vejamos o trecho do diálogo:

> TULLIA. Quem não sabe que o conjunto todo, ou seja, a alma e o corpo

[75] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 28.
[76] Idem, ibidem.
[77] Idem, p. 29.
[78] Idem, pp. 29-30.
[79] Idem, p. 30.

> unidos, é mais nobre e mais perfeito do que a alma sozinha?
> VARCHI. Vós sois uma que não o sabeis.
> TULLIA. Por quê?
> VARCHI. Porque mais perfeita e mais nobre é a alma sozinha.
> TULLIA. Isso não me parece possível, nem verossímil; e vós mesmo haveis de concordar comigo que ambos são pelo menos semelhantes, e, sendo a mesma alma, ela terá o mesmo valor tanto junto ao corpo quanto sozinha. Pois, se o corpo não lhe confere coisa alguma, também não deverá tirar nada dela.
> VARCHI. Ainda não concordarei convosco. Pois, embora a alma seja a mesma, é mais digna por si e mais nobre sem o corpo do que junto com ele; do mesmo modo como uma quantidade de ouro vale mais quando pura e isolada do que quando suja de lama ou misturada ao chumbo; e, além disso, é a causa do conjunto[80].

Por esta *tópica*, presente em discursos de Tasso, Speroni e Castiglione, além da carta a D. Monsenhor Leone Orsino, quando interpretam a perfeição platônica de *beleza*, comparando-a a *alma*, reforça-se a correspondência proposta por Varchi entre *alma* e *sprezzattura* e, assim, sua similitude à graça. Apesar da afirmação de Varchi de que "a alma é mais digna por si e mais nobre sem o corpo" [81], parece-nos que por detrás dessa hipótese de incompatibilidade há a valorização do *modus* dialógico em curso, pois ao fazê-lo está sendo defendida a habilidade de saber acomodar, agradavelmente, *res* e *verba*, gerando o prazer fundante da conversação e intensificando o "privilégio" deleitoso de sua elocução. É importante recuperar aqui que se trata de um diálogo civil que não se configura como um tratado de deveres práticos e nem uma composição de aspecto pomposo, mas uma discussão processual fundada na disposição da conversação civil. Ou seja, a harmonia desejada por sua narrativa, qual seja, a *sprezzattura*, se expressa, sobretudo, por essa acomodação entre *res* e *verba*, tendo como uma de suas bases a imitação de improviso, cujo efeito é o de graça e não o de estudo ou de fadiga. Como afirma Amedeo Quondam, "[...] *l'ingegno è dirittamente, spontaneamente, naturalmente arte, e non ha più bisogno di studio e di fatica*" [82].

Varchi, no entanto, comprova que alcançar tal efeito de graça ou *sprezzatura,* redefinindo os modelos dialógicos sem o rigor dos silogismos, não é um processo fácil, podendo cair em tentativas artificiais e contraditórias. Quando lhe é solicitado, inicialmente, mais cuidado quanto ao avanço das ideias, Tullia manifestava disposição ao diálogo. Porém, ela expôs uma intolerância às extrapolações ou aos adiamentos inerentes à conversação, sendo

[80] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 31. O trecho da fala faz referência à *Metafísica* Z, de Aristóteles.
[81] Idem, p. 30.
[82] QUONDAM, Amedeo. "Elogio del gentiluomo". In: PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo, 1998, pp. 20-21.

recorrentes apelos como “cuidai de prosseguir” [83], “[V]oltai ao assunto deixado” [84] ou, ainda, “[M]as deixemos esses exemplos, que não fazem parte de nosso propósito” [85], ainda que recomendando fazê-lo com elementos característicos de sua expressividade, como a *facilitação das coisas*, as *explicações minuciosas* ou de *maneira mais simples*[86].

Na sequência das falas, a anfitriã incita o interlocutor a comentar sobre o valor da amplificação, levantando suspeitas quanto ao método utilizado:

> TULLIA. Para vos dizer a verdade, parece-me que estais fazendo a história render, como se diz, talvez porque não vos encorajais a provar-me o que é impossível e a me fazer dizer o que não quero[87].

O filósofo recebe a provocação e responde intensificando sua decisão. Nega uma postura de descortesia e declara seu esforço em demonstrar a veracidade de seu trajeto. Isto se processa com a inclusão de uma nova digressão terciária, que explora os recursos da dissonância dialógica conversacional, especialmente a *ex abrupto*. Assim ele se dirige a ela:

> VARCHI. Dizei-me, por vossa fé, que coisa pensais que seja “amor”? [88]

E a pergunta repentina é julgada com surpresa pela cortesã:

> TULLIA. Segundo vós, são perguntas que se façam assim, subitamente e de improviso, a uma mulher? E sobretudo a uma como eu? [89]

A resposta reafirma o desvio da construção padrão pela conversação. Com elementos de informalidade nas trocas, sem afetação, praticam a abordagem livre e familiar (*sermo*) de um tema controverso, partilhando essa acessibilidade com uma multiplicidade de públicos (os dois interlocutores, as testemunhas presentes e o leitor), e, principalmente, questionando Tullia quanto a sua percepção a respeito do assunto, e não exatamente solicitando uma definição conceitual.

Além disso, a condição enunciada pela cortesã (“E sobretudo a uma como eu?”), leva-nos a um paralelo que a obra parece buscar, pois estabelece uma comparação com práticas

[83] ARAGONA, Tullia d’, 2001, p. 31.
[84] Idem, p. 32.
[85] Idem, p. 50.
[86] Idem, pp. 31-33.
[87] Idem, p. 38.
[88] Idem, ibidem.
[89] Idem, ibidem.

dialógicas antigas ou com o modelo aristotélico predominante na Idade Média. Ao distinguir sua visão diferente do amor em relação às demais mulheres (sendo Tullia descrita por Varchi como uma dama que atrai mais pelo espírito de virtudes raríssimas do que pelo corpo de ornamentos soberbos e deleitosos [90]), instiga um discurso no qual a composição casual, que simula um discurso anti-retórico, ganha equivalência à *sprezzatura*. Em outras palavras, mesmo diante de convenções civis e da hierarquia, há a recusa de protocolos escolásticos pela *autoridade*, efetuando na elocução uma liberdade que se sobressai ao cuidado artístico, ocasionando um "belo desinteressado" [91], o deleite da narrativa. A seguinte passagem exemplifica essa percepção:

> TULLIA. Vós o sabeis mal e talvez julgueis o amor das mulheres pelo vosso.
> VARCHI. Imaginai o que teríeis dito, se eu tivesse acrescentado, como quase o fiz, "e raramente", alegando estes versos de Petrarca:
>
> > *onde eu sei bem que um amoroso estado*
> > *em coração de mulher pouco dura?*[92]
>
> TULLIA. Como sois malicioso! Pensais que não vos havia compreendido? Seria questão de que a senhora Laura escrevesse sobre Petrarca o equivalente ao que ele escreveu sobre ela, e teríeis visto como a questão teria mudado[93].

Tullia, na sequência, faz um novo apelo de retorno (*reditus*[94]) ao tema central (marcado pela adversativa "mas"), relembrando que a dúvida necessita ainda ser respondida:

> TULLIA. Mas por que não cumpris vossa promessa?[95]

Varchi justifica a impossibilidade de fazê-lo enquanto a resposta sobre o que ela pensa a respeito do amor não seja verbalizada:

> VARCHI. Por culpa vossa, pois ainda não me haveis respondido o que pensais que seja "amor" [96].

---

[90] ANTES, Monika, 2011: "*Voi mi volete far dire che molte donne sono da più di molti uomini, ed entrare ne' meriti vostri, la quale avete posto sempre più studio in ornare l'animo di rarissime virtù , che il corpo di vaghi, o superbi ornamenti; cosa nel vero radissima in tutti i tempi, e degna di grandissima lode*".
[91] GARAVELLI, Bice, 2012, p. 38.
[92] Petrarca, *Rimas,* CLXXXIII (soneto "Se'l dolce sguardo..."), versos 13-14 apud ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 39: "*Ond'io so ben ch'un amoroso stato/in cor di donna picciol tempo dura"*.
[93] ARAGONA, Tullia d', op. cit., pp. 39-40.
[94] CORSI, Sergio, 1987, p. 68.
[95] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 40.
[96] Idem, ibidem.

Evidencia-se no interior dessa argumentação que o diálogo está todo projetado num âmbito particular de enquete. É constituído por uma sucessão lógica de perguntas e respostas, na qual a *disposição* de suas partes deve proceder gradualmente, e com seus respectivos efeitos retóricos (como o processo de amplificação em dilatação e em intensidade da matéria pelo recurso digressivo). Sem o desenvolvimento de tais elementos constitutivos da disposição, Varchi afirma que não será possível chegar à conclusão do bloco temático, e, como tal, à solução central, o que implicará, certamente, no nível de conhecimento dos fundamentos da construção dialógica, ou seja, do processo do *dialogizzare*.

Tullia, acolhendo a necessidade do cumprimento dessa disposição, responde as questões e uma nova sucessão de argumentações entra em vigor com uma nova digressão que faz alusão ao discurso de Fedro no início de *O banquete*. Discutem conceitos sobre o conhecimento, a beleza e o amor. Os interlocutores mostram, finalmente, chegar à concordância sobre a origem do amor, sinalizando alcançar a conclusão dessa unidade discursiva: "do belo conhecido e desejado na alma e no intelecto daquele que o conhece e o deseja" [97]. No entanto, a fala que encerra esse bloco argumentativo consiste na manifestação da cortesã de que esse outro desvio de percurso não teve pertinência e essencialidade à questão central:

> TULLIA. [...] mas isso não me parece que tenha nada a ver com a nossa questão [98].

A anfitriã surpreende o hóspede, contestando novamente, ao final da meticulosa argumentação, a legitimidade desse trajeto. Varchi, então, decide-se pelo encaminhamento de um desfecho. Destaca as implicações que surgem ao se tratar da temática amorosa como um assunto assaz amplo e misterioso e anuncia sua vocação à infinidade:

> VARCHI. Ao falar de amor, o assunto é tão amplo e os seus mistérios tão profundos que de cada palavra nascem infinitas dúvidas, das quais cada uma exigiria tempo e doutrina infinitos. E percebo que não teremos tempo nem para responder à nossa questão [...] [99].

O hóspede retoma conclusões de blocos argumentativos alcançadas até então (como "término" e "fim" serem a mesma coisa e "amor" e "amar" serem substancialmente a mesma coisa) e apresenta uma resposta à pergunta central:

---

[97] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 42-43.
[98] Idem, p. 43.
[99] Idem, ibidem.

> VARCHI. Sendo assim, parece-me que vossa dúvida tenha sido resolvida: não se pode amar com término [100].

Tullia, no entanto, não reconhece que essa seja a conclusão. Para ela falta o *principal*, comprovar que amor não tenha fim, e o instiga, elevando o jogo dialógico para um novo patamar:

> TULLIA. Dizeis que resolvestes a dúvida, e faltam o principal e o melhor. Fico satisfeita em conceder-vos tudo o que dissestes até agora, mas isto não vos serve de nada enquanto não provardes que Amor não tem fim; e isso eu não sei como podeis provar[101].

3.4 A infinidade

A partir da intervenção da cortesã, que estende a disputa ("mas isto não vos serve de nada enquanto não provardes que o Amor não tem fim [...]"), inaugura-se uma parte do diálogo orientada para a discussão do significado de infinidade do amor.

Cabe notar que somente neste momento do diálogo há uma referência direta ao núcleo do tema principal, a infinidade. O que antecedeu essa fase foi uma narração composta por várias digressões – divagando-se em torno do propósito original – com a intenção de esclarecer e aprofundar a própria questão.

É como se o método de abordagem propusesse, até então, que se pensasse na relação entre o argumento central ("se se pode amar com término") e a sua forma de tratá-lo não como um simples encadeamento regular de perguntas e respostas que alcançará, provavelmente, uma solução. O estímulo, talvez, seja pensá-lo em ato, ou seja, de que já é possível experimentar, por meio da difusão de desvios e adiamentos, a infinidade em sua própria efetivação. Em outras palavras, o diálogo se projeta ao campo ilimitado[102] pelo próprio plano metodológico, confirmando que qualquer trajeto ou desdobramento argumentativo está necessariamente compreendido em outro, e em nenhum deles é possível o fechamento em si mesmo.

A prática de afastamentos úteis para tratar a densidade do tema (e que nessa quarta

[100] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 44.
[101] Idem, ibidem.
[102] Cf. BRUNO, Giordano, 1998, pp. 3-5.

parte orienta-se para um retorno ao tema central – deixado de lado logo na saudação) ganha uma perspectiva integral sobre a obra. Nesse passo do diálogo, a estrutura narrativa básica da técnica digressiva (formada pela inserção *ex abrupto* e pelo regresso ao tema[103]) passa a englobar o conjunto todo do diálogo, desde a saudação. Assim, visualiza-se também que as unidades argumentativas digressivas precedentes traduziram um diálogo "fora" do diálogo. Experimentou-se um lugar exterior no interior do próprio texto, impedindo que a solução chegasse depressa demais ou que o diálogo se fechasse em si mesmo – o que levaria a narrativa ao fracasso, como já se discutiu.

Varchi inaugura esta parte de regresso ao núcleo do tema com uma réplica à interlocutora. Manifesta seu interesse em ouvir a opinião das testemunhas presentes, inclui sua justificativa quanto ao trajeto argumentativo que imprimiu (para que fosse encontrada a via de efetuação do tema) e, por último, questiona Tullia sobre sua discordância:

> VARCHI. A vontade que tenho de ouvir alguns dos que aqui estão e o fato de parecer-me muito fácil o que a vós, talvez porque o quereis, parece obscuro e impossível, fizeram-me dizer isso assim. *Mas* que argumentos alegais para provar que Amor tenha fim? [104]

É por meio do desencontro de opiniões que há a concordância quanto ao prosseguimento da argumentação. A nova indagação de Varchi, sobre o caráter absoluto ou independente das argumentações desenvolvidas até esse instante ("Mas que argumentos alegais para provar que Amor tenha fim?"), confere novo estágio à conversação e, por consequência, à dinâmica dialógica, fortalecendo sua natureza contínua de conciliação e reconciliação.

Antes de avançarem na definição do termo "infinito", os interlocutores introduzem duas digressões muito particulares.

A primeira consiste em uma digressão política, que se apresenta como legitimação do gênero. Identifica os riscos assumidos por sua *forma retórico-poética* e contextualiza as fontes de autores antigos e contemporâneos nas quais a obra se inspira. Os interlocutores citam Sócrates, Platão e Aristóteles, passam por Dante, Petrarca e Boccacio e chegam até Pietro Bembo. Varchi e Tullia os descrevem como fontes de admiração, lembrando algum tipo de infortúnio que sofreram, como censura ou exílio, por seus métodos de pensamento reformadores, escolhas políticas e de criação literária. Esse argumento de exaltação opera

[103] CORSI, Sergio, 1987, p. 67.
[104] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 44 (grifo nosso).

como uma autojustificativa da obra, declarando que tais escritores e poetas imitados agradaram, sobretudo, pela *autoridade*, formação intelectual e forma como conceberam seus diálogos a partir de propriedades especulativas que envolviam temas polêmicos ou de natureza *infinita*.

A segunda digressão surge a partir da tentativa de Tullia em retomar o tema central sem outros adiamentos:

> TULLIA. Mas deixemos esses exemplos, que não fazem parte de nosso propósito. Explicai-me por que não é nem tão verdadeiro nem tão fácil como penso o fato de não ser possível amar com término, considerando "término" ainda naquele outro significado[105].

A extrapolação ao tema ocorre com a introdução por Varchi de uma questão terciária. Ele a apresenta reconhecendo a pertinência dos novos afastamentos da *tractatus linea*, ou seja, da sequência argumentativa na narrativa, para a solução da matéria:

> VARCHI. Estamos nos afastando muito de nosso caminho: esforçar-me-ei, no entanto, para vos contentar. Dizei-me: se eu vos perguntasse se é possível viver sem comer, o que responderíeis?[106]

Essa insistência em seguir no adiamento do tema acaba por conduzir a um bloco temático no qual se sobressai a simulação de uma disputa. Nessa nova unidade argumentativa, os interlocutores chegam a se esquecer do próprio tema em debate para explicitar as táticas de um jogo ("Respondei-me ou passemos para outro assunto" [107]); encenar vitórias ("Finalmente dissestes vós mesma, por vós, aquilo em que não queríeis acreditar quando dito por mim" [108]); reproduzir derrotas ("Deus seja louvado por eu vos ter pego uma vez!" [109]); reagir ao embate ("Deixai-me falar um pouco para ver se também sou capaz de vos surpreender [...]") e desfrutar dos resultados ("Sinto-me tranquilizada. Oh, como temia outra resposta!"[110]).

Tal digressão recorre a uma *tópica* fundamental já comentada, a do *ben formato dialogo*. Faz referência ao propósito do sistema conversacional que não reside no fim, mas se centra na sua dinamicidade dramática, estabelecida não apenas pela dialética das falas particulares das personagens (que até então assumiram um caráter mais confrontacional do

[105] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 50-51.
[106] Idem, p. 51.
[107] Idem, p. 52.
[108] Idem, ibidem.
[109] Idem, p. 56.
[110] Idem, p. 59.

que cooperativo), mas também na graça e na elegância da elocução, nas escolhas prudentes e engenhosas das argumentações (que implicam no grau tático de reordenação do diálogo), e na sua correspondência às expectativas geradas pelos espectadores dos temas debatidos [111]. Ademais, essa nova ocasião digressiva, ressaltando o gosto pela disputa, pela esquivança intelectual ("É justamente por isso que não o direi"[112]) e pela contradição pura ("Não, senhora"[113]), se faz valer por si como um gesto de inteligência e gracejo ("Se soubesse que vos daria prazer, faria algo muito maior"[114]).

Assim, o aspecto digressivo do diálogo se configura como a suspensão ou o adiamento da determinação teleológica e finalista do debate, em favor do prazer civil da conversação. Esse jogo amoroso de esquiva e cortejo confirma a descrição de Corsi: "*fare una digressione è allargare la 'tractatus linea' e 'divertere stylum' fuori dei 'fines' della materia: il tutto con un senso delle proporzioni* [...]"[115]. A demonstração dessa *medida* harmoniosa das proporções, que provoca o deleite conversacional, é explicitada claramente por Varchi ao final da digressão, ao admitir que o diálogo é "jogo em que jamais alguém perde"; nele " todos sempre ganham"[116]. E declara ainda: "[D]e minha parte, preferiria perder neste jogo a vencer nos outros" [117].

Após esses dois desvios, que legitimam a prática do gênero e a lógica da digressão, chegam a um consenso de definição do termo "infinito":

> TULLIA. E, quando vos perguntei a causa disso, respondestes: "Porque o infinito, enquanto infinito, comporta, denota e manifesta imperfeição e não pode ser compreendido por nenhum intelecto". Tereis a audácia de negá-lo?
> VARCHI. Teria, se fosse falso, mas, sendo verdadeiro, confesso-o e acrescento que o disseste muito bem [118].

O passo seguinte a esse regresso conclusivo consiste em uma nova e longa digressão de caráter político-social sobre o recorrente emprego indevido de palavras, como a troca de significados e a incompreensão de termos, implicando em muitos erros:

> VARCHI. Afirmo, portanto, que o equívoco, a troca de significado dos nomes e a incompreensão dos termos são a causa de muitos erros, porque

[111] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 98.
[112] ARAGONA, Tullia, 2001, p. 55.
[113] Idem, p. 113.
[114] Idem, p. 58.
[115] CORSI, Sergio, 1987, p. 29.
[116] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 61.
[117] Idem, pp. 61-62.
[118] Idem, p. 56.

> quem não compreende as palavras jamais poderá compreender as coisas. [...] Sabei que, a falar de maneira tão confusa e genérica como o fizemos, Deus, segundo os filósofos, é infinito.
> TULLIA. Temo que procurais uma via por onde escapar e quereis pagar-me com conversas[119].

O interlocutor estende a digressão, esclarecendo o sentido dos termos "finito" e "infinito", a partir de concepções aristotélicas, para confidenciar as razões que o levaram à escolha de tal método de abordagem retórico-poético:

> VARCHI. Pois, sendo este nome 'infinito' um termo equívoco, ou seja, tomado de várias maneiras e significando diversas coisas, inicialmente é preciso explicar qual significado tendes em mente. Isto feito, será simplesmente como se um grosso véu fosse retirado da frente de vossos olhos; mas não fazendo isso, diz a verdade tanto quem afirma que Deus é infinito, segundo os peripatéticos, quanto quem o nega e afirma que Deus não é infinito. E, por essa razão, Aristóteles nos dá uma regra: não se deve nunca responder a quem usa termos equívocos, mesmo se o significado pretendido for claro, antes que o próprio interlocutor os esclareça. É por isso que me recusei a vos responder no início, pois primeiro quis saber qual termo tínheis em mente [120].

Nessa progressão, que parece se aproximar de uma resolução da questão central, é importante notar que, quanto mais os interlocutores avançam com rigor e fidelidade as trocas dialógicas, tanto mais adquirem força assertiva. Isto pode ser percebido pela crescente precisão das respostas aos temas e pela receptividade às digressões:

> TULLIA. Por que não o dissestes?
> VARCHI. Porque estáveis quase a me dizer injúrias.
> TULLIA. Fazei-o então agora[121].

A partir do exame das hipóteses e do amadurecimento progressivo dos raciocínios, as personagens demonstram coordenar as ações da cena num ato de cooperação que não exclui o espírito de disputa. Neste estágio, as interrupções, tanto para propor uma nova argumentação, como para rejeitar proposições emitidas, são manifestações da disposição integral à troca verbal, mesmo que polemicamente.

A narrativa adquire, portanto, um estreito vínculo entre o "controle do dizer" e a "importância da escuta". Ressalta a *tópica* sobre a relação entre os indivíduos, a palavra e a

[119] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 62.
[120] Idem, pp. 65-66.
[121] Idem, p. 66.

multiplicidade dos riscos dos "*peccati della lingua*"[122]. E para impedir o uso indevido dos termos, que resultaria em equívocos e prolixidades, Varchi, justamente, evidencia seu método: "É por isso que me recusei a vos responder no início, pois primeiro quis saber qual termo tínheis em mente".

Nessa expressão de ordenamento prudente e engenhoso, é visível que estão sendo disseminadas normas civis da *ciência do discurso* [123] além da própria consciência encarnada pela personagem. As palavras e seus arranjos, produtos do falante, não dizem respeito, necessariamente, ao interlocutor e são dirigidas a um destinatário que não se ajusta obrigatoriamente à receptora. Ao esclarecer seu procedimento ("É por isso..."), justificando a constância e pertinência dos desvios e regressos diante do argumento central, o interlocutor confirma o sentido decisivo da digressão. Por meio dela, as argumentações na cena discursiva, tão múltiplas no contexto da conversação, estão organizadas em um espaço muito bem delimitado e foram estruturadas racionalmente, de modo que somente foi possível revelar o conhecimento através das extrapolações, e o fez a partir da demonstração de que muito do que se revela desconhecido ou equivocado nos discursos é decorrente da falta de *paciência de escutar*. Reitera-se a *pedagogia do silêncio*, na qual o calar e o escutar são atributos fundamentais da civilidade, enquanto condições para o aprendizado: "*Il desiderio di conoscere si appoggia alla capacità di saper ascoltare*" [124].

Para legitimar tal valor do método, demonstrando sua efetividade, chegam ao consenso de que o "[A]mor é infinito não em ato, mas em potência, e que não se pode amar com término; ou seja, que os desejos dos amantes são infinitos e que nada os aquieta [...]" [125]. Na sequência, conduzem a conversa para uma nova extensão digressiva ("Vós me esclarecestes [...]. Embora em minha mente ainda restem algumas dúvidas" [126]). O tema dessa digressão concentra-se sobre a força dos agentes extrínsecos como elemento que estimula a matéria, animando-a à infinidade:

> VARCHI. A razão é que nada se move por si mesmo para fazer coisa alguma, mas é necessário que seja movido por alguém; [...].
> TULLIA. Acredito, pois é o filósofo quem o diz, mas gostaria de saber a razão disso também.

---

[122] PATRIZI, Giorgio. "Pedagogie del silenzio". In: PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo, 1998, p. 418.
[123] SKINNER, 1996, pp. 51, 61, 105; ver ainda, MISSIO, Edmir. *Acerca do conceito de dissimulação honesta de Torquato Accetto*. Campinas. (Tese de Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas,2004, p. 93. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000341618.
[124] PATRIZI, Giorgio, op. cit., loc. cit.
[125] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 74.
[126] Idem, p. 76.

> VARCHI. Sei que não desejais avançar sem ser conduzida. A razão é que nenhuma coisa pode agir por si mesma, nem realmente, nem espiritualmente, mas precisa de um agente extrínseco, ou seja, que esteja fora dela e a movimente[127].
> [...]
> VARCHI. Acrescento também, segundo outra proposição de Aristóteles, que "todas as coisas que agem por algum fim, tão logo atingem tal fim, cessam e deixam de agir" [128].

A respeito das forças externas que atuam na fatura do diálogo (desde os interlocutores que entram em cena, os papéis que representam, seus temas e argumentações), é válido nos determos um pouco sobre dois agentes fundamentais, o silêncio e as testemunhas presentes na casa. Vejamos um exemplo que ressalta esses dois elementos:

> TULLIA. Não temais. Mas tornemos à nossa conversa e dizei-me quais são as dúvidas que tendes a respeito do que eu disse.
> VARCHI. Não vos disse que são de pouca importância? E ademais, temo tê-las esquecido, além de que já é tarde. Receio aborrecer estes gentis-homens e, por falta de tempo, não ouvir os outros presentes que não pronunciaram uma palavra durante todo o dia[129].

O silêncio e suas derivações (o laconismo, a taciturnidade, a escuta, os gestos) ganham na cena extrema relevância enquanto força externa ao diálogo: "[...] *l'elogio del silenzio come virtù da privilegiare è ricorrente nella trattatistica sul comportamento e sui problemi dell'*institutio *tra XV e XVI secolo* [...]"[130]. O silêncio manifesta-se tanto quando é explicitado ("E o silêncio de todos diante de nossa conversa me dá certeza disso" [131]), quanto no recurso às reticências ("Agora vos tenho por homem verídico, que..."[132]) e em frases incompletas:

> TULLIA. Meu Deus! Quereis discutir também a esse respeito! Eu diria...
> VARCHI. O que diríeis?
> TULLIA. ... que vós sois o contrário do que muitos me disseram: que sempre evitais discutir qualquer assunto com quem quer que seja, de onde concluem vossa ignorância [133].

Derivações do silêncio ocorrem também sob a forma da expressão indireta, com a escrita lacônica ou indicadora de taciturnidade. Neste caso é recorrente o uso da figura

---

[127] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 84-85.
[128] Idem, p. 87.
[129] Idem, p. 100.
[130] PATRIZI, Giorgio. "Pedagogie del silenzio". In: PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo, 1998, p. 416.
[131] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 108.
[132] Idem, p. 58.
[133] Idem, p. 46.

emphasis (reforçada, por exemplo, com o emprego do sinal de exclamação), insinuando a razão da sentença e legitimando a escuta praticada pelas testemunhas:

> TULLIA. Dizei antes: "não lembro" ou "não quis dizer isso", pois dito, vós o haveis.
> VARCHI. Por sorte, há testemunhas que podem dar fé! [134]

O silêncio é um instrumento que instaura o incerto[135], e as testemunhas, permanecendo nessa esfera do não dito, representam essa "*pedagogia amplificata dall'osservazione della peculiare collocazione dell'organo a cui è legata la parola*" [136]. A abstenção faz uma analogia à prudência do falar, defendendo que a compreensão profunda das palavras está associada à constância da "escuta" dialógica para a formulação do juízo definitivo.

Essa autodefesa diante do incerto, que demonstra o controle dos códigos de conveniência, é mediada por duas figuras civis fundamentais: a *prudência* (entendida como a "sabedoria prática" que avalia todas as hipóteses de determinada situação e toma as melhores decisões) e a *discrição* (ou seja, o saber ajustar-se ou adequar-se às mais diferentes situações, controlando os códigos de conveniência[137]). Tais testemunhas sintetizam, desse modo, a educação ao silêncio[138], tornando-se elas próprias uma fonte de opinião ou *autoridade* simplesmente por essa forma de presença:

> VARCHI. A vontade que tenho de ouvir alguns dos que aqui estão [139].

Retomando a narrativa, um novo acordo entre os interlocutores produz uma nova conclusão para a questão central, rebatendo o consenso conquistado há pouco:

> VARCHI. Sendo assim, o Amor tem fim e será possível amar com término, o que faz com que a conclusão tirada antes por vós deixe de ser verdadeira [140].

A cortesã faz uma ponderação aguda, recorrendo perspicazmente ao composto de clareza e obscuridade do sentido da palavra. Complementa que não se pode deixar de

---

[134] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 33.
[135] Cf. GRACIÁN, Baltazar apud MISSIO, Edmir, 2004, p. 126.
[136] PATRIZI, Giorgio. "Pedagogie del silenzio". In: PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo, 1998, pp. 416-418.
[137] As informações sobre prudência e discrição foram fornecidas por Alcir Pécora em aula sobre *O Cortesão*, IEL-Unicamp, 22 de março de 2011.
[138] PATRIZI, Giorgio, op. cit., pp. 415-424.
[139] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 44.
[140] Idem, p. 88.

concluir, por conseguinte, que ambas estão corretas, ou seja, que o amor pode ser finito e infinito:

> TULLIA. [...] porque este nome "amor", designando várias maneiras de amor, é nome equívoco; e vós não me perguntastes anteriormente de qual eu estava falando [141].

Tal apuração (que se assemelha à conclusão do significado de "graça" na carta escrita por Varchi ao Monsenhor Leone Orsino) faz um remate à essencialidade e à pertinência da suspensão digressiva. Tullia é parabenizada pela correção que faz a Varchi, fornecendo a nova definição à questão central:

> VARCHI. Parabéns, senhora Tullia! Vós me pegastes!
> TULLIA. Pior para vós.
> VARCHI. Que seja. Mas agora sou eu quem vos interroga[142].

Com efeito, a digressão desempenha, claramente, enquanto técnica de propagação de desvios e regressos, uma fundamental ação catalisadora de conhecimento. A progressão dramático-narrativa confirma sua *forma tractandi* particular, na qual a prática da conversação civil e a discussão sobre a infinidade do amor revelam-se símiles entre si. Sem respostas únicas e com a multiplicidade de afirmações o diálogo assume-se e se retroalimenta, progressivamente, como um movimento infinito.

Com a exigência manifestada pelo filósofo ("Que seja. Mas agora sou eu quem vos interroga"), uma nova fase será inaugurada e tratará das tipologias do amor.

3.5 Os tipos de amor

Na cena anterior, como se viu, o diálogo esclarece a pertinência e a essencialidade do itinerário digressivo como um caminho de busca da verdade. Conforme nota Corsi, a "quaestio *è ricerca di verità, e le digressioni, di notevole ampiezza e importanza, servono a meglio precisare la dottrina* "[143]. Isto foi demonstrado, valorizando a *prudência*, a *discrição* e

[141] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 89.
[142] Idem, p. 90.
[143] CORSI, Sergio, 1987, p. 44.

a *moderação da palavra* como virtudes civis fundamentais para a compreensão do processo do *dialogizzare*.

Nesse novo momento, busca-se aperfeiçoar a resposta à questão central por meio do esclarecimento das tipologias e do fundamento do amor. Pode-se afirmar, talvez, que essa parte constitui uma seção digressiva independente, assumindo características distintas dos movimentos de suspensão precedentes. O amor virtuoso e o amor vulgar, o belo e o bom e a mediação dos sentidos são as matérias tratadas, que operam como estímulos para o prosseguimento do debate. Contudo, o que distingue essa fase, é que a *quistione infinita* é tratada em outro nível de profundidade. É desenvolvida por meio de uma abordagem densamente filosófica, a partir de concepções platônicas, aristotélicas e de contemporâneos. Vale reproduzir um trecho que pode ilustrar esse contexto:

> TULLIA. Vós me tranquilizais. Mas respondei-me: por que os socráticos não amam aqueles que não são belos ou que são idosos?
> VARCHI. E eu pensei que fosse o único a analisar tudo minuciosamente. Mas quem vos disse isso? [144]

Para dar conta de tais argumentações com o necessário peso filosófico, a narrativa faz uso abundante da técnica do *exemplum*, e esta seção buscará justamente colocar em foco a função essencial de tal método.

Os exemplos estão presentes em toda a obra, e, precisamente neste instante, estão dispostos como um recurso fundamental para que o leitor possa intuir o discurso mais complexo, compreendendo-o racionalmente, ou simplesmente facilitando sua imersão na cena[145].

A técnica opera na amplificação do tema de forma peculiar. Assume-se enquanto um recurso digressivo, mas que não se configura exatamente como um distanciar-se, e sim como um distender-se do texto, de modo que é possível sustentar a extensão argumentativa e sua densidade temática, garantindo a acessibilidade dos espectadores quanto à compreensão. Os exemplos, como veremos, tornam-se instrumentos de abordagem basilares no projeto civil de disseminação mais abrangente de um corpo de conhecimento já metodicamente elaborado.

Pode-se notar no excerto abaixo, quando Varchi lança à Tullia uma das três questões iniciais que norteiam o núcleo temático, que ele recorre ao uso dos exemplos tanto para embasar a pertinência de sua dúvida, como também para explicar, ainda que brevemente, o conceito da repartição das faculdades da alma nas espécies vivas de Aristóteles em *Da Alma*,

[144] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 110.
[145] CORSI, Sergio, 1987, p. 109.

fazendo também uma alusão à *Geração dos animais*, do mesmo filósofo:

> VARCHI. [...] Primeira coisa: Não entendo por que razão vós criticais e chamais de "desonesto" aquele amor comum a todos os seres animados – falo daqueles inferiores; na verdade é seu modo próprio, pois são feitos mais para isso do que para outra coisa. É o que vemos nas ervas e nas plantas, que têm alma vegetativa, e em todos os animais selvagens, que, além de vegetativa, possuem a sensitiva; e também nos homens que, além da vegetativa e da sensitiva, possuem uma alma racional ou intelectiva. Porque Aristóteles disse que um homem que não pode mais gerar deixa de ser homem, pois não consegue fazer aquilo que, para fazer, foi produzido pela natureza[146].

São várias as formas de exemplificação que podemos identificar nesse momento da narrativa. Uma das mais recorrentes é a figura de similitude ou comparação [147]. Neste caso realça-se um objeto ou um fenômeno por meio de um termo comparativo ("como" ou equivalentes). No trecho a seguir, Tullia explica o amor honesto mediante uma analogia com o amor vulgar:

> TULLIA. O amor honesto, que é próprio dos homens nobres, ou seja, daqueles que possuem o espírito nobre e virtuoso, sejam quem forem, pobres ou ricos, não é gerado pelo desejo, *como o outro*; ["amor vulgar"], mas pela razão; e tem como fim principal transformar-se na coisa amada, com desejo que ela se transforme nele, de modo que os dois tornem-se um único ou quatro[148].

Há também casos de comparação que relacionam termos análogos, agregando principalmente a ideia de quantidade para enriquecer a descrição. É possível identificar essa situação quando Tullia pergunta sobre duas obras de Ficino, e Varchi estabelece a comparação de valor quantitativo, acrescentando um terceiro autor:

> TULLIA. Chegastes a ler Platão e o *Convívio*, do senhor Marsílio Ficino?
> VARCHI. Sim, senhora, e *ambos* me parecem milagrosos, porém Filone me agrada *mais*, talvez porque eu não compreenda os outros[149].

Em seguida, há uma extensão da demonstração de Varchi sobre *Dialoghi* de Filone,

---

[146] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 100-101.
[147] Cf. BERISTÁIN, Helena, 1998, p. 96; CORSI, Sergio, 1987, pp. 108-110.
[148] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 91 (grifo nosso). Seguindo a nota explicativa da edição brasileira, este trecho também faz referência à transformação espiritual dos amantes, explicada tanto por Ficino, em seu comentário sobre *O banquete*, como também por Leão, o Hebreu, cuja fórmula, a seguir, resume a aritmética amorosa: "Cada um, ao se transformar no outro, transforma-se em dois, que são o amante e o amado; e duas vezes dois são quatro; de maneira que cada um deles é dois, e todos os dois são um e quatro".
[149] Idem, pp. 95-96 (grifo nosso).

chegando à comparação com *Asolani*, de Bembo:

> VARCHI. [...] Lembro que muitos escreveram sobre o Amor, e muito; alguns com erudição, alguns com elegância, alguns com uma e outra, mas coloco Filone acima de todos, embora em algumas coisas, sobretudo quando entra nas coisas da fé judaica, mais o desculpe do que o aprove.
> [...]
> VARCHI. [...] E não nego que os *Asolani*, que exaltei mil vezes, são belíssimos e que à sua grande doutrina se ajunte um juízo grandíssimo e uma eloquência milagrosa, mas Filone teve outro propósito; nos casos de amor, acho que talvez se possa dizer muito mais, e certamente num estilo mais elegante, porém, não creio que melhor[150].

Nesse distender-se o interlocutor fez uma enumeração de situações ("alguns com erudição, alguns com elegância, alguns com uma e outra") resultantes de um acúmulo de conhecimento ("Lembro que muitos escreveram sobre o Amor, e muito"), para justificar com propriedade sua preferência por *Dialoghi*. As enumerações e as acumulações – combinadas ali por uma gradação em ordem ascendente[151] – foram praticadas no processo argumentativo para apoiar as comparações e alcançar o convencimento do espectador.

Outra manifestação corresponde à comparação de qualidade. Neste caso a similitude não implica necessariamente uma quantidade, mas se define, sobretudo, por uma transferência de sentido por meio de uma relação de pressuposição recíproca entre significantes e significados [152]:

> VARCHI. [...] É por isso que, *assim como* não se pode encontrar animal mais santo, mais benigno e mais útil que o homem, quando ele é bom, não se encontra outro mais perverso, maligno e danoso quando é ruim. E se quiserdes um exemplo mais concreto, sabei que é do vinho doce que se faz o vinagre forte, como se diz popularmente. [153]

Houve ali um preciso sistema de correspondências entre os sentidos de "homem" e "animal" para enfatizar as condições extremas que o ser humano pode assumir. Essa distinção entre os dois tipos foi acentuada pela correlação "assim como" e o estabelecimento de uma oposição simétrica entre significados: o homem "bom" é o animal mais santo, benigno e útil, e o homem "ruim" é o animal mais perverso, maligno e danoso (santo x perverso; benigno x maligno; útil x danoso). A comparação foi intensificada por uma analogia com a ideia do

[150] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 97-99.
[151] BERISTÁIN, Helena, 1998, p. 173.
[152] Idem, p. 455.
[153] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 112 (grifo nosso).

vinho doce e à produção do vinagre, cuja acidez provém da doçura. A sentença popular funcionou como uma imagem para facilitar o esclarecimento dos significados, aliviando a densidade do exemplo em questão.

Da exemplificação segue-se, logo após, outra, na qual os interlocutores discorrem sobre a "regra dos contrários" para atestar se há contradição entre os termos "belo" e "feio". Vejamos um trecho:

> VARCHI. Chamam-se "contrários positivos" aqueles que designam duas naturezas contrárias, como o branco e o preto, o doce e o acre, o duro e o mole e outros semelhantes. Nestes, a regra não é válida, pois nem tudo o que não é branco é preto, nem tudo o que não é doce é acre, e assim por diante. "Contrários privativos" são aqueles que não designam duas naturezas diversas, mas um que designa uma determinada natureza e outro a privação desta natureza, como se disséssemos: "vivo e morto", "vidente e cego", "dia e noite" e outros semelhantes. [...]
> TULLIA. Compreendo. Mas qual é a razão dessa diversidade? [154]

Percebe-se que Varchi, com a inserção dos silogismos, conquista a credibilidade de Tullia ("[C]ompreendo"), despertando o desejo de continuidade da sentença ("[M]as qual é a razão dessa diversidade?"). Por conseguinte, as falas ganham, gradativamente, mais precisão discursiva e espírito colaborativo, manifestados pela crescente troca de argumentações complementares que apoiam os raciocínios entre os interlocutores. Há uma indicação de intensificação da disposição das personagens no processo do *dialogizzare*, reiterando a licença poética da digressão para seguir os raciocínios filosóficos do debate sob a perspectiva da conversação civil.

O efeito desse avanço preciso e ordenado da técnica também abre a possibilidade de inserção de tipos mais peculiares de exemplos, como o entimema[155]. Neste caso há o emprego de um silogismo abreviado, cuja mensagem está circunscrita num plano mais implícito e parte de proposições que apelam à dedução do receptor:

> TULLIA. Então, como fareis?
> VARCHI. Negando. Tendes alguma dúvida?
> TULLIA. Negareis a verdade, pois a experiência mostra o contrário.
> VARCHI. Estais enganada, asseguro.
> TULLIA. Palavras! Terei chegado ao vosso coração onde menos esperava.
> VARCHI. Digo-vos que não é verdade; e surpreendo-me ao ver que não reconheceis por vós mesma que aquilo que não pode ser não foi jamais.

[154] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 113-114 (grifo nosso). Cf., na nota de rodapé da edição consultada, a ideia de que a fala de Varchi se inspira em *Categorias* de Aristóteles, 11b-14a, e nos comentários que elas suscitaram.
[155] Cf. CORSI, Sergio, 1987, p. 108; ver também BERISTÁIN, Helena, 1998, p. 173.

> TULLIA. Disso eu sei, posto que o poeta disse:
>
> *Como ser pode o que ser não podia?*[156]
>
> Mas é preciso que respondais à experiência.
> VARCHI. Grande coisa! Estes aos quais vos referis podiam muito bem fingir que amavam virtuosamente, mas não amavam realmente; e, embora fossem filósofos, não amavam como filósofos[157].

Na demonstração, Tullia sugere uma correspondência entre a verdade e a experiência, afirmando que a teoria ("Palavras!") tem menos efetividade se comparada àquela da vivência, mediada pelos sentidos ("Terei chegado ao vosso coração onde menos esperava"). A presença da exclamação e a inclusão de uma citação de Bembo resulta em um tom irônico e, ao mesmo tempo, moral, reforçando o caráter civil persuasivo e didático dos exemplos. Foram introduzidos para uma ênfase de verdade, uma amostra de realidade traduzida em palavra, e cujo fim é o convencimento. Como afirma Corsi: "*formulare* exempla *significa così tipificar la realtà*" [158].

A partir daí, fica clara a distinção do emprego da técnica dos exemplos em relação ao uso de metáforas breves, pois a partir deles são evidenciadas e reforçadas as provas argumentativas para a construção intelectual da realidade representada. Por meio dos exemplos lançados são apresentadas analogias capazes de esclarecer uma relação entre conceitos, conhecimentos e as circunstâncias tratadas pelas personagens. Corresponde, de fato, a uma abordagem particular de persuasão do leitor, compreendida não como um discurso adicional ou exterior à matéria tratada, mas com o propósito justo de elucidar determinado tema. Atua, portanto, pelo contrário, no interior do discurso, como um valor da argumentação, influenciando na compreensão do significado mais profundo ou filosófico da causa tratada e que poderia fugir da observação do leitor caso não existisse[159], como sentencia a anfitriã:

> TULLIA. Hoje estou ouvindo coisas que jamais ouvi[160].

Esse caráter de valor argumentativo dos exemplos pode ser confirmado por suas fontes: todas partem do conhecimento intelectual ou da experiência pessoal de cada interlocutor. Nesse sentido, a técnica do exemplo ganha uma função admiravelmente mais

---

[156] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 119. No texto original: "*Com'esser p(u)ò quel ch'esser non pote(v)a"*.
[157] Idem, pp. 118-119.
[158] CORSI, Sergio, 1987, p. 106.
[159] Idem, p. 100.
[160] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 118.

complexa pelo fato de Tullia ser autora e hetaira ao mesmo tempo, como aponta Pécora: "Tullia, no diálogo, guarda correspondências imprescindíveis com a imagem da prática amorosa de uma cortesã" [161]. Os argumentos inseridos por ela, compondo a estrutura e a progressão da conversação, estão embasados pela autoridade da experiência de intensa prática amorosa. Seus exemplos, desse modo, são colocados à prova enquanto razão e possibilidade de conciliação entre *as duas vias*[162] (experiência e teoria):

> TULLIA. Isso eu não sabia, nem o concedo porque, desse modo, todos os belos seriam bons.
> VARCHI. Bem sabeis...
> TULLIA. Esperai. Não vos enganeis. Eu mesma conheci muitos que eram muito belos, mas nada bons[163].

Portanto, associada a essa questão conciliadora, que provém do caráter singular assumido pela cortesã, pode-se compreender como a comparação é traduzida na obra como exemplo de experiência privilegiada[164]. Beneficia a progressão do diálogo, que ora confirma a autoridade da cortesã – quando os "lógicos" ou "escolásticos" são repreendidos e levados a responder ao argumento da experiência -, ora suspende tal autoridade ou fornece a ela novos significados.

Neste ponto, amplia-se também o entendimento da similitude entre o diálogo e a retórica. Em ambos não se deve emitir qualquer aprovação ou crítica do que é dito antes do conhecimento do todo. Isto significa que a *paciência de escutar*, proposta por Speroni, é condição para usufruir de toda a licença poética que o diálogo dispõe, sendo a um só tempo discurso filosófico e deleitoso. É esta emoção justamente que Tullia descreve em passagem, valorizando a "novidade" e a forma pela qual o discurso está sendo processado:

> TULLIA. A novidade e a afabilidade de vosso discurso [...] [165].

Na sequência, a anfitriã faz o remate da progressão, relativizando que o amor vulgar e lascivo pode suscitar em alguns o amor honesto e virtuoso e vice-versa. O fecho do bloco é apoiado por uma analogia entre os dois tipos de amor e as plantas. Em ambos, o "terreno", onde são colocados e transplantados (entendido como as variações humanas influenciadas por

---

[161] Apresentação à edição brasileira: "A comédia do diálogo amoroso". In: ARAGONA, Tullia d', 2001, p. viii.
[162] Idem, p. xviii.
[163] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 111.
[164] CORSI, Sergio, 1987, p. 101.
[165] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 121.

circunstâncias da vida), pode determinar a conversão de suas próprias naturezas ("podem se transformar de selvagens em domésticas e de domésticas em selvagens" [166]). A cortesã encerra o bloco, cujo regresso à questão é operado com o preciso cálculo simétrico digressivo[167], evitando, desse modo, qualquer fratura no interior do texto que possa interferir na compreensão do leitor:

> TULLIA. Isso é o que eu tenho a dizer a respeito de vossas dúvidas e que me parecerá verdadeiro após vossa aprovação.
> VARCHI. Quanto a mim, estou muito satisfeito e, sendo já tarde, não me resta outra coisa a fazer senão agradecer-vos [...][168].

Pelo recurso digressivo, e aqui destacando o emprego dos exemplos como meio útil para a persuasão e a acessibilidade aos temas, nota-se que foi garantida a organização de toda a estrutura narrativa do núcleo temático – repleta de exemplificações minuciosas, citações e argumentações mais elaboradas. De forma hábil, pelo tom conversacional, transmitiu-se uma verdade na qual os interlocutores acreditam ou defendem.

Contudo, em vez de encerrar a discussão, como sinalizou Varchi, Tullia surpreende novamente pelo encadeamento da narrativa. Dirige-se a um novo interlocutor:

> TULLIA. A vós toca, conforme combinado, senhor doutor, agradecer a Varchi e atender a seu pedido, pois ele realmente merece [169].

A vivacidade do diálogo gera nova expectativa com o convite para que uma testemunha, que assistiu a todo o diálogo, manifeste-se. Estende-se, à exaustão, a possibilidade da variedade dos temas e da gradação argumentativa sob uma perspectiva mais peculiar ainda. A inserção de um terceiro interlocutor poderá permitir que todas as personagens, incluindo o leitor, contemplem em grau superior a constante e plausível busca de conhecimento propiciada pelo encontro, ampliando com mais precisão seus próprios atos de juízo e a verossimilhança do diálogo.

---

[166] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 125.
[167] CORSI, Sergio, 1987, p. 67.
[168] ARAGONA, Tullia d', op. cit., loc. cit.
[169] Idem, ibidem.

3.6 Suspensão

O convite de Tullia para que uma terceira personagem emita uma opinião tem um efeito sugestivo. Inaugura-se um estado de suspeição acerca de tudo o que foi discutido pelas duas personagens, revelando que toda a narrativa seguiu uma intencionalidade:

> TULLIA. A vós toca, conforme combinado, senhor doutor, agradecer a Varchi e atender a seu pedido, pois ele realmente merece[170].

Nas palavras de Baltazar Gracián, em *Oráculo Manual*, o procedimento de suspensão é análogo ao divino. Levar argumentos a este nível "é prever às palavras e às ações o efeito da admiração, da expectativa, do mistério, até atingir a veneração" [171]. Com a entrada de Lattanzio Benucci, além da expectativa de que essa fase também se mostre necessária à estruturação coerente dos raciocínios [172], surpreende-se o nível de intensificação da progressão ilimitada da narrativa.

Como testemunha que assistiu a toda a discussão, Benucci representa esse elemento composto de expectativa e mistério, além de assumir uma nova possibilidade argumentativa, impedindo que o diálogo se feche nas resoluções conduzidas pelas outras duas personagens. Monika Antes observa que o terceiro interlocutor tem como função "*riassumere il tutto, facendo così emergere un 'metapiano' che va oltre il dialogo che avviene tra Tullia e Varchi* [...]" [173].

Para legitimar esse processo, a testemunha inicia sua fala confirmando o prazer do tempo transcorrido ("tão rápido que estas horas me pareceram transcorrer, ou melhor, voar" [174]) e faz um reconhecimento solene a Varchi:

> BENUCCI. [...] digo que todos juntos e cada um de nós temos mais reconhecimento por vossa natureza do que poderíeis imaginar [...] – em meu nome e em nome deles, agradeço-vos infinitamente [...] [175].

Em um trajeto que indica um encerramento da conversa ("[M]as, como já é tarde e

[170] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 125.
[171] Apud MISSIO, Edmir, 2004, p. 47.
[172] ANTES, Monika, 2011, p. 45.
[173] Idem, p. 83.
[174] ARAGONA, Tullia d', op. cit., pp. 125-126.
[175] Idem, p. 126.

estou certo de que vós deveis estar cansado"[176]), a terceira personagem torna a cena narrativa mais composta. Relata os instantes prévios à chegada de Varchi e o sistema de regras com que se autorregulou todo o jogo conversacional. Tal descrição reforça o preciso cálculo de simetria do diálogo, recuperando outras razões da conversação, até então desconhecidas, como o motivo que levou as testemunhas a permanecerem caladas durante todo o debate. Benucci personifica o valor do conhecimento do todo e da *paciência de escutar*, operando também como uma resposta àqueles espectadores e leitores precipitados, que não compreendem a pertinência e a utilidade da constância do procedimento dialógico.

Quanto às regras, estas consistiam na impossibilidade de que qualquer um dos presentes interviesse durante o debate sobre a infinidade do amor, com exceção de Tullia. Somente agora está autorizada a participação de Benucci, pois alcançaram dois assuntos específicos na discussão, a saber: se o amor é movido principalmente pelo interesse próprio ou em razão de outro, e qual é o mais forte, aquele que provém do destino ou aquele provindo da própria eleição. Tullia e as demais testemunhas também devem seguir uma nova regra. Poderão discutir "à vontade", em outro dia, se qualquer um dos presentes se sentir prejudicado com alguma alegação.

Varchi agradece a homenagem recebida pelas testemunhas e lamenta não poder resolver naquele momento tais dúvidas. Benucci intervém e distingue que estas duas últimas questões diferenciam-se de todas aquelas discutidas anteriormente:

> BENUCCI. Tudo o que queremos de vós é que nos digais aquilo em que acreditais, sem outros argumentos ou autoridades [177].

Essa delimitação promove um atrativo de sequência argumentativa por meio de um novo jogo de contrastes e contradição. O receptor acata, responde detidamente, e Benucci viola sua própria demarcação. Apesar de ter alegado que o campo discursivo seria mais concentrado, amplia a argumentação na sequência, desdobrando a discussão sob a justificativa da necessidade de esclarecer o conceito platônico de amante e amado, e qual deles é o mais nobre:

> BENUCCI. Desse modo, parece que os amantes são mais nobres e mais dignos do que os amados.
> VARCHI. Já dissemos que assim reconhece Platão; mas Filone, com muita

[176] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 126.
[177] Idem, p. 128.

> razão, ao que me parece, defende a opinião contrária[178]. [...]

Benucci adota uma sentença de uso comum para ampliar o campo linguístico da questão. Faz uma referência metafórica a partes do corpo para desenvolver a pergunta sobre o amor com interesse próprio ou aquele em razão de outro:

> BENUCCI. Agrada-me o fato de terdes mencionado os mesmos argumentos que eu alegara; mas do exemplo do braço, que não se importa de expor-se ao perigo para salvar a cabeça, nasce-me uma dúvida a respeito do que dissestes antes: que cada coisa ama principalmente a si mesma e não faz nada que não seja em utilidade, prazer e benefício próprios[179].

Varchi utiliza o mesmo mecanismo semântico, explorando a funcionalidade do discurso simples, vizinho à língua falada, para esclarecer sua opinião:

> VARCHI. [...] De maneira que, se o braço se coloca entre o golpe e a cabeça, não é por outra razão senão a de salvar o corpo inteiro, pois bem sabe que a perda do corpo significaria, necessariamente, a perda dele mesmo. [...] Sendo assim, parece totalmente verdadeiro o fato de que tudo o que as coisas fazem serve para a conservação e manutenção de si próprias[180].

Satisfeito quanto à clareza da resposta, a testemunha altera imediatamente a discussão para o segundo questionamento: "Quanto à primeira questão, não preciso ouvir mais nada. Quanto à segunda, o que dizeis?" [181]. Varchi pondera a abordagem, vinculando-a a discussões *longas, difíceis* e *perigosas*, e que, portanto, devem ser deixadas para uma próxima ocasião, quando poderão contar com a presença de Simone Porzio:

> VARCHI. Confessar-vos-ei a verdade: não a compreendo bem e, além disso, vejo que seria necessário entrar na fatalidade e na predestinação [...]. Sendo assim, parecer-me-ia sensato se adiássemos esta questão para um dia em que o tão gentil quanto excelentíssimo senhor Porzio esteja presente [...]. Além disso, já é hora de nos despedirmos da senhora para não tomar mais do seu tempo do que o necessário, e também porque não me sinto claramente convencido de não ter perturbado vossas conversas, que não me pareciam tão sérias e enfadonhas, a julgar por vossas expressões alegres e risonhas[182].

A menção a Porzio, um frequentador da casa, mas ausente naquele dia, chama a atenção para um efeito semântico marcante em diálogos do período. Trata-se da analogia entre

[178] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 132.
[179] Idem, pp. 132-133.
[180] Idem, pp. 132-134.
[181] Idem, p. 134.
[182] Idem, pp. 135-136.

a função desses textos e a da arte dos retratos [183]. Em ambos repõem-se existências ausentes ou que já não existem mais (como o anúncio fúnebre de Castiglione no Primeiro Livro de *O Cortesão*) para valorizar os encontros prazerosos entre amigos (*companhia*), "mais lembrados no desejo que vividos na experiência" [184]. Isso fornece mais acabamento ao diálogo, uma vez que projeta algo que transcende o presente e ultrapassa a metafísica, existindo enquanto uma ideia (o perfeito cortesão, o perfeito príncipe, a perfeita república) e tornando-se, assim, um estímulo para se pensar o tempo moderno pela simples ausência do que está impossibilitado de ser vivido no momento ou no mundo sensível.

Ademais, a confissão em primeira pessoa ("[C]onfessar-vos-ei") reafirma o testemunho do interlocutor quanto à *tópica* sobre o sentido e o emprego das palavras, defendendo a inviabilidade de resposta à segunda questão naquele instante. A personagem, que valorizou permanentemente a manifestação do silêncio das testemunhas, acrescenta ainda outra virtude civil fundamental, a de bom espectador ("a julgar por vossas expressões alegres e risonhas").

Atento, portanto, às reações das testemunhas, valorizando a ausência de um interlocutor importante e afirmando a impossibilidade de estender a discussão naquele momento, recorre com *autoridade* para o encerramento da discussão. Esse pronunciamento preciso, por meio da *chiusura*, torna-se motivo para um desvio bastante peculiar do que vimos até então. Retomam o assunto sobre o qual Tullia e as demais testemunhas conversavam antes da chegada de Varchi à casa. O tema era a vida social da cortesã, especialmente sobre aquilo que "ela conhece melhor do que ninguém" [185]:

> BENUCCI. [...] É bem verdade que tínhamos entrado num debate com a senhora, querendo mostrar-lhe aquilo que ela conhece melhor do que ninguém, ou seja, que ela pode ser considerada felicíssima entre todas as outras, pois, em nossa época, pouquíssimos foram ou são aqueles que, excelentes nas armas, ou nas letras, ou em qualquer outra profissão de prestígio, não a tenham amado e honrado. E eu lhe falava de todos os nobres, os literatos de todos os gêneros, os senhores, príncipes e cardeais que sempre se dirigiram e ainda se dirigem à sua casa como a uma academia universal e honrada [...]. E justamente quando ouvimos baterem à porta e vós entrastes, ela dizia querer ir a Siena, onde é mais admirada e adorada do que estimada e amada, sobretudo por aqueles que são mais nobres e mais virtuosos [186].

A descrição do ambiente que acolheu a cena ("[É] bem verdade que tínhamos entrado

[183] BOLZONI, Lina. "I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma". In: *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della Mostra ..., 2013, pp. 210-217 (especialmente a página 215); Idem. *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torino: Einaudi, 2010, p. 128.
[184] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 74.
[185] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 136.
[186] Idem, pp. 136-137.

num debate com a senhora [...]") é realizada por uma recapitulação que fornece maior coerência à cadência das argumentações, recompondo mais ainda os momentos que antecederam o início do diálogo assistido por todos ("[E] justamente quando ouvimos baterem à porta e vós entrastes"). Faz um regresso, por meio de um movimento circular, à singularidade do lugar do encontro (já destacada nas saudações), exaltando os frequentadores e legitimando a casa da cortesã, uma academia literária "universal", espaço ao mesmo tempo particular e público.

Essa recomposição abre espaço para uma notável alteração do nível gradual de tensão argumentativa. Do procedimento discursivo iniciado desde o início do diálogo, que culminou com discussões mais filosoficamente densas (na parte imediatamente anterior), chega-se a uma discussão de ordem pessoal, usufruindo-se de toda a prerrogativa de uma conversação civil praticada na casa de uma cortesã ("[...] ela dizia querer ir a Siena, onde é mais admirada e adorada do que estimada e amada [...]").

Nesse trajeto, fica evidente que Benucci encarna essa marcação específica de transição no diálogo. O propósito da mudança, no entanto, não é apenas o de apontar um contraste diante dos demais interlocutores e das argumentações anteriores. A testemunha, enquanto símbolo de transição, já é em si mesmo um contraste. Traz novas formulações à progressão, um novo tipo de matéria a ser tratada, modificando o próprio segmento de abordagem que prevaleceu no diálogo.

Tal é o contraste no qual Tullia interfere com um drástico anúncio de reparação a esse desvio. Alega que a moderação das palavras é regra que não deve ser transgredida e trata de elucidar que todo o diálogo transcorreu dentro de um espaço e um tempo concebível:

> TULLIA. Senhor Lattanzio, se vós não vos moderais, infringirei as leis e, com isso, aborrecer-me-ei convosco[187].

Contudo, a liberdade linguística – premissa da conversação, que permite a variedade de temas -, resiste à advertência da anfitriã. Varchi utiliza do tom informal, da linguagem comum ("Dai nome aos bois"), para intimidar e provocar a continuidade da explanação sobre a vida amorosa da cortesã:

> VARCHI. Até agora ele não disse nada que eu já não soubesse, e talvez eu saiba até um pouco mais, [...]. Deixai-o terminar.
> BENUCCI. Não tenho mais nada a dizer.

[187] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 137.

> VARCHI. Vamos, dizei, pois desejo saber mais desses sieneses que a amam mais.
> BENUCCI. Eu teria de falar-vos de toda a nobreza de Siena, se quisésseis conhecer todos aqueles que a amam e a observam.
> VARCHI. Falai-me ao menos daqueles que são amados por ela.
> BENUCCI. Isso eu não sei, mas pensava que fossem mais do que são.
> [...]
> VARCHI. Dai nome aos bois: o que quereis dizer?
> BENUCCI. Quero dizer que muitos talvez acreditem que ela esteja apaixonada por eles, e eu acredito que se enganaram.
> VARCHI. E por que dizeis tal coisa? Eu, pessoalmente, considera-la-ia ainda mais se ela amasse alguém[188].

Benucci dá margem à extensão argumentativa, fomentando a discussão ("[M]as digo isso porque [...]"). Serve-se de uma confidência extraoficial sobre a relação entre Bernardo Tasso e Tullia para intensificar o desvio. Expõe segredos de amor e de ciúme:

> BENUCCI. Eu também. *Mas* digo isso porque, certa vez, ao mencionar o senhor Bernardo Tasso entre tantos que a amaram e a celebraram em prosas e versos, ela negou que o amara quando o chamei de felizardo por ter sido tão amado por ela. E, quando lhe aleguei a autoridade e o testemunho do senhor Sperone em seu belíssimo e muito douto *Dialogo di amore*, ela me respondeu que amou e ama Tasso por suas virtudes e por ter sido amada por ele mais do que extraordinariamente; mas que nunca sentira ciúme dele[189].

Por sua vez, a liberdade praticada na revelação, fornecendo maior abundância de níveis e temas tratados (e que provoca intenso deleite pela narrativa), é encerrada abruptamente. Chega à sala a irmã de Tullia, Penélope, cuja presença impossibilita a continuidade das exposições:

> BENUCCI. Mas eis que chega Penélope: será melhor adiar para outra ocasião o fim de nossa conversa, quando estes outros senhores dirão sua parte.
> VARCHI. Que assim seja[190].

A anfitriã concorda com o encerramento, ordenando com ressalvas o modo pelo qual a conversa deverá ser retomada:

> TULLIA. Sim, mas que fale de outras coisas e não dos meus assuntos pessoais, se quiséreis que eu possa primeiro ouvi-los e, em seguida,

[188] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp.137-138.
[189] Idem, pp. 138-139 (grifo nosso).
[190] Idem, p. 140.

> agradecer-vos como gostaria e como seria minha obrigação[191].

A mensagem consensual, reforçando o ritual do jogo e de suas regras, busca restituir um equilíbrio entre modelos de comportamento e de encerramento do diálogo. Tullia, adiando e gerando a expectativa de retomada da discussão em outro dia, faz um desfecho temporário de forma breve, sem desmembrá-lo em outras justificativas:

> TULLIA. [...] Que a tão vasta doutrina e cortesia de vós todos supra todas aquelas coisas em que meu pouco saber e juízo venham a faltar [192].

Esse fecho é assumido, então, em sua própria natureza dialética. Comprova que o diálogo, quando bem formado por agentes extrínsecos, necessita existir e se manterá vivo, sem conclusões indiscutíveis e com a garantia de um final aberto, como já projetava Varchi momentos antes do encerramento: "Sendo assim, parece totalmente verdadeiro o fato de que tudo o que as coisas fazem serve para a conservação e manutenção de si próprias" [193].

Não há uma sentença conclusiva, não há um estabelecimento de cadência de questões e respostas precisas às perguntas. O terceiro interlocutor, pelo contrário, reforça os desvios argumentativos, assinalando sua recepção ao modo digressivo, pois representa ele próprio a manutenção da diferença entre seus interlocutores e a não admissão de conclusões ou superações.

Talvez seja esse mesmo o procedimento de composição dominante na organização da escrita de *Sobre a infinidade do amor*. A imagem resultante da despedida é uma confirmação dessa hipótese, pois traduz justamente a manutenção da presença viva do encontro e da conversação ao vivo[194].

---

[191] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 140-141.
[192] Idem, p. 141.
[193] Idem, p. 134.
[194] Cf. BOLZONI, Lina, 2013, p. 216.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Giordano Bruno, ao refletir sobre o universo infinito, assimilando-o ao mundo inteligível, afirma que a infinitude da natureza é um convite para uma investigação que, por sua vez, é ela mesma infinita, e desenvolve, em *De imenso*, a ideia de que "a pergunta e a investigação não se apagam com a consecução de uma verdade limitada e de um bem definido" [1].

Essa concepção básica, que vincula a "infinitude da natureza" à investigação, pode ser utilizada para uma analogia entre o tema de *Sobre a infinidade do amor* e sua estrutura formal ("[A]o falar de amor, o assunto é tão amplo e os seus mistérios tão profundos que de cada palavra nascem infinitas dúvidas, das quais cada uma exigiria tempo e doutrina infinitos"[2]). Nessa estrutura, que une o gênero cômico ao debate filosófico de uma questão *infinita*, o contexto dialógico é regulado por discordâncias e concordâncias, combates e conciliações, avanços e recuos, numa alternância contínua. Como afirma Yves Hersant, o diálogo de Tullia segue um "intercâmbio ininterrupto, digamos 'até o infinito'" [3].

O encerramento da narrativa, por sua vez, como vimos, acentua essa relação com a infinidade. A obra valoriza seu estatuto de texto inacabado – eis porque a conversa é interrompida abruptamente com a chegada de Penélope –, confirmando-se como uma "estratégia textual que dá forma à descoberta dialética no discurso" [4]. É por meio do adiamento, consentido pelos interlocutores, que a narrativa não se define como autossuficiente, não se apresenta como definitiva; pelo contrário, deixa questões em aberto, pressupondo, necessariamente, a continuidade da conversa em diálogos futuros. Em síntese, tanto por meio do intercâmbio ininterrupto das questões, como também pelo adiamento quanto à continuidade da discussão, o tratado *Sobre a infinidade do amor* recria suas condições além do tempo e do espaço, assumindo como critério de valor a eternidade: "[...]*l' eternità è la sua dimensione ideale*"[5].

A respeito da eternidade, Lina Bolzoni traz importantes reflexões em seu capítulo "*La formazione del canone nel Cinquecento. Criteri di valore e stile personale*"[6], de modo que

[1] Apud ORDINE, Nuccio. *O umbral da sombra: literatura, filosofia e pintura em Giordano Bruno*. Tradução Luiz Carlos Bombassaro. São Paulo: Perspectiva; Nápoles: Instituto Italiano per gli Studi Filosofici; Porto Alegre: Instituto Brasileiro de Humanismo, 2006, p. xviii.
[2] ARAGONA, Tullia d', 2001, p. 43.
[3] SIMMEL, Georg, 1988, apud HERSANT, Yves, 2001, p. xli.
[4] SNYDER, 1989 apud MORAES, Helvio Moraes, 2010, p. 160.
[5] BOLZONI, Lina, 2012, p. 277.
[6] O texto foi publicado originalmente, conforme informa a autora (2012, pp. 269-289), em *Il giudizio di valore e*

exploro aqui algumas delas. Ao situar que "*[F]ra Quattro e Cinquecento si attua un processo che culmina nella costruzione di un canone, quello classicista, che condizionerà fortemente per secoli la nostra tradizione letteraria*" [7], a autora identifica que, em *Prose della volgar lingua*, o tema da eternidade aparece de modo muito evidente. Ela inicia sua análise com a afirmação de que "*Giuliano dei Medici si oppone all'anacronistico retorno a modelli trecenteschi, e alla separazione fra lingua scritta e lingua parlata, notando che 'si potrebbe dire* [...] *che noi scriver volessimo a' morti più che a' vivi'*" [8]. Bembo, em concordância com Giuliano, acrescenta que, para a vivificação da língua, o escritor deve agradar não somente seus contemporâneos, mas também seus leitores posteriores, ainda que desconheça as possíveis mudanças de costumes no futuro. Para a efetividade desse propósito atemporal, afirma o filósofo, é necessário ter como referência uma *auctoritas*, fundada além de seu tempo e constituída por uma espécie de comunidade restrita e ideal de *dotti* e *scienziati uomini*, como explica:

> *Non è la moltitudine, Giuliano, quella che alle composizioni d'alcuni secoli dona grido et auttorità, ma sono pochissimi uomini di ciascun secolo, al giudicio de' quali, per ciò che sono essi più dotti degli altri riputati, danno poi le genti e la moltitudine fede, che per sé sola giudicare non sa dirittamente*[9].

Como desdobramento dessas concepções, a eternidade e essa "dimensão ideal" legitimam-se como critério de valor nos tratados civis quinhentistas, estando condicionadas à passagem da língua latina à vulgar e vinculadas à reconstrução do cânone.

É interessante identificar a correspondência entre essa ótica e aquela exposta no ensaio "A cena da Perfeição"[10], de Alcir Pécora, que trata do projeto de formação do perfeito cortesão proposto no diálogo de Baldassare Castiglione (e que se estende a outros tratados, como *O Príncipe*, de Maquiavel). Pécora assinala que tais obras "atentam fortemente ao mundo efetivo das *práticas*", atribuindo "grande importância à ação individual movida por *emulação*"[11], e destaca o valor pedagógico que tais textos trazem: ao constituir um novo código da razão, afirma, os tratados de civilidade constroem modelos exemplares de homem

---

il canone letterario (Organizado por Loretta Innocenti. Bulzoni: Roma, 2000, pp. 45-72).

[7] BOLZONI, Lina, 2012, p. 270.

[8] BEMBO, Pietro, apud BOLZONI, Lina, 2012, p. 278. (Uma edição de *Prose della volgar lingua* consultada também foi consultada. Está disponível em http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t79.pdf, trecho localizado na p. 35).

[9] Idem, ibidem.

[10] Ensaio publicado em *Máquina de Gêneros* (2011c, pp. 69-77). Uma versão anterior do texto foi publicada como prefácio à edição brasileira de *O Cortesão* pela editora Martins Fontes, em 1997.

[11] Idem, pp. 69-71.

social, cuja "verdadeira perfeição, assim, é a de assinalar outra, que a transcende e que apenas se conhece como desejo". Tal projeto de perfeição corresponde exatamente àquela "dimensão ideal" apontada por Bolzoni ("a eternidade"), sendo compreendido também como "adequado", para Castiglione, quando é "universal e totalizante" [12] – ou seja, quando pode ser praticado nas mais diversas experiências civis e intelectuais, "do campo de guerra ao especulativo, passando pelo treino das técnicas do verso, da música e da pintura" [13]. É preciso considerar, neste ponto, que a redefinição dos cânones e dos costumes civis está estritamente unida a uma das mais importantes formulações do período, a imitação. Marc Fumaroli explicita essa argumentação em trecho de *Âge de l'éloquence*, observando que, para Bembo, a imitação não é "escravidão", mas é "*l'essence même de la liberté artistique; en l'insérant dans une tradition, elle préserve l'artiste du déterminisme aveugle de sa prope subjectivité*" [14].

Esse projeto ambicioso, portanto, situado entre os séculos XV e XVI, lança-se além da história e acima do indivíduo e da variante do tempo. Parte do modelo classicista ("[*L*]*a 'forma' destinata ad essere bella in eterno è quella che si costruisce ricordando e imitando i perfetti modelli antichi*"[15]), contudo, é permeado pela transição da antiga moral (centrada em costumes privados) à nobreza das virtudes, como se viu. Resulta, desse modo, em um modelo centrado na valorização das categorias da imitação e da emulação, que se desdobram em um novo espaço para o escritor, um "*spazio della variazione e della combinazione, uno spazio compreso fra i due poli di una meccanica ripresa di componenti dei testi esemplari e di loro riassemblaggio, e quello di una personale rielaborazione*" [16].

Tal modelo concretiza-se em *Sobre a infinidade do amor*. O diálogo excede o rigor dos silogismos. Deixa de representar aquele processo contínuo de pergunta e resposta – com ritmo ágil e preciso –, para que a progressão seja "organizada pela proposição de que ela inicialmente se ocupa" [17]. Não se fala de "exata ciência", mas se argumenta sobre opiniões "como convém ao *uomo civile*" [18] e, embora seus discursos reivindiquem tais faculdades especulativas, estes não coincidem com aqueles, professorais. A conversação, aqui, não se restringe à base da amizade, como Aristóteles define em *Etica* em relação à capacidade de conversar ("*essere atto alla dolcezza della conversazione*") e de compreender a opinião dos

[12] PÉCORA, Alcir, 2001c, p. 73.
[13] Idem, ibidem.
[14] Apud BOLZONI, Lina, 2012, p. 278 ["a própria essência da liberdade artística; inserindo-se numa tradição, o artista preserva-se do determinismo cego de sua própria subjetividade"] (tradução nossa).
[15] Idem, p. 278.
[16] Idem, p. 279.
[17] MORAES, Helvio, 2010, p. 158.
[18] Idem, p. 160.

outros ("*il non esser duro a descender nell'opinione de gli altri*" [19]), mas é concebida como "forma de viver", um requisito do gentil-homem. Nesse período em que a cena e o modo da conversação tornam-se parte fundamental da perspectiva cortesã, o livro enobrece a língua vulgar, com seu estilo popular, brincadeiras e uso de provérbios [20]. Aliado a isto, finalmente, a obra emprega, enquanto possibilidade particular de expressão e busca de originalidade[21], a técnica de extrapolação à matéria tratada, efetuada especialmente pelo modo digressivo. Pode-se dizer, mais precisamente, que a digressão em *Sobre a infinidade do amor* corresponde justamente a esse espaço individual do escritor no contexto quinhentista. Trata-se de um efeito de variação e reelaboração da autora Tullia diante dos cânones, como contextualiza Bolzoni:

> [...] *l'io dello scrittore si esprime solo in un rapporto con un Altro, con qualcosa che è radicalmente diverso e lontano; il modello da imitare/emulare appartiene a un mondo* altro*, a una diversa dimensione del tempo, ma si presuppone che sia acessibile, assimilabile, riproducibile* [22].

Essa pesquisa, portanto, buscou examinar um preciso aspecto da estrutura formal da obra de Tullia no contexto dialógico do período. Para isto, o estudo se articulou em duas fases distintas. A primeira apresentou o modelo dialógico desenvolvido no século XVI a partir dos tratados de Torquato Tasso e de Sperone Speroni – que desenvolvem uma preceptiva sobre a escrita do gênero -, além da concepção argumentativa de "amor", "graça" e "beleza" no Quarto Livro de *O Cortesão* e na carta *Della Bellezza e Della Grazia* – que delineiam os objetivos da forma dialógica. A segunda parte da pesquisa parte desse modelo dialógico para levantar alguns dos recursos técnicos empregados na estrutura formal do diálogo *Sobre a infinidade do amor*. No processo de análise, identificou-se o modo digressivo como um dos procedimentos mais latentes e que resgata a acepção retórica que aparece em fontes clássicas e medievais – enquanto técnica *utilis et pertinens* [23] –, distinguindo-se de definições modernas generalistas e negativas, citadas por Sergio Corsi em seu livro *Il* "modus digressivus" *nella Divina Commedia*.

A respeito da digressão, como se viu, esta consiste em fazer inserir uma matéria de

---

[19] Apud GUIDI, Benedetta Cestelli. "Educare a essere 'anticamente moderno' – L'instituzione del nobile secondo Alessandro Piccolomini". In: PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo, 1998, pp. 175-176.
[20] HERSANT, Yves, 2001, p. xl.
[21] BOLZONI, Lina, 2012, p. 270.
[22] Idem, p. 271.
[23] Essa perspectiva conceitual, de que se trata de uma técnica de inserção *útil* e *pertinente* ao tema tratado, origina-se entre os retóricos gregos e latinos, sendo retomada especialmente por Dante (CORSI, 1987, p. 187).

forma abrupta, inesperada (uma *frattura improvvisa* [24]), que não depende de algo já dito, mas antecipa certos dados para o desenvolvimento lógico das argumentações. Compreendida, portanto, como uma "pausa" no procedimento regular discursivo, a técnica digressiva leva-nos ao entendimento de duas de suas principais características: não se efetiva por uma resposta precisa a uma pergunta e, ao mesmo tempo, enquanto um desvio, cede, em algum momento, à retomada do procedimento regular, ao *ritorno alla situazione* [25].

Pois bem, é possível reconhecer, e de maneira consistente, que a técnica exerce no diálogo de Tullia uma importante ação catalisadora de conhecimento. Os desvios praticados pelos interlocutores revelam-se como estratégias precisas de informação à progressão da narrativa, na qual um fio condutor avança, mas não sob a forma linear ("Mas acabamos entrando numa matéria muito extensa, e vós deveis ainda resolver a terceira dúvida"[26]). E se, portanto, cada proposição digressiva sempre traz um fragmento de informação nova[27] à narrativa ("Mas a que vem isso? Na minha opinião, dizeis coisas verdadeiras, porém, fora de propósito"[28]), não se pode deixar de admitir, por conseguinte, que a digressão exerce, sobretudo, a função de licença poética na progressão.

Esta acepção relativa à digressão como licença poética, central à obra, dá a entender que todo movimento de retomada do tema principal, à precisão de um módulo narrativo ou a um desfecho simples de uma questão, não viabilizará uma volta ao mesmo lugar ou momento, pois o modo digressivo, atuante enquanto discurso poético, "implora" por uma renovação (*renovatio rerum*) [29]. Com isso, cada interrupção digressiva, inserida no contexto narrativo e plural da conversação civil, introduz comentários de qualidade que alteram a tensão argumentativa[30]. Disto, entra em cena a dimensão da capacidade que uma estrutura narrativa tem de se desprender de si mesma e constituir, mesmo que temporariamente, outro corpo dialógico, indispensável e desvencilhado da ideia de ser um simples fragmento.

A presença de Benucci nos momentos finais do encontro comprova a extensão desse recurso na progressão. Desde a expectativa gerada pelo convite à fala, a cena dialógica, tornada mais complexa após suas revelações e após o deslocamento que este personagem provoca na sequência argumentativa, descarta, ao final, qualquer hipótese de que esse terceiro interlocutor pudesse trazer ou restaurar algum equilíbrio regular à narrativa. Pelo contrário,

[24] CORSI, Sergio, 1987, p. 92.
[25] Idem, p. 171.
[26] ARAGONA, Tullia d', 2001, pp. 120-121.
[27] Cf. CARDONA, 1976, apud GARAVELLI, Bice, 2012, p. 196.
[28] ARAGONA, Tullia d', op. cit., p. 87.
[29] CORSI, Sergio, 1987, p. 141.
[30] Idem, p. 6.

ele próprio representa o método digressivo, na medida em que faz a manutenção da diferença na conversa entre seus interlocutores. Sua presença faz com que não se admita a superação dos discursos ou o estabelecimento de uma conclusão.

Para encerrar, convém ressaltar que pelo método de desvios e regressos potencializa-se o gênero dialógico no âmbito da conversação civil. Se o aspecto digressivo suspende ou adia a determinação teleológica, finalista do debate, isso é realizado em favor do prazer civil do encontro ou da *companhia* – orientado para agradar aquele com quem se trata ou a quem a obra se destina. Vale lembrar, nesse aspecto, que a conversa regrada, plena de argumentos cômicos, e que tende para a busca de uma verdade, é conduzida por uma sedutora: "misturando fuga e possessão, ela revela a concomitância do 'ter' e do 'não ter' como a base do erotismo"[31]. Tullia provoca frequentemente o filósofo, que também se torna sedutor. Assim, o método do adiamento da verdade significa produzir um intenso e agradável gosto pela disputa ou jogo amoroso, composto por esquiva intelectual ("É justamente por isso que não o direi"[32]) e cortejo ("Não vos negarei mais nada, pois, de todo modo, sempre vos acabo cedendo em tudo" [33]). Esse jogo faz se valer por si como um gesto de inteligência e gracejo ("Se soubesse que vos daria prazer, faria algo muito maior" [34]), que nos impressiona pelo grau tático de ordenação das argumentações e pelo brilhantismo de todo o conjunto resultante.

Eis o modelo de *ben formato dialogo* que Tullia compõe para tratar da infinidade do amor, e tanta força tem o jogo de graça e esquivança, assim realizado pelo modo digressivo, que torna sumamente deleitosa uma narrativa que em si mesma, talvez não fosse tão faceira e engenhosa. Em meio a tanta vivacidade das palavras, capaz de demonstrar tão bem a conversa entre seus interlocutores e nos dando a impressão de participar daquilo que se narra, encerremos por aqui esta dissertação, com tudo o que ainda pode ser descoberto nessa potencial progressão, que, no caso, há de ser prazerosa, pela infinidade de seus improvisados desvios.

[31] HERSANT, Yves, 2001, p. xli.
[32] ARAGONA, Tullia, d', 2001, p. 55.
[33] Idem, p. 100.
[34] Idem, p. 58.

REFERÊNCIAS

1 FONTES PRIMÁRIAS

ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. Tradução de Edmir Missio; revisão da tradução Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARAGONA, Tullia d'. *Sobre a infinidade do amor*. Tradução de Karina Jannini, revisão da tradução e prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BEMBO, Pietro. *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Sionisotti, I classici italiani. Milano: Tascabili Editori Associati, 1989. Disponível em: < http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t81.pdf >. Acesso em 2015 e 2016.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril, 1979.

BRUNO, Giordano. *Acerca do infinito, do universo e dos mundos*. Introdução de Victor Matos e Sá. Tradução, notas e bibliografia de Aura Montenegro. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.Versão portuguesa de *L'infinito, universo e mondi*.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moutlin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Il libro del Cortegiano*. Introduzione di Amedeo Quondam; note di Nicola Longo. Milano: Garzanti Editore, 2009.

DEMETRIO. *Sobre el estilo*. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos Costumes*. Tradução de Edileine Vieira Machado e Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUAZZO, Stefano. *La civil conversazione*. Modena: Panini, 1993.

LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PETRARCA, Francesco. *O Cancioneiro*. Tradução, introdução e notas: Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Difel, 1966.

SPERONI, Sperone. “Apologia dei Dialogi”. In: *Opere di Sperone Speroni degli Alvarotti*. Venezia: Domenico Occhi, 1740. Disponível em: < https://goo.gl/MxOPA3 >. Acesso em 2014 e 2015.

TASSO, Torquato. *Discorso dell’arte del dialogo.* Disponível em: < http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000426/bibit000426.xml >. Acesso em 2014 e 2015.

VARCHI, Benedetto. *Della bellezza e della grazia*. Disponível em: < http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit001169 >. Acesso em 2014, 2015 e 2016.

2 BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

ANTES, Monika. *Tullia d’Aragona cortigiana e filosofa* – con il testo del dialogo *Della infinita di amore*. Traduzione dal tedesco a cura di Riccardo Nanini. Firenze: Edizioni Polistampa, 2011.

BARON, Hans. *En busca del humanismo cívico florentino: Ensayos sobre el cambio del pensamento medieval al moderno*. Traducción de Miguel Abelardo Camacho Ocampo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrua, 1998.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Cidades utópicas do Renascimento*. Cienc. Cult., São Paulo, v. 56, n. 2, abril 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200021&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 2015 e 2016.

BOLZONI, Lina. *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torino: Einaudi, 2010.

_____. *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*. Napoli: Guida Editori, 2012.

_____. “I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma”. In: *Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento*, Catalogo della Mostra a Padova, a cura di BELTRAMINI, Guido; GASPAROTTO, Davide; TURA, Adolfo.Venezia: Marsilio, 2013.

BURKE, Peter. *A arte da conversação*. Tradução de Álvaro Luiz Hattnher. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

_____. *As fortunas d’*O Cortesão*: a recepção europeia a* O Cortesão *de Castiglione*; tradução de Alvaro Hattnher. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

CARRUTHERS, Mary. *The book of memory*: *a study of memory in medieval culture*. 2nd. Edition. New York: Cambridge University Press, 2008.

CORSI, Sergio. *Il* modus digressivus *nella Divina Commedia*. Potomac: Scripta Humanistica, 1987.

CRAVERI Benedetta. *La civiltà della conversazione*. Milano: Adelphi Edizioni, 2011.

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Tradução de Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol. 1 "Uma história dos costumes". Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2v.

GARAVELLI, Bice. *Manuale di Retorica*. Milano: Tascabili Bompiani, 2012.

GARIN, Eugenio. *L'uomo del Rinascimento*. Bari: Editori Laterza, 1988.

GOMBRICH, E. H. *Norma e Forma: estudos sobre a arte da Renascença.* Tradução de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HERSANT, Yves. "Introdução à edição francesa". In: ARAGONA, Tullia d'. 1508-1556. *Sobre a infinidade do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KING, Margaret. "La donna del Rinascimento". In: GARIN, Eugenio (curatore). *L'uomo del Rinascimento*. Bari: Editori Laterza, 1988.

JUNG, Kyunghee. *La Trattatistica d'amore del Cinquecento e <<Il Dialogo Dell'infinità D'amore>> di Tullia D'aragona. 2008.* 118 F. Tese (Dottorato di *ricerca in Italianistica)* – Università degli Studi di Padova, Padova, 2008.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura* – Vol. 4: *O belo*; apresentação de Jacqueline Lichtenstein; coordenação da tradução de Magnólica Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *A pintura* – Vol. 5: *Da imitação à expressão*; apresentação de Jean-François Groulier; coordenação da tradução de Magnólica Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MASSON, Georgina. *Cortegiane italiane del Rinascimento*. Traduzione di Stefano Sudrie. Roma: Newton Compton editori, 1981. Titolo originale *Courtesans of the Italian Renaissance*.

MELAPPIONI, Caterina. *I Dialoghi di Torquato Tasso: interpretazione, immagini e scrittura. 2011*. 226 f. Tese (Dottorato *di ricerca in interpretazione e filologia dei testi letterari e loro tradizioni culturali ciclo XXIV)*- Università degli Studi di Macerata, Macerata, 2011.

MISSIO, Edmir. *Acerca do conceito de dissimulação honesta de Torquato Accetto*. Campinas. Tese (doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000341618. Acesso em 2016.

MORAES, Helvio. "As mil faces de Proteu: um estudo sobre o diálogo na Itália do século XVI". In: *Revista Sínteses,* Campinas, Unicamp, v. 15, 2010, pp. 151–171. Texto disponível em http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/sinteses/article/view/1194/1763. Acesso em 2014.

MORELLET, Andre [et al.]. *A arte de conversar*. Organização, seleção e prefácio Alcir Pécora; tradução Edmir Missio, Maria Ermantina Galvão; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar, Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ORDINE, Nuccio. *O umbral da sombra: literatura, filosofia e pintura em Giordano Bruno*. Tradução Luiz Carlos Bombassaro. São Paulo: Perspectiva; Nápoles: Instituto Italiano per gli Studi Filosofici; Porto Alegre: Instituto Brasileiro de Humanismo, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental.* Lisboa: Editorial Presença, 1960.

PATRIZI, Giorgio [et al.]. *Stefano Guazzo e la Civil Conversazione* (a cura di G. Patrizi). Roma: Bulzoni Editore, 1990.

PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo. *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*. Roma: Bulzoni Editore, 1998.

PÉCORA, Alcir. "Apresentação". In: ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. "Apresentação". In: CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. "Apresentação à edição brasileira". In: ARAGONA, Tullia d'. *Sobre a infinidade do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001c.

QUONDAM, Amedeo. "Introduzione". In: CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del Cortegiano*. Milano: Garzanti Editore, 2009.

SEGRE, Cesare. *Principios de analisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

SOLÉ, Jacques. *Storia dell'amore e del sesso nell'età moderna*. Bari: Editori Laterza, 1979.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Tradução de Renato Janine Ribeiro e Laura Teixeira Motta; revisão técnica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Título original: The foundations of modern political thought.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética.* Vol.III: La estética moderna, 1400-1700. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana. Milano: Garzanti Editore, 1993.

Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento. Catalogo della Mostra a Padova, a cura di BELTRAMINI, Guido; GASPAROTTO, Davide; TURA, Adolfo.Venezia: Marsilio, 2013.