



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**Instituto de Estudos da Linguagem**

**DÉBORA BERTÉ**

**A MULHER, A MEMÓRIA E O MOTIVO DA JORNADA  
NAS *RIMAS À PEDRA* DE DANTE ALIGHIERI**

**CAMPINAS**

**2017**

DÉBORA BERTÉ

**A MULHER, A MEMÓRIA E O MOTIVO DA JORNADA  
NAS *RIMAS À PEDRA* DE DANTE ALIGHIERI**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na área de História e Historiografia Literária.

**Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Junior**

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Débora Berté e orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Junior.

CAMPINAS

2017

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

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-2793-8379>

Ficha catalográfica

Universidade Estadual de Campinas

Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem

Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Berté, Débora, 1986-

B461m A mulher, a memória e o motivo da jornada nas *Rimas à pedra* de Dante Alighieri / Débora Berté. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Junior.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Dante Alighieri, 1265-1321. Rimas à pedra - Traduções. 2. Tradução e interpretação. 3. Literatura italiana - Séc. XIII - História e crítica. 4. Poesia italiana - História e crítica. I. Sterzi, Eduardo, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The woman, the memory and the journey's reason in the *Rime petrose* by Dante Alighieri

**Palavras-chave em inglês:**

Dante Alighieri, 1265-1321. Rime petrose - Translating Translating and interpreting Italian literature - 13th century - History and criticism Italian poetry - History and criticism

**Área de concentração:** História e Historiografia Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Eduardo Sterzi de Carvalho Junior [Orientador]

Paula Ferreira Vermeersch

Emanuel França de Brito

**Data de defesa:** 08-11-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária



**BANCA EXAMINADORA:**

**Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior**

**Paula Ferreira Vermeersch**

**Emanuel França de Brito**

**IEL/UNICAMP**

**2017**

Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca, encontra-se no SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.

## **AGRADECIMENTOS**

A Eduardo Sterzi, pela orientação e apoio ao longo do processo desta pesquisa - por toda a atenção, disponibilidade, compreensão, sugestões, e por facilitar o amplo acesso às atividades científicas.

Ao Fundo de Apoio ao Ensino, à Pesquisa e Extensão - FAEPEX, pela bolsa de estudos concedida.

À Paula Vermeersch e Emanuel Brito, pelas observações generosas que contribuíram com o desenvolvimento da dissertação.

Aos(Às) professores(as), servidores(as) e bolsistas do Departamento de Pós-graduação em Teoria e História Literária, da Comissão de Pós-Graduação e da Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, pela gentileza e agilidade.

À Jhenifer Silva, pela poesia; pela coragem; por ter me acolhido antes mesmo de nos conhecermos.

Às estudantes que se organizaram ao longo de muitos anos em prol do desenvolvimento de programas de permanência e ações afirmativas nesta universidade, possibilitando o acesso de indivíduos de baixa renda ao ensino superior público, gratuito e de qualidade.

À minha mãe, pela resistência às adversidades; a meu pai, pelo apreço às viagens e ao teatro; a meu irmão, por mostrar como viver além de um mundo onde regras comuns fazem sentido; e por terem conseguido, apesar do escasso acesso à educação formal.

Ao professor Pablo Capalonga, por demonstrar por mais de uma década que o natural é combinar as mais diversas artes à programação de sistemas - e que pra se conseguir isso, é preciso dar tudo de si.

A todas as pessoas que tornaram melhor nosso convívio em Campinas, especialmente Camila Jacometi, Guilherme Veronezzi, Danielle Marinho, Luiz Felipe Pereira, Juliana Silveira, Juliana Belo, Mariana Lima, Hosana Silva, Débora Menedez, Giorgia Nascimento, Raíssa Ré, Luísa Ghidotti, Viviane Gonçalves.

À Medianeira Goulart, amiga e companheira de trabalho, pela fé e pelas chances.

Às amigas e amigos da casa do estudante - CEU/Porto Alegre, pela convivência e pelo aprendizado contínuo.

À Fran Spohr, por me fazer acreditar que seria possível.

À Lara e Luna Mar Beatriz, por terem compreendido desde o início o esforço extra que nossa condição demanda - e pelo carinho diário, apesar disso.

A Julio López, por ter vindo de tão longe e escolher viver ao nosso lado, pelo amor e companheirismo constante, pela alegria e incentivo, por toda a parceria durante as longas jornadas de estudo e trabalho, por ser nossa inspiração.

## Resumo

Esta pesquisa empreende uma análise sobre a poesia lírica de Dante Alighieri, com ênfase no período 1296-1298. A partir de tradução comentada do conjunto de poemas conhecido por *Rime per la Donna Pietra* (ou *Rime petrose*), são apresentadas e analisadas algumas tópicos recorrentes nas composições do autor, com atenção aos estudos recentes publicados sobre o tema nos campos da filologia e história literária.

Palavras-chave: Dante Alighieri. Rime petrose. Literatura italiana medieval. História da literatura. Tradução comentada.

## Abstract

This research undertakes an analysis of Dante Alighieri's lyric poetry, with emphasis in the time between 1296-98. With a commented translation of poems known as *Rime per la Donna Pietra* (or *Rime petrose*), some recurrent *topoi* in the compositions of the author are presented and analyzed, with special attention to recent studies about the subject published in philology and literary history.

Keywords: Dante Alighieri. Rime petrose. Medieval italian literature. History of Literature. Commented translation.

## **Lista de ilustrações**

Posicionamento planetário visto desde Florença, às 17h30 do dia 24/12/1296

39

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2 RIME PER LA DONNA PIETRA - VERSÕES ORIGINAIS E TRADUÇÕES</b>	<b>14</b>
2.1 Io son venuto al punto della rota	15
2.1.1 <i>Estou chegando ao ponto da roda</i>	18
2.2 Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra	21
2.2.1 <i>Ao breve dia e ao grande círculo de sombra</i>	23
2.3 Amor, tu vedi ben che questa donna	25
2.3.1 <i>Amor, tu vês bem que esta mulher</i>	28
2.4 Così nel mio parlar vogli'esser aspro	31
2.4.1 <i>Portanto em minha fala quero ser áspero</i>	34
<b>3 ENTRE A VITA NOVA E O CONVIVIO</b>	<b>37</b>
3.1 Centro do universo	37
3.1.1 <i>O início</i>	47
3.2 Cai a noite	53
3.2.1 <i>Uma composição curta</i>	67
3.3 O terreno se torna hostil	75
3.3.1 <i>Cenário</i>	82
3.3.2 <i>Sujeitos</i>	90
3.3.3 <i>A sextina dupla</i>	98
3.4 No meio do caminho	105
3.4.1 <i>Alguns dados</i>	111
3.4.2 <i>Primum mobile</i>	115
3.4.3 <i>Memória: a permanência de uma imagem</i>	123
<b>4 CONCLUSÃO</b>	<b>131</b>
<b>5 REFERÊNCIAS</b>	<b>132</b>

## Introdução

Entre a *Vita nova* (c. 1293-94) e o tratado *De vulgari eloquentia* (c. 1304-1305), Dante Alighieri passa uma década aparentemente afastado das atividades literárias. É desse período<sup>1</sup> que data um conjunto de canções conhecidas como *Rime per la Donna Pietra* (ou *Rime petrose*, como foram usualmente chamadas desde 1891, a partir dos *Studi danteschi* de Vittorio Imbriani), compostas com elementos da lírica do estilo novo e da poética latina clássica, dando indícios do “hiper-realismo” característico da *Commedia*.

Partindo do pressuposto de que nessa década “intermediária” constam as figurações de elementos específicos da produção poética de Dante - retomados ao longo de toda sua obra posterior -, buscamos a compreensão de tópicos específicas nas recorrências de narrativas sobre a *mulher*, a *memória* e o *motivo da jornada*, com auxílio de nova tradução comentada das quatro *Rime* e reflexões críticas sobre os termos utilizados pelo autor, levando em conta os trabalhos empreendidos nessa área por Haroldo de Campos (1998) e Jorge Wanderley (1996). As traduções de Campos e Wanderley são exímias e atentam à métrica e rima; porém, para os fins específicos desta pesquisa, se fez necessária uma nova tradução a partir do texto das *Rime* disponibilizado por De Robertis, com vistas ao aprofundamento das tópicos estudadas.

Essas quatro canções teriam sido apresentadas por seu autor como composições esparsas junto a outras rimas, e sua versão mais antiga consta nos manuscritos organizados por Giovanni Boccaccio, entremeados por outras composições líricas da juventude de Dante. Assim, ainda que existam referências diretas e indiretas a trechos destas canções em *De vulgari eloquentia* e na *Commedia*, a ordem de sua apresentação permanece incerta, e tampouco se pode afirmar categoricamente que foram concebidas *a priori* como conjunto. Diante de tal impasse, foi adotada nesta pesquisa a ordem proposta por Michele Barbi (1960),

---

<sup>1</sup> Desse período também datam outras composições líricas referidas pelo autor no *Convivio*.

que se inicia com a canção mais branda e finda com a mais violenta: *Io son venuto al punto della rota* (2.1), *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (2.2), *Amor, tu vedi ben che questa donna* (2.3) e *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* (2.4); a maior parte do texto dos poemas, porém, é proveniente da edição das *Rime* organizada por Domenico de Robertis a partir dos manuscritos de Boccaccio (2002)<sup>2</sup>.

A segunda parte traz a revisão bibliográfica atrelada à reflexão crítica e análise individual de cada estância dos poemas, com intuito de identificar tópicos recorrentes na poesia de Alighieri a partir desse conjunto, em cotejo com outros escritos seus. Conforme a tradição lírica difundida entre os poetas do estilo novo, uma palavra se destaca dentre todas as outras, como um *ponto* passível de dar origem a todo o universo: *Amor*. Como veremos, a compreensão de tal tradição lírica demanda algum conhecimento acerca das teorias filosóficas e tratados médicos sobre a interferência do fantasma no funcionamento cerebral. Em toda sua produção literária, o “ponto de partida” das composições deriva dessa ideia fundamental, representada ao longo de seu percurso pela figura da mulher amada. Portanto, é plausível que a *donna* esboçada nas *Rimas à Pedra*, embora anônima, coincida com a memória de Beatriz<sup>3</sup>.

No *Centro do universo* (seção 3.1), se demonstra como o autor passa a utilizar referências astronômicas para aludir às datas e locais dos eventos narrados a partir da redação de *Io son venuto al punto della rota*. Já aqui, sua descrição do cosmos apresenta o “ponto” como figura fundamental em seus escritos.

Na literatura medieval, o uso da tópica do *cair da noite* (3.2) costumava surgir como motivo de interrupção, numa analogia entre o fim do dia e o término dos trabalhos, prejudicados pela ausência de luz<sup>4</sup>. Dante transforma o anoitecer em tema de uma canção inteira, que descreve primariamente um estado psíquico: trata das ações que ocorrem na mente que continua ativa enquanto o corpo paralisa ou descansa. Tal imagem é usada pelo autor como referência, sendo retomada noutros momentos de sua produção. Com esse intuito, se faz necessário que alguns trechos

---

<sup>2</sup> A versão original dos poemas toma por base os textos propostos por Domenico de Robertis, que realizou minucioso estudo filológico ao longo de dezesseis anos, servindo como ponto de partida às novas traduções. Apenas uma palavra é tomada de empréstimo da versão de Michele Barbi, referida em nota específica na tradução comentada.

<sup>3</sup> Cf. BOLOGNA, Corrado. *Il ritorno di Beatrice: simmetrie dantesche fra Vita nova, “Petrose” e Commedia*. Roma: Salerno, 1998.

<sup>4</sup> Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Media latina*. São Paulo: EDUSP, 1996, pp. 133-136.

de outras obras suas sejam retomados (seção 3.3), bem como uma breve revisão bibliográfica objetivando identificar como ocorre a construção das paisagens em tal conjunto de canções (3.3.1) e como atuam sujeitos e objetos nesses cenários (3.3.2).

Quando o lado obscuro de Dante-personagem irrompe em *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* (3.4), se torna evidente a obsessão pelo *olhar* da mulher. A indiferença do *olhar* que não se dirige ao eu-lírico gera nele a frustração: é preciso que a dama *olhe por ele*, ou seja: que *mobilize sua atenção* em prol da causa daquele que anseia seguir em jornada.

Por intermédio destas canções, buscamos compreender o motivo da jornada desenvolvido na poesia de Alighieri.

**2 *Rime per la Donna Pietra* -  
versões originais e traduções<sup>5</sup>**

---

<sup>5</sup> A versão final destas traduções conta com a revisão de Emanuel Brito. Maiores detalhes e comentários encontram-se no terceiro capítulo desta dissertação.

## 2.1 Io son venuto al punto della rota

Io son venuto al punto della rota<sup>6</sup>  
 che l'orizzonte, quando il sol si corca,  
 ci partorisce il geminato cielo,  
 4 e la stella d'amor ci sta remota  
 per lo raggio lucente che lla 'nforca  
 sì di traverso che le si fa velo;  
 e quel pianeta che conforta il gelo  
 8 si mostra tutto a noi per lo grand'arco  
 nel qual ciascun d'i sette fa poc'ombra;  
 e però non disgombra  
 un sol penser d'amore, ond'io son carco  
 12 la mente mia, ch'è più dura che pietra  
 in tener forte imagine di pietra.  
 Levasi de la rena d'Etìopia  
 il vento peregrin che l'aere turba,  
 16 per la spera del sol ch'ora la scalda;  
 e passa 'l mare, onde conduce copia  
 di nebbia tal che, s'altro non la sturba,  
 questo emisperio chiude e tutto e salda;  
 20 e poi si solve, e cade in bianca falda  
 di fredda neve ed i noiosa pioggia,  
 onde l'aere s'atrìsta tutto e piagne:  
 e Amor, che sue ragne  
 24 ritira al ciel per lo vento che poggia,  
 non m'abandona, sì è bella donna  
 questa crudel che m'è data per donna.

---

<sup>6</sup> "Rime C: Io son venuto al punto della rota". In ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002, pp. 126-145.

Fuggito è ogni uccel che 'l caldo segue  
 28 del paese d'Europa, che non perde  
 le sette stelle gelide unquema;  
 e gli altri han posto alle lor voci triegue  
 per non sonarle infino al tempo verde,  
 32 se ciò non fosse per cagion di guai;  
 e tutti gli animali che son gai  
 da lor natura, son d'amor disciolti,  
 però che 'l freddo lor spirito ammorta;  
 36 e 'l mio più d'amor porta,  
 ché li dolci pensier' non mi son tolti  
 né mi son dati per volta di tempo,  
 ma donna gli mi dà c'ha picciol tempo.  
 40 Passato hanno lor termine le fronde  
 che trasse fuor la virtù d'Ariete  
 per adornare il mondo, e morta è l'erba;  
 ramo di foglia verde non s'asconde  
 44 se non in lauro o in pino o in abete  
 o in alcun che sua verdura serba;  
 e tanto è la stagion forte ed acerba  
 c'ha morti li fioretti per le piagge,  
 48 li qual' non puote colorar la brina;  
 e la crudele spina  
 però del cuor Amor non la mi tragge;  
 ch'io son fermo di portarla sempre  
 52 ch'io sarò in vita, s'io vivessi sempre.  
 Versan le vene le fummifere acque  
 per li vapor che la terra ha nel ventre,  
 che d'abisso li tira suso in alto;  
 56 onde cammino al bel giorno ci piacque  
 che ora è fatto rivo, e sarà mentre  
 che durerà del verno il grande assalto;

la terra fa un suol che par di smalto,  
60 e l'acqua morta si converte in vetro  
per la freddura che di fuor la serra:  
e io de la mia guerra  
non son però tornato un passo a dietro,  
64 né vo' tornar, che se 'l martiro è dolce,  
la morte dee passare ogn'altro dolce.  
Canzone, or che sarà di me nell'altro  
dolce tempo novello, quando piove  
68 in mare e in terra amor da tutti i cieli,  
quando per questi geli  
amore è solo in me e non altrove?  
Saranne quello ch'è d'un uom di marmo,  
72 se 'n pargoletta fia per cuore un marmo.

### 2.1.1 *Estou chegando ao ponto da roda*

*Estou chegando ao ponto da roda  
onde o horizonte, quando o sol se deita,  
faz o parto do geminado céu,*

- 4 *e a estrela do amor está distante  
pelo raio luzente que a encobre -  
transversalmente se faz um véu;  
e aquele planeta que gera o gelo*
- 8 *se mostra todo a nós pelo grande arco  
em que qualquer dos sete faz pouca sombra;  
porém não remove  
um só sentimento de amor, onde me atolo*
- 12 *a mente, que é mais dura que pedra  
ao manter forte imagem de pedra.*

*Emerge das areias da Etiópia  
o vento peregrino que o ar agita,*

- 16 *pela esfera do sol que ora o aquece;  
e passa o mar, de onde conduz copiosa  
névoa, tal que se outro não a expulsa  
esse hemisfério se fecha todo a solda;*
- 20 *depois se dissolve, e cai em brancos flocos  
de fria neve e entediante garoa,  
quando o ar se entristece e chora:  
e Amor, que suas teias*
- 24 *estende ao céu pelo vento que chove,  
não me abandona, tão bela é a mulher  
cruel que me foi dada por mulher.*

*Fugiu cada pássaro que o calor segue*  
28 *dos países da Europa, que não perde*  
*suas sete estrelas gélidas jamais;*  
*e os demais puseram suas vozes em trégua*  
*para não soar antes do tempo verde,*  
32 *se não fosse por causa de lamentações;*  
*e todos os animais que são gaios*  
*por sua natureza, são por amor dissoltos,*  
*por que o frio o seu espírito amortece;*  
36 *e o meu espírito leva mais amor,*  
*pois os doces pensamentos não me são tirados*  
*e nem me são dados pelo passar do tempo,*  
*mas a mulher que me dá possui pouco tempo.*

40 *Passado é o prazo de seus floreios*  
*que trouxeram as virtudes de Áries*  
*para adornar o mundo, e morta é a erva;*  
*ramo de folha verde não sobrevive*  
44 *se não no louro, no pinheiro ou no abeto*  
*ou outro que sua verdura mantenha;*  
*e essa estação é tão dura e amarga*  
*que mata as florzinhas pelas margens,*  
48 *as quais a geada não pode colorir;*  
*e o cruel espinho*  
*do meu coração Amor não remove;*  
*pois me firmo para suportá-lo sempre*  
52 *enquanto for vivo, se eu viver sempre.*

*Vertem as veias a fumegante acque*  
*pelo vapor que a terra tem no ventre,*  
*que do abismo as iça acima;*  
56 *por isso, o caminho que no belo dia nos apraz*  
*agora se torna rio, e será enquanto*  
*dure do inverno o grande assalto;*

*a terra forma uma crosta como esmalte,  
60 e a água morta se converte em vidro  
pela frieza que desde fora a encerra:  
e eu, da minha guerra  
não retrocedi nem mesmo um passo,  
64 nem quero voltar, pois se o martírio é doce,  
a morte abre passagem ao próximo doce.  
Canção, ora que será de mim noutro  
doce tempo novo, quando chove  
68 em mar e terra amor de todos os céus,  
quando por esse gelo  
amor está só em mim e não noutro lugar?  
Serei tal qual um homem de mármore,  
72 se no peito a moça tiver por coração um mármore.*

## 2.2 Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra

Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra<sup>7</sup>

son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli,

quando si perde lo color nell'erba;

4 e 'l mio disio però non cangia il verde

si è barbato ne la dura pietra

che parla e sente come fosse donna.

Similmente questa nova donna

8 si sta gelata come neve all'ombra,

che non la move se non come pietra,

il dolce tempo che riscalda i colli

e che li fa tornar di bianco in verde

12 perché'lli cuopre di fioretti e d'erba.

Quand'ell'ha in testa una ghirlanda d'erba

trae de la mente nostra ogn'altra donna;

perché si mischia il cresco giallo e 'l verde

16 sì bel, ch'Amor li viene a stare all'ombra,

che m'ha serrato intra piccioli colli

più forte assai che la calcina pietra.

La sua bellezza ha più vertù che pietra,

20 e 'l colpo suo non può sanar per erba;

ch'i' son fuggito per piani e per colli

per potere scampar da cotal donna;

e dal suo lume non mi può far ombra

24 poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde

sì fatta, ch'ell'avrebbe messo in pietra

---

<sup>7</sup> "Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra". In ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002, pp. 107-115.

l'amor ch'i porto pur alla sua ombra;  
28 ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'erba  
innamorata com'anche fu donna,  
e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli  
32 prima che questo legno molle e verde  
s'infiammi, come suol far bella donna,  
di me, che mi torrei dormire in pietra  
tutto 'l mio tempo e gir pascendo l'erba,  
36 sol per veder du' suoi panni fanno ombra.

Quandunque i colli fanno più nera ombra,  
sotto un bel verde la giovane donna  
la fa sparere come pietra sott'erba.

### 2.2.1 *Ao breve dia e ao grande círculo de sombra*

*Aobreve dia e ao ao antigo círculo de sombra  
chego, caduco, e no branquear das colinas,  
quando se perde a cor na erva;*

4 *mas meu desejo não muda o verde,  
pois está cravado na dura pedra  
que fala e sente como se fosse mulber.*

*Do mesmo modo, essa nova mulber*  
8 *está gelada como neve à sombra,  
que não a demove senão como a uma pedra,  
o doce tempo que reaquece as colinas  
e que as faz voltar do branco ao verde*  
12 *coabrindo-as com florzinhas e erva.*

*Quando ela traz à testa uma guirlanda d'erva  
extraí de nossa mente qualquer outra mulber;  
pois se mescla o crespo loiro ao verde*  
16 *de modo tão belo que o Amor se põe à sombra,  
me apertando entre pequenas colinas  
bem mais forte que a calcária pedra.*

*A sua beleza tem mais virtude que pedra,*  
20 *e o golpe seu não se faz curar com erva;  
estou fugindo por planos e colinas  
para poder me salvar de tal mulber;  
e dessa luz não encontro sombra*  
24 *nem morro, muro, ou fronde sempre verde.*

*Eu já a vejo vestida em verde  
de tal forma que ela poria até em pedra  
o amor que porto apenas à sua sombra;*  
28 *pelo qual eu a chamei num belo prado d'erva*

*enamorada como nunca esteve outra mulher,  
e recluso ao redor de altíssimas colinas.*

*Mas os rios retornarão às colinas*

32 *antes que essa lenha macia e verde  
se inflame, como é comum à bela mulher,  
por mim, que escolberia dormir em pedras  
todo o meu tempo, e sigo pastando a erva*

36 *só para ver onde o seu vestido faz sombra.*

*Sempre que as colinas fazem a mais negra sombra,  
sob um sublime verde a jovem mulher  
se faz sumir como pedra sob erva.*

### 2.3 Amor, tu vedi ben che questa donna

Amor, tu vedi ben che questa donna<sup>8</sup>  
 la tua virtù non cura in alcun tempo,  
 che suol dell'altre belle farsi donna;  
 4 e poi s'accorse ch'ell'era mia donna  
 per lo tuo raggio ch'al volto mi luce,  
 d'ogni crudelità si fece donna;  
 sì che non par ch'ell'abbia cuor di donna  
 8 ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo;  
 ché per lo tempo caldo e per lo freddo  
 mi fa semblante pur com'una donna  
 che fosse fatta d'una bella pietra  
 12 per man di quei che me' 'ntagliasse in pietra.

Ed io, che son costante più che pietra  
 in ubidirti per bieltà di donna,  
 porto nascoso il colpo de la pietra,  
 16 con la qual tu mi desti come a pietra  
 che t'avesse noiato lungo tempo,  
 tal che m'andò al cuore, ov'io son pietra.  
 E mai non si scoperse alcuna pietra  
 20 o da splendor di sole o da sua luce  
 che tanta avesse né virtù né luce  
 che mi potesse atar da questa pietra,  
 sì ch'ella non mi meni col suo freddo  
 24 colà dov'io sarò di morte freddo.

Segnor, tu sai che per argente freddo  
 l'acqua diventa cristallina pietra

<sup>8</sup> "Amor, tu vedi bem che questa donna". In: ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002, pp 116-125.

là sotto tramontana ov'è 'l gran freddo,  
 28 e l'aere sempre in elemento freddo  
 vi si converte, sì che l'acqua è donna  
 in quella parte per cagion del freddo;  
 così dinanzi dal sembiante freddo  
 32 mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo,  
 e quel pensiero che m'accorcia il tempo  
 mi si converte tutto in corpo freddo  
 che m'esce poi per mezzo de la luce  
 36 là onde entrò la dispietata luce.

In lei s'accoglie d'ogni bieltà luce:  
 così di tutta crudeltate il freddo  
 li corre al cuore ove non va tua luce;  
 40 per che negli occhi sì bella mi luce  
 quando la miro, ch'io la veggio in pietra  
 o in ogn'altro ov'io volga la luce.

Degli occhi suoi mi vien la dolce luce  
 44 che mi fa non caler d'ogn'altra donna:  
 così foss'ella più pietosa donna  
 ver'me, che chiamo di notte e di luce,  
 solo per lei servire, e luogo e tempo.  
 48 Né per altro disio viver gran tempo.

Però, Vertù che:ssè prima che tempo,  
 prima che moto o che sensibil luce,  
 increscati di me, c'ho sì mal tempo,  
 52 entrale in cuore omai, che ben n'è tempo,  
 sì che per te se n'esca fuori il freddo  
 che non mi lascia aver, com'altri, tempo;  
 che se mi giugne lo tuo forte tempo  
 56 in tal stato, questa gentil pietra  
 mi vedrà coricare in poca pietra  
 per non levarmi se non dopo 'l tempo,

quando vedrò se mai fu bella donna  
60 nel mondo come questa acerba donna.  
Canzone, io porto nella mente donna  
tal che con tutto ch'ella mi sia pietra  
mi dà baldanza, ond'ogn'uom mi par freddo;  
64 sì ch'io ardisco a far per questo freddo  
la novità che per tua forma luce,  
che non fu mai pensata in alcun tempo.

### 2.3.1 *Amor, tu vês bem que esta mulher*

*Amor, tu vês bem que esta mulher  
 não se atém à tua virtude em qualquer tempo,  
 que costuma dominar as belas mulheres;*  
 4 *após verem que ela era minha mulher  
 e por teu raio minha face acende,  
 de toda crueldade se apoderou;  
 assim parece não ter coração de mulher*  
 8 *como fera, tendo com amor mais frio;  
 porque através do tempo quente e do frio  
 a mim se mostra como mulher  
 que foi feita duma bela pedra*  
 12 *pela mão daqueles que melhor `talham pedra.*  
*E eu, que sou mais constante que pedra  
 em te obedecer pela beleza de mulher,  
 carrego em segredo o golpe da pedra,*  
 16 *com a qual tu me despertaste a pedradas  
 como a alguém que te incomodasse há tanto tempo,  
 tal que me atinge o coração, onde sou pedra.*  
*E não foi descoberta nenhuma outra pedra*  
 20 *que, pelo esplendor do sol ou por sua própria luz  
 tivesse tanta virtude ou luz  
 e me pudesse defender dessa pedra,  
 para que ela não me carregue com o seu frio*  
 24 *até onde estarei morto de frio.*  
*Senhor, tu sabes que pelo gélido frio  
 a água se torna cristalina pedra  
 lá onde, sob a tramontana, é intenso o frio,*  
 28 *e o ar sempre em elemento frio*

*ali se converte, tal que a água é mulher  
 naquela parte por causa do frio;  
 assim diante do rosto frio*

32 *me enregela a superfície do sangue todo o tempo,  
 e aquele pensamento que me encurta o tempo  
 se converte todo em corpo frio  
 que me escapa então por meio da luz*

36 *por onde entrou a impiedosa luz.  
 Nela se acolhe cada beldade da luz:  
 assim de toda crueldade o frio  
 lbe corre ao coração onde não alcança tua luz;*

40 *por que nos olhos tal beleza reluz  
 quando a contemplo, e a vejo em pedra  
 em todo lugar a que eu volte o olhar.  
 De seus olhos provém a doce luz*

44 *que me faz não querer qualquer outra mulher:  
 portanto se ela fosse mais piedosa mulher  
 comigo, que clamo à noite e à luz,  
 somente para a ela servir, no espaço e tempo.*

48 *Não por outro desejo viver tanto tempo.  
 Porém, Virtude que antecede ao tempo,  
 ao movimento e à sensível luz,  
 tenha piedade de mim, pois estou em doloroso tempo,*

52 *adentre seu coração de uma vez por todas, que já é tempo  
 de que através de ti vá embora o frio  
 que não me deixa ter, como outros, tempo;  
 se me alcança teu forte tempo*

56 *em tal estado, esta gentil pedra  
 me verá deitar em rasa pedra  
 para me erguer somente ao fim do tempo,  
 quando verei se houve mais bela mulher*

60 *no mundo que esta amarga mulher.*

*Canção, eu carrego na mente mulher  
tal que apesar de que seja para mim pedra  
me dá confiança, quando todos outros sentem frio;  
64 assim me atrevo a realizar por este frio  
a novidade que por tua forma reluz,  
que nunca foi pensada em nenhum tempo.*

#### 2.4 Così nel mio parlar vogli'esser aspro

Così nel mio parlar vogli'esser aspro<sup>9</sup>  
 com'è negli atti questa bella pietra  
 la quale ognora impetra  
 4 maggior durezza e più natura cruda,  
 e veste sua persona d'un diaspro  
 tal che per lui, o perch'ella s'arretra,  
 non esce di faretra  
 8 saetta che già mai la colga ignuda.  
 Ella ancide, e non val ch'uom si chiuda  
 né si dilunghi da' colpi mortali  
 che, com'avesser ali,  
 12 giungono altrui e spezzan ciascun'arme,  
 sì ch'io non so da lei né posso atarme.  
 Non truovo schermo ch'ella non mi spezzi  
 né luogo che dal suo viso m'asconda,  
 16 che come fior di fronda  
 così della mia mente tien la cima.  
 Cotanto del mio mal par che si prezzi  
 quanto legno di mar che non lieva onda;  
 20 e 'l peso che m'affonda  
 è tal che no'l potrebbe adeguar rima.  
 Ahi angosciosa e dispietata lima  
 che sordamente la mia vita scemi,  
 24 perché non ti ritemi  
 sì di rodermi il cuore a scorza a scorza  
 com'io di dire altrui chi ti dà forza?

<sup>9</sup> "Rime CIII: Così nel mio parlar vogli'esser aspro". In ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002, pp 15-33.

Ché più mi triema il cuor qualora io penso  
 28 di lei in parte ov'altri gli occhi induca,  
 per tema non traluca  
 lo mio pensier di fuor sì che si scopra,  
 ch'e' non fa de la morte, ch'ogni senso  
 32 co' li denti d'Amor già mi manduca;  
 ciò è che 'l pensier bruca  
 la lor virtù, sì che n'allenta l'opra.  
 E' m'ha percosso in terra e stammi sopra  
 36 con quella spada ond'elli ancise Dido  
 Amore, a cu' io grido  
 'merzé!', chiamando, e umilmente il priego;  
 ed e' d'ogni merzé par messo al niego.  
 40 Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida  
 la debole mia vita, esto perverso,  
 che disteso e riverso  
 mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco.  
 44 Allor mi surgon nella mente strida,  
 e 'l sangue ch'è per le vene disperso  
 correndo fugge verso  
 il cuor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco.  
 48 Egli mi fere sotto il lato manco  
 sì forte, che 'l dolor nel cuor rimbalza:  
 allor dico: "S'egli alza  
 un'altra volta, Morte m'avrà chiuso  
 52 anzi che 'l colpo sia disceso giusto".  
 Così vedess'io lui fender per mezzo  
 il cuore a la crudele che 'l mio squatra,  
 poi non mi sarebbe atra  
 56 la morte, ov'io per sua bellezza corro:  
 ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo  
 questa scherana micidiale e latra.

Oimè, ché non latra

60 per me, com'io per lei, nel caldo borro?

ché tosto griderei: "T' vi soccorro!";

e fare' 'l volentier, sì come quelli

che ne' biondi capelli

64 ch'Amor per consumarmi increspa e dora

metterei mano, e piacere'le allora.

S'io avesse le belle trecce prese

che son fatte per me scudiscio e ferza,

68 pigliandole anzi terza

con esse passerei vespero e squille;

e non sarei pietoso né cortese,

anzi farei com'orso quando scherza;

72 e s'Amor me ne sferza,

io mi vendicherei di più di mille.

Ancor negli occhi, ond'escon le faville

che m'infiamman lo cor ch'io porto anciso

76 guarderei presso e fiso

per vendicar lo fuggir che mi face,

e poi le renderei, con amor, pace.

Canzon, vattene ritto a quella donna

80 che m'ha rubato e morto, e che m'invola

quello ond'i' ho più gola,

e d'alle per lo cor d'una saetta,

ché bello onor s'acquista in far vendetta.

#### 2.4.1 *Portanto em minha fala quero ser áspero*

*Portanto em minha fala quero ser áspero  
como é nos atos esta bela pedra  
a qual cada vez mais engendra*

4 *maior dureza e natureza mais crua,  
e veste sua pessoa em jaspe  
tal que por ele, ou por aquela que se defende,  
não sai da aljava*

8 *seta que ainda a colha nua.  
Ela abate, e não vale a um homem se encerrar  
nem se prolongar ante golpes mortais  
que, como se tivessem asas,*

12 *atingem outros e despedaçam qualquer armadura,  
assim que eu não sei dela nem posso me ajudar.*

*Não encontro escudo que ela não despedace  
nem lugar que de seu olhar me esconda,*

16 *pois como a flor de uma fronda  
ela em minha mente está acima.*

*Parece pelo meu mal ter tanto apreço  
quanto o barco no mar que a onda não leva;*

20 *e o peso que me afunda  
é tal que não posso adequar à rima.*

*Ai angustiante e desapietada lima  
que surdamente a minha vida destroça,*

24 *por que tu não cessas  
de me roer, assim, pouco a pouco o coração,  
como direi aos outros quem te dá força?*

*Pois mais me treme o coração quando penso  
28 nela no momento em que outro olhar me seduza,*

por temer que não reluza  
 e meu pensamento secreto se descubra,  
 que ele não o faz à morte, como tendo senso  
 32 de que com seus dentes Amor já me mastiga;  
 isso é que o pensamento morde  
 a virtude albeia, e assim alenta a obra.  
 Ele me atira à terra e permanece sobre  
 36 com a mesma espada que abateu Dido  
 Amor, a quem grito  
 'misericórdia!', clamando, e humildemente rogo;  
 e ele a toda misericórdia se abnega.  
 40 Ele ergue ora sim ora não a mão, e desafia  
 a minha frágil vida, esse perverso,  
 que deitado e reverso  
 me tem à terra, exausto de qualquer movimento.  
 44 Ora me surge à mente tal gritaria,  
 e o sangue que é pelas veias disperso  
 correndo foge ao verso  
 o coração, que chama, onde permaneço branco.  
 48 Ele me fere sobre o lado esquerdo  
 tão forte, que a dor no coração dispara:  
 ora digo: "Se ele a erguer  
 outra vez, Morte me terá encerrado  
 52 antes que o golpe desça apressado".  
 Pudera eu vê-lo partir ao meio  
 o coração e a cruel que o meu destroça,  
 então não me seria atroz  
 56 a morte, de cuja beleza corro:  
 pois ocorre sob sol ou sombra  
 esta algóz letal e latente.  
 Ai, por que não late  
 60 por mim, como eu por ela, no fosso quente?

*quando pronto gritarei: "Eu te socorro!";  
e o faria bom grado, tal como aquele  
que nos louros cabelos*

64 *que o Amor para me consumir encrespa e doura  
os tocaria, e então ela gostaria de mim.*

*Se eu tivesse pego as belas tranças  
que comigo se portam tal chicote e agonia,*

68 *enredando-as antes da terça  
com elas passaria o vésper e os soares;  
e eu não seria piedoso nem cortês,  
ao invés disso, eu faria como urso em brincadeira;*

72 *e se Amor com elas me chicoteia,  
eu me vingaria mais de mil vezes.*

*Mesmo os olhos, donde escorrem faíscas  
que me inflamam o coração que trago abatido*

76 *vigiaria junto e fixamente,  
para vingar a fuga que me faz,  
depois faria, com amor, as pazes.*

*Canção, vá direto àquela mulher*

80 *que me roubou e me matou e me provoca  
com aquilo que tenho mais gula,  
e fere-lhe o coração com uma lança,  
pois honra se conquista com vingança.*

### 3 Entre a *Vita nova* e o *Convivio*

#### 3.1 Centro do universo

*Le dolci rime d'amor ch'ì solea  
cercar ne' miei pensieri  
convien ch'ìo lasci; non perch'ìo non sperì  
ad esse ritornare,  
ma perché gli atti disdegnosi e ferì,  
che nella donna mia  
sono appariti, m'han chiusa la via  
dell'usato parlare<sup>10</sup>.*

Nestas canções Dante utiliza referências astronômicas tanto para marcar a passagem do tempo, quanto para fornecer localizações geográficas. Em *Io son venuto al punto della rota*, o eu-lírico informa que chegou a algum “ponto” - onde sua mente está presa - por vontade alheia, um impedimento externo: o narrador parece crer que o cosmos conspira para a ocorrência de tais situações; entretanto, não há reação por parte da *Donna*, de maneira que o personagem principal parece estagnado.

Mas o que esse “ponto” representaria, exatamente? Nas Canções à Pedra, é provável que tal ponto seja visto como símbolo do “meio”, do equilíbrio; ele está posicionado no horizonte como delimitação entre luz e sombra: a narrativa ocorre nesse limiar; para ele, esse ponto que reluz como o próprio sol<sup>11</sup> é a dama que revela seu brilho num hemisfério enquanto noutro se oculta. Nesse sentido, através da *Vita nova* o autor alçou Beatriz à função de musa pessoal e lhe atribuiu a inspiração sobre sua poética. Ela está posicionada ao centro de sua poesia porque

---

<sup>10</sup> “As doces rimas de amor que eu buscava / achar nos pensamentos, / devo deixar; e não que tenha o intento / de nunca ali voltar, / mas é que aos atos de desdém atento / que na amada encontrava, / da vida em mim fechou-se o que restava / desse dom de falar.” ALIGHIERI, Dante. “Rime LXXXII: Le dolci rime d’amor ch’ì solia”, 1-8. In *Rime*, ALIGHIERI, Dante; curadoria de Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002, p.72. Tradução de Jorge Wanderley, *op cit*, p. 139.

<sup>11</sup> *Paradiso*, III, 1: “Quel sol che pria d’amor mi scaldò ’l petto” (“O sol, que me inflamou de amor o peito”; tradução de Cristiano Martins).

representa a “memória” das façanhas do próprio autor como indivíduo: é ela quem “olha” por ele quando ele está perdido “no meio do caminho”. Harold Bloom argumenta que Beatriz é a imagem própria que representa o poema que Dante vinha concebendo em sua mente<sup>12</sup>.

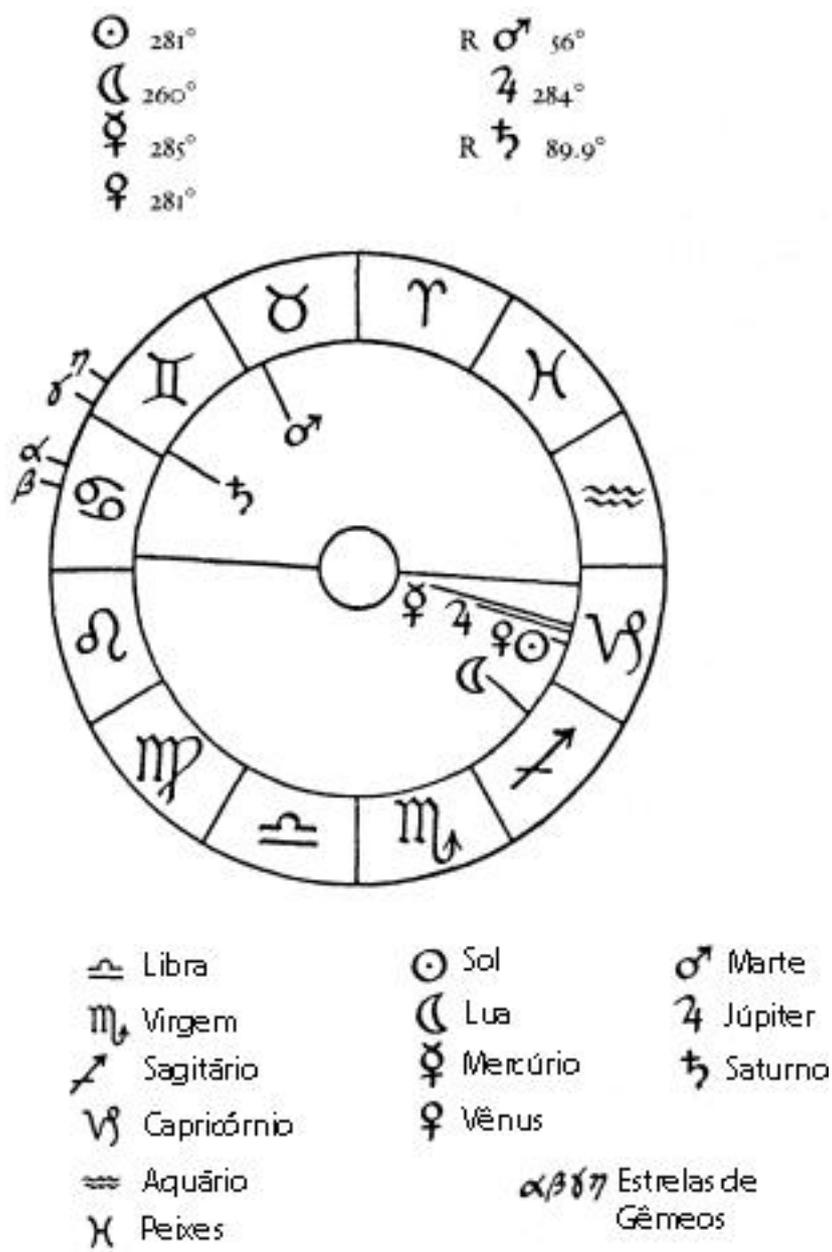
Com as informações fornecidas a partir de *lo son venuto al punto della rota* se torna possível descrever uma configuração planetária que localizaria a redação de seus versos num ponto próximo ao solstício de inverno, em dezembro de 1296<sup>13</sup>. É também por intermédio desse sistema de datação que Dante nos informa, ao longo da *Commedia*, o avanço de sua jornada<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf. BLOOM, Harold. “The strangeness of Dante: Ulysses and Beatrice”. In *The western canon: the books and school of the ages*. New York: Harcourt, Brace, 1994, pp. 261-262.

<sup>13</sup> Cf. DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L., *op cit*, p. 80.

<sup>14</sup> Dante e Virgílio trocam informações sobre a passagem das horas através de referências ao percurso dos planetas e constelações no céu.



Posicionamento planetário visto desde Florença, às 17h30 do dia 24/12/1296<sup>15</sup>.

Cada uma dessas quatro canções é concebida conforme uma lógica de rimas e organização interna diversa<sup>16</sup>, permanecendo dentro da temática do amor em ambiente campestre, tendo por eixo fixo a Donna Pietra no limite entre humano e divino (horizonte), cuja arquitetura seria essencialmente circular:

<sup>15</sup> Tradução do mapa planetário publicado por DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L., *op cit*, p. 81.

<sup>16</sup> Tal estrutura se fundamenta sobre teorias linguísticas e filosóficas; Dante retoma os princípios de suas composições poéticas, bem como a de vários outros autores (que cita como exemplo) em *De Vulgari Eloquentia*.

A arquitetura da Divina Comédia é essencialmente circular, e poderia dizer, de modo simplório, que todo o caminho percorrido por Dante é uma busca pelo verdadeiro centro, uma busca que ocorre pela passagem de um centro analógico a outros, todos postos no mesmo eixo<sup>17</sup>.

Desse modo, a mulher exerce função relacionada ao movimento – como os anjos responsáveis por mover as esferas celestes no *Paradiso*. Entretanto, aqui a Donna parece inconsciente sobre seu envolvimento com tais ações – ou, simplesmente, é incapaz de dar origem ao movimento esperado pelo eu-lírico. Na epístola a Cangrande, o poeta retoma suas explicações sobre o movimento celeste:

Tudo que possui movimento se move por causa de algo que não possui, que é o motivo de seu movimento. O céu da lua, por conseguinte, se move por que uma parte dele próprio não atingiu a estação em direção à qual está se movendo; e por que nenhuma parte deslocada dele atingiu o deslocamento final, como de fato jamais atinge, ele se move a outra estação, estando sempre em movimento, e nunca descansa, e é isso que é o desejo. E o que digo sobre o céu da lua se aplica aos outros céus, exceto o primeiro. Tudo, então, que se move, é de algum modo defeituoso, e ainda não completou sua existência plena<sup>18</sup>.

Na *Commedia*, o ponto de transição entre as esferas – ou seja, a passagem do *Inferno* ao *Purgatorio* – é representado pelo próprio corpo de Lucifer, ora impedido de se mover dali, eternamente aprisionado (como consequência de sua queda).

O que Dante parece começar a desenvolver a partir deste conjunto, é uma realidade hiperesférica: a alternância entre as esferas nesta canção proporciona a apreensão da *tridimensionalidade* do cosmos em seus versos. A descrição desse tipo de imagem contrasta com a *bidimensionalidade* estética – característica por muitos séculos do período medieval, sendo percebida sobretudo nas artes plásticas – onde prevalece por muito tempo, na pintura, o simbolismo das imagens

<sup>17</sup> “L’architecture de la Divine Comédie est essentiellement circulaire, et on pourrait dire, en simplifiant beaucoup, que tout le chemin parcouru par Dante est une recherche du vrai centre, recherche qui s’effectue par le passage d’un centre analogique à l’autre, tous placés sur un meme axe.” Cf. DRAGONETTI, R. *apud* BOLOGNA, Corrado. *Il ritorno di Beatrice: simmetrie dantesche fra Vita nova, “Petrose” e Commedia*. Roma: Salerno, 1998, p. 12.

<sup>18</sup> “Omne quod movetur, movetur propter aliquid quod non habet, quod est terminus sui motus; sicut celum lune movetur propter aliquam partem sui, que non habet illud ubi ad quod movetur; et quia sui pars quelibet non adepto quolibet ubi, quod est impossibile, movetur ad aliud, inde est quod semper movetur et nunquam quiescit, et est eius appetitus. Et quod dico de celo lune, intelligendum est de omnibus, preter primum. Omne ergo quod movetur est in aliquo defectu, et non habet totum suum esse simul.” Cf. ALIGHIERI, Dante. *Epistole*, XIII, 71. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

representadas sobre a perspectiva<sup>19</sup>. William Egginton observa que astrofísicos contemporâneos encontram similaridades entre a atual representação do universo e a descrição do cosmos na Europa do século XIV, aqui analisada por intermédio dos versos das *Rimas à Pedra*. O autor enfatiza que, tanto à época de Dante quanto nesta em que vivemos, a percepção sobre o universo que nos rodeia necessita de amparo de teorias científicas para sua compreensão aprofundada:

Quais seriam as propriedades de um universo assim? Para começar, seus habitantes não podem perceber através de experiências cotidianas a curvatura do espaço pelo mesmo motivo que a curvatura da Terra não é óbvia ao observador comum. Quando nos armamos com algumas das ferramentas proporcionadas pelas ciências modernas, contudo, começamos a ver coisas que são de fato estranhas. Para alguns, quando miramos nossos telescópios de longo alcance em direção aos confins do universo, descobrimos que as imagens captadas, em termos de densidade de galáxias e da presença de radiação de fundo, são quase perfeitamente uniformes, *não importa em qual direção escolhermos observar*<sup>20</sup>.

Ainda que haja esforço por parte de muitos artistas em preservar a tradição clássica, a arte europeia de influência latina passa por um momento de reformulação: essa tendência se torna evidente a partir de Giotto, cujas figuras que escolhe para compor suas cenas possuem proporções mais próximas às observadas no cotidiano; assim, um personagem é representado em cena de acordo com o local que ocupa no enquadramento e com a distância que está posicionado, não apenas de acordo com seu *status* na hierarquia sócio-econômica.

Talvez a mais importante das mutações que a arte medieval nos revela é a que faz parecer – com o novo sistema de representações que se costuma chamar de realismo ou naturalismo – um novo olhar sobre o mundo, um novo sistema de valores. Este olhar se detém doravante nas aparências e, em vez de ser um simples símbolo da realidade oculta, o mundo sensível ganha valor em si mesmo e é objeto de imediato deleite. Na arte gótica as flores são flores reais, as feições humanas são feições individuais, as proporções são as das medidas materiais e não significações simbólicas<sup>21</sup>.

Observamos essa preocupação com uma descrição filosófica do mundo natural também em Dante: é da curvatura de um universo *não intuitivo* que ele nos fala: uma *imagem* capaz de ser formulada após estudos aprofundados de

<sup>19</sup> Paula Vermeersch observou que a provável data de redação das *Rime petrose* coincide com o surgimento de uma nova abordagem estética na escultura italiana no período.

<sup>20</sup> Tradução da p. 197 de EGGINTON, William. “On Dante, hyperspheres, and the curvature of the medieval cosmos”. In *Journal of the History of Ideas*, Vol. 60, N° 2, 1999, pp. 195-216.

<sup>21</sup> LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente Medieval*. Tradução de Jose Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 1995, p. 353.

concepções clássicas sobre a arte, o cosmos e suas representações. Tal parece, neste momento, o diferencial de Dante em relação aos poetas conterrâneos - que parecem influenciados principalmente pela tradição repassada pelos provençais; Alighieri, por sua vez, orienta seus estudos a partir de escritos clássicos, sobretudo Boécio e Aristóteles.

De todas as definições da beleza, uma conheceu particular fortuna na Idade Média, e era proveniente de Santo Agostinho (*Epistula* 3, CSEL 34/1, p. 8): *O que é a beleza do corpo? É a proporção das partes acompanhada por uma certa doçura de colorido*. Esta fórmula reproduzia outra quase análoga, de Cícero (*Tusculanae*, IV, 31, 31), que, por sua vez, resumia toda a tradição estoica, e clássica em geral, expressa pela diáde *chrôma kai symmetria*<sup>22</sup>.

Em Florença, os debates promovidos por dominicanos e franciscanos ao longo do século XIII contribuíram para o avanço de questões científicas diversas, lançando um novo olhar às tradições que foram preservadas desde o esfacelamento do Império Romano. Logo, os temas abordados por Dante nas *Rimas à Pedra* não são, por si só, novidade – tanto, que muitos críticos encontraram composições de outros autores (contemporâneos a Alighieri) utilizando termos parecidos, métricas e até metáforas. Alguns críticos literários, dentre os quais Domenico De Robertis, Stefano Carrai e Maurizio Perugi encontraram similaridades entre *lo son venuto al punto della rota* e outras composições do período, com destaque a do também florentino Bondie Dietaiuti e uma canção anônima do Vaticano (V 291, l. 1-9)<sup>23</sup>. Portanto, não ocorre um desmerecimento da tradição, como Dante deixa claro ao longo de toda sua obra, especialmente *De vulgari eloquentia*<sup>24</sup>: a busca por temas inéditos não é prioridade; a novidade aqui se encontra na abordagem dessas tópicas, que são aproximadas pelo autor de ações cotidianas, como os ciclos da natureza. Bruce Comens defende a ideia de que a estrutura principal das *Rimas à Pedra* tenha sido influenciada pelos escritos de Riccardo de San Vittore.

Uma passagem no *Purgatorio* XVIII sugere fortemente que Dante tenha lido *De quatuor gradibus*. De acordo com tal tratado, o primeiro estágio do amor é o

<sup>22</sup> ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Lisboa: Presença, 1989, p. 43.

<sup>23</sup> Cf. PERUGI, Mario. “L’allodola che «s’innamora»: Bernart de Ventadorn nei prestilnovisti e nel primo Guido”. In “Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento: Atti del Convegno di Studi Padova-Monselice 10-12 maggio 2002”. Padova, pp. 189-206.

<sup>24</sup> Veja-se especialmente o trecho II, ii, 1-10 de ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

ferimento, quando o amante se apercebe do objeto; o segundo é a ligação, quando o amante está ligado ao objeto; no terceiro o objeto se torna insubstituível, o único capaz de satisfazer aos desejos do amante; no quarto, o amor se torna infinito, e portanto, a menos que o objeto seja Deus, insaciável. Os primeiros três estágios correspondem muito bem à análise do amor que Virgílio fornece à Dante. (...) De acordo com Riccardo, somente o amor divino ultrapassa o primeiro estágio, pois o amor terreno pode conduzir à danação. (...) Se a *Commedia* descreve os passos de uma jornada à qual Dante foi guiado pelo amor divino, as *rime petrose* descrevem o caminho seguido por um amor meramente terreno, um amor que se origina e permanece nas faculdades sensíveis<sup>25</sup>.

A ideia de *percurso* se faz presente ao longo de todo o poema: partindo das esferas celestes, os versos conduzem a um passeio pelos distintos reinos naturais descritos por Dante, onde cada estância trata da influência de cada um dos céus sobre o mundo sub lunar. Nessa primeira canção, o percurso se esboça de tal maneira: na parte inicial de cada estrofe, o autor descreve as ocorrências no cosmos; na segunda parte expõe o reflexo de tais acontecimentos sobre a vivência do eu-lírico.

O verso inaugural da canção “*io son venuto al punto della rota*” remete ao início da *Commedia*: “*nel mezzo del cammin di mostra vita*”; as duas situações representam a “metade”, aludida pela metáfora do “horizonte” como ponto de intersecção. No *Convivio*, Dante descreve o “arco da vida”, cujo auge seria atingido aos 35 anos de idade – a mesma do eu-lírico no ano da jornada ao *Inferno*.

Este arco [...] seguindo as quatro combinações das qualidades contrárias que estão em nossa composição, às quais parecem ser apropriadas a alguma dessas idades, que em quatro partes se divide, e chamam-se quatro idades. A primeira é Adolescência, à qual são próprios o calor e o úmido; a segunda é Juventude, à qual são próprios o calor e o seco; a terceira é a Adulta, à qual são próprios o frio e o seco; a quarta é a Velhice, à qual são próprios o frio e o úmido, de acordo com o que está escrito no quarto da *Metaura* de Alberto [Magno]<sup>26</sup>.

Dante faz referência às teorias médicas predominantes, que associam idades e enfermidades aos quatro elementos e às quatro idades mencionadas.

<sup>25</sup> Tradução de trecho das páginas 160-62 de COMENS, Bruce. “Stages of Love, steps to Hell: Dante’s Rime Petrose”. In *MLN*, Vol. 101, Italian Issue, 1986, pp 157-188.

<sup>26</sup> “Questo arco [...] seguendo le quattro combinazioni delle contrarie qualitati che sono ne la nostra composizione, alle quali pare essere appropriata, dico a ciascuna, una parte della nostra etade, in quattro parti si divide, e chiamansi quattro etadi. La prima è Adolescenza, che s’apropria al caldo e all’umido; la seconda si è Gioventute, che s’apropria al caldo e al secco; la terza si è Senettute, che s’apropria al freddo e al secco; la quarta si è Senio, che s’apropria al freddo e all’umido, secondo che nel quarto de la *Metaura* scrive Alberto.” ALIGHIERI, Dante. *Convivio* (curadoria de Franca Brambilla Ageno). Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1995. 2 V. Livro IV, XXIII, 12-13.

A paisagem descrita pelo autor parece coincidir com características do início da estação mais fria no hemisfério norte, direcionando as canções à tónica da “hibernação do amor” ao longo do inverno. Na primeira estância de *lo son venuto al punto della rota* o sol se encontra no horizonte do dia mais curto do ano, o solstício de inverno (momento em que o sol atinge maior distância angular em relação ao plano que passa pela linha do Equador, demarcando o início da estação mais fria). A Terra está no centro das esferas concêntricas que compõem o cosmos. De acordo com o autor, a Terra ocuparia o centro devido a sua natureza elemental, cuja gravidade a posicionaria naturalmente em tal local<sup>27</sup>; a única força geradora de movimento está na oitava esfera, o céu das estrelas fixas<sup>28</sup>. A apresentação de um ciclo natural seguida pelo drama pessoal do narrador sugere um alinhamento entre o eu-lírico e o cosmos: há um caminho a ser seguido, como a rota percorrida pelos astros no céu. Ao assumir tal postura mimética, as movimentações do *eu* se mesclam às da natureza: em cada estância se insere um novo eixo de transição entre o *macrocosmo* e o *microcosmo*, relacionando o funcionamento do cosmos às questões pessoais do narrador.

O “horizonte de eventos” que une o âmbito humano à natureza divina é retomado pelo autor em *Paradiso XXVIII*, no momento em que Dante-personagem transcende: diante dele está um *punto*; em torno do ponto um *círculo* de chamas, cercado por todas as outras esferas até a mais remota.

Forse cotanto quanto pare appresso  
 alo cigner la luce che 'l dipigne  
 quando 'l vapor che 'l porta più è spesso,  
 distante intorno al punto un cerchio d'igne  
 si girava sì ratto, ch'avria vinto  
 quel moto che più tosto il mondo cigne;  
 e questo era d'un altro circumcinto,  
 e quel dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto,  
 dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto.  
 Sopra seguiva il settimo sì sparto  
 già di larghezza, che 'l messo di Iuno  
 intero a contenerlo sarebbe arto.  
 Così l'ottavo e 'l nono; e ciascheduno  
 più tardo si movea, secondo ch'era  
 in numero distante più da l'uno;

<sup>27</sup> Cf. ALIGHIERI, Dante. *Questio de aqua et terra*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960, p. 42.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 69.

e quello avea la fiamma pìi sincera  
cui men distava la favilla pura,  
credo, però, che più di lei s'invera<sup>29</sup>.

*A igual distância em que se mostra alçada  
a auréola em torno do astro que a irradia,  
por efeito da névoa acumulada,*

*Daquele ponto à roda se movia  
um círculo a girar tão velozmente  
que ao céu que mais se apressa excederia.*

*Um segundo o volteava resplendente,  
mais um terceiro, e logo um quarto, perto,  
e um quinto e um sexto, sucessivamente.*

*Um sétimo se via, tão aberto,  
que inda que se fechasse a mensageira  
de Juno não o abarcaria, certo.*

*E o oitavo e o nono, enfim - menos ligeira  
de cada uma marcha, segundo ia  
do centro se afastando a sua esteira.*

*O giro que entre todos mais fulgia  
mais achegado estava à flama acesa,  
e, pois, de sua força mais se influa<sup>30</sup>.*

Considerando todas as composições de Dante como escritos que se complementam e dialogam entre si a partir da *Vita nova*, surge a hipótese de que a *Pedra também* poderia representar um espectro do ponto na obra do autor.

Em 1836, em carta a um amigo, Gabriele Rossetti descreve uma importante descoberta feita por ele enquanto estudava a *Vita Nuova*. Esta obra da juventude de Dante seria, de acordo com sua percepção, muito mais bem estruturada do que qualquer leitor teria percebido até então. Se retirarmos a prosa da *Vita Nuova* e prestarmos atenção ao arranjo dos poemas líricos em si, perceberemos que a obra possui uma simetria oculta: suas três maiores canções dividem os poemas mais curtos em quatro grupos equilibrados. (...) Ao estabelecer um centro à obra – a canção “Donna Pietosa” – Dante determina a rota apropriada à nossa trajetória interpretativa<sup>31</sup>.

Esse ponto descreve a metáfora una da representação de todo o universo quando o eu-lírico assume seu lugar no ordenamento divino como *contemplador*: é esse ponto contemplado pelo *eu* que Borges parodia no conto “Aleph”, cuja visão proporciona em instantes todos os acontecimentos simultaneamente, do início ao fim dos tempos.

E io a lei: «Se ‘l mondo fosse posto

<sup>29</sup> ALIGHIERI, Dante. “Paradiso”. In *Commedia*; curadoria de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Letteratura italiana Einaudi. Einaudi: Milano, 1991, XXVIII: 22-39.

<sup>30</sup> Tradução de Cristiano Martins.

<sup>31</sup> Livre tradução de trecho das páginas 269-271 de KLEINER, John. “Finding the center”. In *Mismatching the underworld: daring and error in Dante’s Comedy*. Leland Stanford Junior University: Stanford, 1991.

con l'ordine ch'io veggio in quelle rote,  
 sazzio m'avrebbe ciò che m'è proposto;  
 ma nel mondo sensibile si puote  
 veder le volte tanto più divine,  
 quanto elle son dal centro più remote.  
 Onde, se 'l mio disir dee aver fine  
 in questo miro e angelico templo  
 che solo amore e luce há per confine,  
 udir convenni ancor come l'esemplo  
 e l'esemplare non vanno d'um modo,  
 ché io per me indarno a ciò contemplo»<sup>32</sup>.

*“Se o mundo”, respondi-lhe, “fosse feito  
 similarmemente aos coros irradiantes,  
 o que ora ouvi ter-me-ia satisfeito.  
 Contudo, os céus se volvem, discrepantes,  
 tanto, de grau em grau, mais velozmente,  
 segundo estão do centro mais distantes.  
 E, pois, para que eu sinta exatamente  
 o que se passa neste templo belo,  
 só pela luz e o amor movido à frente,  
 é conveniente ouvir porque o modelo  
 e a cópia estão assim a discordar;  
 que não logro, decerto, compreendê-lo”*<sup>33</sup>.

A referência alude indiretamente a Riccardo di San Vittore, também posto no Paraíso, a quem Dante menciona na carta a Cangrande<sup>34</sup>. Beatriz responde à dúvida de Dante quanto ao movimento alegando que é preciso atentar ao efeito e não só à aparência, e ao grau de correspondência de cada céu com sua Inteligência<sup>35</sup>. Então o eu-lírico avista o horizonte: “E tal se vê dilúcido e sereno / o horizonte da terra, entre esplendores, / quando Bóreas emite o sopro ameno, / enquanto o céu, sem sombras e vapores, / parece que se amplia, e que sorri, / na luz que a tudo leva seus primores”<sup>36</sup>.

O narrador das *Rimas à Pedra* fala sobre a inspiração e o assombro resultantes da permanência da imagem da mulher. Se houvesse uma imagem capaz de ilustrar as palavras escritas sob o “livro da memória”, seria essa “forte imagem de pedra”.

<sup>32</sup> ALIGHIERI, Dante. “Paradiso”. *Op cit.*, XXVIII: 46-57.

<sup>33</sup> Tradução de Cristiano Martins.

<sup>34</sup> “(...) deixe-os ler Riccardo di San Vittore e seus escritos *Sobre a contemplação*; deixe-os ler São Bernardo em seus escritos *Sobre a Consideração*; deixe-os ler Agostinho em seus escritos *Sobre a capacidade da alma*; e deixarão de ser cavilosos.” Cf. ALIGHIERI, Dante. *Epistole*, XIII. Firenze: Societá Dantesca Italiana, 1960. Riccardo é apontado no canto X do *Paradiso* como o homem que foi sobre-humano quanto à contemplação (“a considerar fu più che viro”, l. 132).

<sup>35</sup> ALIGHIERI, Dante. “Paradiso”. *Op cit.*, XXVIII: 73-78.

<sup>36</sup> *Ibidem*, XXVIII: 79-84. Trad. Cristiano Martins.

### 3.1.1 O início

A estrutura métrica de *Io son venuto al punto della rota* é constituída por cinco estâncias e uma despedida (*congedo*). As estâncias têm treze versos endecassílabos, sendo os nove primeiros dedicados às descrições naturais de paisagens e acontecimentos, e os quatro outros narrando a situação do eu-lírico diante de tudo que se passa. Os nove primeiros versos, relacionados aos eventos eternos (que se renovam a cada ano), possibilitam a localização do eu-lírico no hemisfério norte na estação fria.

A primeira estância fornece as rimas-chave de toda a canção<sup>37</sup>, repetidas a cada nova estrofe, onde se introduz outro domínio natural – num movimento que descende até chegar ao eu-lírico ao final de cada estância e no *congedo*.

Io son venuto al punto della rota  
che l'orizzonte, quando il sol si corca,  
ci partorisce il geminato cielo,  
e la stella d'amor ci sta remota  
per lo raggio lucente che lla 'nforca  
sì di traverso che le si fa velo;  
e quel pianeta che conforta il gelo  
si mostra tutto a noi per lo grand'arco  
nel qual ciascun d'i sette fa poc'ombra;  
e però non disgombrava  
un sol penser d'amore, ond'io son carco  
la mente mia, ch'è più dura che pietra  
in tener forte imagine di pietra.

*Estou chegando ao ponto da roda*<sup>38</sup>  
*onde o horizonte, quando o sol se deita,*  
*faz o parto do geminado céu,*

<sup>37</sup> “Uma canção, conforme o significado original da palavra *cantio*, é o ato de cantar, tanto no sentido ativo quanto no passivo, assim como *lectio* faz referência ao ato de ler, num sentido ativo ou passivo. Mas deixe-me definir mais precisamente o que acabo de dizer, ou seja, se este ato de cantar é ativo ou passivo. E nesse ponto deve ser levado em conta que *cantio* tem um duplo significado: um uso faz referência a algo criado por um autor, de modo que haja uma ação - e este é o sentido em que Virgílio usa a palavra no primeiro livro da Eneida, quando escreve 'arma virumque canò' (eu canto sobre armas e um homem); o outro alude às ocasiões em que tal criação é performatizada, seja pelo autor ou por outra pessoa, quem quer que seja, com ou sem um acompanhamento musical - e, nesse sentido, é passiva. Em tais ocasiões a própria canção age sobre alguém ou algo, enquanto que no primeiro caso algo age sobre ela; e assim, num caso, ela aparece como uma ação realizada por alguém, e no outro como uma ação percebido por alguém. E porque é posto em prática antes do ato, o argumento parece plausível, de fato convincente, que leva ela tal nome pelo fato de que é encenada, e corresponde à ação de alguém, em vez de partir do fato de que ela age sobre os outros. A prova disso é o fato de que nunca dizemos 'aquela é a canção de Pedro' quando nos referimos a algo que Pedro encenou, mas apenas a algo que ele tenha escrito.” ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*; curadoria de Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, II, viii, 3-4; tradução livre.

<sup>38</sup> A expressão *io son venuto* se traduz aqui por um gerúndio do verbo *chegar*.

*e a estrela do amor<sup>39</sup> está distante  
pelo raio luzente que a encobre -  
transversalmente se faz um véu;  
e aquele planeta que gera o gelo<sup>40</sup>  
se mostra todo a nós pelo grande arco<sup>41</sup>  
em que qualquer um dos sete<sup>42</sup> faz pouca sombra;  
porém não remove<sup>43</sup>  
um só pensamento de amor, onde me atolo  
a mente<sup>44</sup>, que é mais dura que pedra  
ao manter forte imagem de pedra.*

Dante informa um posicionamento planetário específico: ao pôr-do-sol, surge no horizonte a constelação de gêmeos; Vênus e Saturno são descritos em posições específicas, o que permite que situemos o início da narrativa em 24 de dezembro de 1296, na passagem do outono ao inverno. Esse ciclo teria sido observado somente uma vez ao longo da vida do autor<sup>45</sup>.

Dante relacionava Saturno ao estudo da astronomia<sup>46</sup>. Além disso, tal planeta era conhecido como o último dos planetas anciãos, por vezes recebendo a alcunha “o grande malfeitor”, pelo fato da duração de seu ciclo coincidir com a expectativa média de vida entre a população – trinta anos; logo, eventos nefastos poderiam ser associados por muitos indivíduos à “má-sorte” do ciclo saturnino.

<sup>39</sup> A “estrela d’amor”: o planeta Vênus. DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L. *Time and the Crystal: studies in Dante’s Rime Petrose*. Los Angeles: University of California Press, 1990, pp. 78-79.

<sup>40</sup> O mais provável é que Dante esteja se referindo ao planeta Saturno, “pai e destruidor de todas as coisas terrenas”, cujo ciclo em torno do sol demora 29 anos para se completar. “(...) Dante está certamente descrevendo um inverno particularmente difícil, com um longo período de tempo frio, e não simplesmente uma brisa gelada causada por uma mudança na fase lunar. (...) Em todo seu contexto, o poema está cheio de referências a Saturno.” Livre-tradução de *Ibidem*, p. 80 *et passim*.

<sup>41</sup> Subentende-se que o “grande arco” seja o Trópico de Câncer. Cf. *Ibidem*, p. 80.

<sup>42</sup> *Ciascun d’i sete*: qualquer um dos sete planetas até então conhecidos, e suas respectivas esferas. Compunham o grupo dos sete: o Sol, a Lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno. Seu número correspondia a uma infinidade de assimilações diversas, ajustadas de modo que as coincidências criassem parâmetros de identificação entre o *símbolo* (neste caso, os planetas) e os *objetos representados* (as sete artes liberais, os sete pecados capitais, *et alia*).

<sup>43</sup> *Disgombra*: “esclarece”.

<sup>44</sup> *La mente mia*, se traduz por “minha mente”; mas o pronome possessivo é suprimido deste verso em virtude da presença do pronome pessoal oblíquo “me”, no verso anterior – que já induz à sensação de que o narrador fala de si próprio.

<sup>45</sup> Vênus e o Sol estão próximos ao trópico de Capricórnio, e Saturno próximo ao trópico de Câncer. Somente em dezembro de 1296 seria possível tal posicionamento planetário. Cf. DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L. *Time and the Crystal: studies in Dante’s Rime Petrose*. Los Angeles: University of California Press, 1990, p. 81 *et passim*.

<sup>46</sup> “O céu de Saturno tem duas propriedades pelas quais é possível compará-lo à astrologia: uma consiste na demora de sua rota ao longo dos doze signos, que dura mais de vinte e nove anos, segundo escritos dos astrólogos sobre a duração de sua órbita; a outra é que em altura esse planeta se encontra sobre todos os demais. E estas duas propriedades constam à Astrologia: para cumprir sua órbita, ou seja para compreendê-la, se faz necessário muito tempo, tanto quanto para suas demonstrações.” Livre tradução de ALIGHIERI, Dante. *Convivio* (coautoria de Franca Brambilla Ageno). Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1995. 2 V. Livro II, XIII, 28-29.

Levasi de la rena d'Etìopia  
 il vento peregrin che l'aere turba,  
 per la spera del sol ch'ora la scalda;  
 e passa 'l mare, onde conduce copia  
 di nebbia tal che, s'altro non la sturba,  
 questo emisperio chiude e tutto e salda;  
 e poi si solve, e cade in bianca falda  
 di fredda neve ed i' noiosa pioggia,  
 onde l'aere s'atrìsta tutto e piagne:  
 e Amor, che sue ragne  
 ritira al ciel per lo vento che poggia,  
 non m'abandona, sì è bella donna  
 questa crudel che m'è data per donna.

*Emerge das areias da Etiópia  
 o vento peregrino que o ar agita,  
 pela esfera do sol que ora o aquece;  
 e passa o mar, de onde conduz copiosa  
 névoa tal que, se outro não a expulsa  
 fecha esse hemisfério todo a solda;  
 depois se dissolve, e cai em brancos flocos  
 de fria neve e entediante garoa,  
 quando o ar se entristece e chora<sup>47</sup>:  
 e Amor, que suas teias  
 estende ao céu pelo vento que chove,  
 não me abandona, tão bela é a mulher  
 cruel que me foi dada por mulher.*

Nessa esfera, é introduzida a ação do vento, seguida por uma explicação sobre seu trajeto - desde a origem nas areias da Etiópia, passando pelo mar, onde a brisa se mescla à neblina de modo quase indiferenciável. Por fim, a rota do vento culmina com a queda da chuva, descrita como um lamento da própria natureza.

A próxima estância constitui o eixo central da canção.

Fuggito è ogni uccel che 'l caldo segue  
 del paese d'Europa, che non perde  
 le sette stelle gelide unquemai;  
 e gli altri han posto alle lor voci triegue  
 per non sonarle infino al tempo verde,  
 se ciò non fosse per cagion di guai;  
 e tutti gli animali che son gai  
 da lor natura, son d'amor disciolti,  
 però che 'l freddo lor spirito ammorta;  
 e 'l mio più d'amor porta,  
 ché li dolci pensier' non mi son tolti  
 né mi son dati per volta di tempo,  
 ma donna gli mi dà c'ha picciol tempo.

*Fugiu cada pássaro que o calor segue  
 dos países da Europa, que não perde*

---

<sup>47</sup> *Piagne*, contração de *piagnere*, é uma forma alternativa do verbo *piangere*: “chorar”.

*suas sete estrelas gélidas jamais<sup>48</sup>;  
e os demais puseram suas vozes em trégua  
para não soar antes do tempo verde,  
se não fosse por causa de lamentações;  
e todos os animais que são gaios<sup>49</sup>  
por sua natureza, são por amor dissoltos,  
por que o frio o seu espírito amortece;  
e o meu espírito leva mais amor,  
pois os doces pensamentos não me são tirados  
e nem me são dados pelo passar do tempo,  
mas a mulher que me dá possui pouco tempo<sup>50</sup>.*

O voo dos pássaros atinge o topo da esfera sub lunar; de lá nos fala o eu-lírico, cativo de sua condição. As aves que permanecem na Europa se calam. Todos os animais da terra são afetados pela presença do gelo, que amortece seus espíritos junto ao amor (que continua a cair, como a chuva - ora em flocos de neve). Em contraste com o os pássaros que partem estão as estrelas sempre visíveis no hemisfério norte: a constelação da Ursa Maior, composta pelas estrelas também conhecidas como “carruagem”. Elas são um ponto de referência aos viajantes durante a noite; logo, sua presença indica que o narrador deve prosseguir em sua jornada mesmo na falta da luz, pois seu tempo é curto.

*Passato hanno lor termine le fronde  
che trasse fuor la virtù d'Arïete  
per adornare il mondo, e morta è l'erba;  
ramo di foglia verde non s'asconde  
se non in lauro o in pino o in abete  
o in alcun che sua verdura serba;  
e tanto è la stagion forte ed acerba  
c'ha morti li fioretti per le piagge,  
li qual' non puote colorar la brina;  
e la crudele spina  
però del cuor Amor non la mi tragge;  
ch'io son fermo di portarla sempre  
ch'io sarò in vita, s'io vivesse sempre.*

*Passado é o prazo de seus floreios  
que trouxeram as virtudes de Áries  
para adornar o mundo, e morta é a erva;  
ramo de folha verde não sobrevive  
se não no louro, no pinheiro ou no abeto<sup>51</sup>  
ou outro que sua verdura mantenha;  
e essa estação é tão dura e amarga*

<sup>48</sup> Referência às sete estrelas visíveis a olho nu da constelação Ursa Maior, que aparecem ao longo de todo o ano no hemisfério norte terrestre.

<sup>49</sup> *Gai* remete à “alegre”, “bondoso”; relacionado a *gíoi*.

<sup>50</sup> A mulher que inspira os pensamentos amorosos do eu-lírico “possui pouco tempo”, ou seja, é jovem.

<sup>51</sup> Árvores que não perdem suas folhas durante a passagem das estações frias, também chamadas *sempre-verdes* (por exemplo, as coníferas).

*que mata as florzinhas pelas margens,  
as quais a geada não pode colorir;  
e o cruel espinho  
do meu coração Amor não remove;  
pois me firmo para suportá-lo sempre  
enquanto for vivo, se eu viver sempre.*

Já não há mais sinal das flores do início do ano, nascidas sob a regência de Áries (março-abril; início da primavera no hemisfério norte). As folhas sazonais caem – pois passou seu tempo; devem dar lugar às novas, que surgem nas estações quentes – mas as folhas firmes se conservam. Devido à sua consistência delicada, as flores não resistem à passagem do tempo e perecem nas épocas frias. Seu espinho - a reminiscência de sua imagem -, porém, permanece.

*Versan le vene le fummfere acque  
per li vapor che la terra ha nel ventre,  
che d'abisso li tira suso in alto;  
onde cammino al bel giorno ci piacque  
che ora è fatto rivo, e sarà mentre  
che durerà del verno il grande assalto;  
la terra fa un suol che par di smalto,  
e l'acqua morta si converte in vetro  
per la freddura che di fuor la serra:  
e io de la mia guerra  
non son però tornato un passo a dietro,  
né vo' tornar, che se 'l martiro è dolce,  
la morte dee passare ogn'altro dolce.*

*Vertem as veias a fumegante acque  
pelo vapor que a terra tem no ventre,  
que do abismo as iça acima;  
por isso, o caminho no belo dia nos apraz,  
agora se torna rio, e será enquanto  
dure do inverno o grande assalto;  
a terra forma uma crosta como esmalte,  
e a água morta se converte em vidro  
pela frieza que desde fora a encerra:  
e eu, da minha guerra  
não retrocedi nem mesmo um passo,  
nem quero voltar, pois se o martírio é doce,  
a morte abre passagem ao próximo doce.*

Os versos desta estância são dedicados aos estados físicos da água, que se transforma em vapor ou gelo conforme o ambiente. Na *Commedia* o gelo é característico dos círculos mais baixos do *Inferno*, o ápice inverso - onde se encontra Lucifer e a passagem ao *Purgatorio*, bloqueada por seu próprio corpo. No

último Canto do *Inferno*, o narrador explica que a queda de Lucifer teria causado o deslocamento de grande quantidade de terra no hemisfério oposto<sup>52</sup>.

Canzone, or che sarà di me nell'altro  
dolce tempo novello, quando piove  
in mare e in terra amor da tutti i cieli,  
quando per questi geli  
amore è solo in me e non altrove?  
Saranno quello ch'è d'un uom di marmo,  
se 'n pargoletta fia per cuore un marmo.

*Canção, ora que será de mim noutro  
doce tempo novo, quando chove  
em mar e terra amor de todos os céus,  
quando por esse gelo  
amor está só em mim e não noutro lugar?  
Serei tal qual um homem de mármore,  
se no peito a moça tiver por coração um mármore.*

Por fim, a chuva anunciada no início da canção atinge o eu-lírico, após percorrer todas as esferas. A fase fria se torna condição indispensável à formação do cenário da sextina *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*: o gelo é necessário à formação dos cristais, que por sua vez serão convertidos ou não em pedras preciosas (*margheritas*) de acordo com suas virtudes, quando o sol voltar a aquecer a terra - em *Amor, tu vedi ben che questa donna*.

---

<sup>52</sup> “Aqui é dia, lá a noite espera: / Dite, que há pouco a escada nos cedeu, / mostra-se aí embaixo tal qual era. / Quando, púnido, desabou do céu, / a terra que secava ali, outrora, / adentrou, de pavor, do mar o véu, / e foi sair no outro hemisfério fora: / fez lá o poço, e aqui, então, formado, / o monte alçou, que vamos ver agora.” ALIGHIERI, Dante. “Inferno”. *Op cit.*, XXXIV: 118-126. Trad. Cristiano Martins.

### 3.2 Cai a noite

*Spesse fiate vegnonmi a la mente  
le oscure qualità ch'Amor mi dona,  
e venmene pietà, sì che sovente  
io dico: "Lasso!, avviene elli a persona?"<sup>53</sup>.*

Embora curtas, as canções de Dante concentram imagens grandes, passíveis de extensas justificativas. Numa confluência entre “prosa” e “poesia” que toma forma na década de 1290, o poeta revela a ampla influência de uma retórica precisa sobre versos metrificados - uma mistura característica do período<sup>54</sup>. Contudo, Ernst Curtius observa a inexatidão, ou até mesmo inexistência do termo “poesia” (*poiesis*) para o “fazer poético” desse período, bem como o reflexo disso no título do tratado *De vulgari eloquentia*, que alude a um termo retórico (eloquência) em lugar de fazer referência à poesia em língua vernácula - que é, em verdade, o objeto central daquele estudo. De acordo com Curtius,

Não havia outro termo. O grego ποιεῖν significa “fazer” no sentido de “preparar”, “fabricar”. (...) Quem traduz ποιήσις por “criação” introduz algo estranho no conceito grego: a doutrina judaico-cristã da Criação. Quando chamamos um poeta de criador, estamos empregando uma metáfora teológica. As palavras gregas para *poesia* e *poeta* têm um sentido técnico, não metafísico nem religioso<sup>55</sup>.

Após a publicação da *Vita nova* (1292-93), porém, o autor mantém um longo silêncio poético que só viria a ser quebrado em exílio, com a publicação da *Commedia*. Aparentemente esteve dedicando parte de seu tempo aos estudos e outras atividades cotidianas. Entretanto, por volta de 1296 seu silêncio é interrompido pelas *Rimas à Pedra*, cuja composição parece constituir um índice de confluência entre suas estética juvenil e a “poética” que vinha então desenvolvendo como base de suas criações futuras. Pelos 260 versos de seus quatro cantos o

<sup>53</sup> “Sonetto IX”, 1-4. In *Vita Nuova*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960. “Tantas vezes retorna à minha mente / a escura condição do Amor, que vim / a lamentá-lo em mim frequentemente / e a perguntar: ‘Com todos é assim?’”. Tradução de Jorge Wanderley.

<sup>54</sup> Como observa Emanuel Brito, no período entre 1291-1294-95 ter-se-ia dado a redação de rimas com caráter doutrinal, comentadas por Dante no *Convivio* (II, xii, 7, *et passim*).

<sup>55</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Media latina*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 198 *et passim*.

autor distribui um conjunto de *topoi* herdados da literatura clássica greco-latina, com algumas adaptações ao seu período contemporâneo.

Se acompanhamos a rota do desenvolvimento de sua autoria, surge a hipótese de que um desses conjuntos poderia representar o *microcosmos* (as *Rimas à Pedra*), e o outro seu análogo, um *macro-cosmos* meta-ficcional (a *Commedia*); assim, as quatro canções seriam o ponto onde o poeta se encontra no início de sua jornada - um ponto fixo e central, retomando o tema da metade da jornada (ou trajeto interrompido); desde esse ponto até a conclusão do último tomo da *Comédia* ocorre a representação da trajetória do eu-lírico em busca do *primo mobile*, a causa original que motiva todo seu movimento - representado em última instância pela divindade de Beatriz.

Assim, as quatro canções parecem tratar do inverno sob diferentes vieses: são esboços de um plano que visa difundir a um público amplo algo que está em sua mente, cuja origem recai sobre a ideia da criação cósmica a partir de um *ponto*. Tal conceito é concomitante ao mito primordial cristão<sup>56</sup>. Dante discorre sobre a fundamentação física da Terra na *Quaestio de aqua et terra*, cuja autoria é reconhecida oficialmente a partir da edição de suas obras completas por Michele Barbi, publicado inicialmente em 1921; somente nos versos iniciais do *Paradiso* é que Dante anuncia: os próximos Cantos descrevem o encontro de seu *eu* com o eterno:

La gloria di colui che tutto move  
per l'universo penetra, e risplende  
in una parte più e meno altrove.  
Nel ciel che più de la sua luce prende  
fu'io, e vidi così che ridire  
né sa né può chi di là sù discende;  
perché appressando sé al suo disire,  
nostro intelletto si profonda tanto,  
che dietro la memoria non può ire<sup>57</sup>.

*A glória de quem tudo o mais comove  
pelo universo penetra e resplende,  
e mais, e menos, suas partes move.*

<sup>56</sup> Cf. Gênesis, I:3, “E disse Deus: Haja luz; e houve luz.” É possível que para Dante - em seu constante processo de criação artística - os versos contidos no início deste capítulo, sobretudo os de número 1-9, desempenhem papel fundamental. O verso I:9, especificamente, descreve que Deus *disse*: “Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num lugar; e apareça a porção seca; e assim foi.” Ou ainda cf. João, I:1, “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.”; e I:9, “Ali estava a luz verdadeira, que ilumina a todo o homem que vem ao mundo.”

<sup>57</sup>*Paradiso*, I: 1-9. In *Commedia*; curadoria de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Letteratura italiana Einaudi. Einaudi: Milano, 1991.

*No alto céu, onde mais a luz se incende  
eu fui, e vi tais coisas, que dizer  
não sabe ou pode quem de lá descende;  
porque apressurando-se ao querer  
sumo, o intelecto se aprofunda tanto  
que a memória não segue o seu correr*<sup>58</sup>.

Nas *Rimas à Pedra*, quando Dante inicia sua rota (no solstício de inverno), Amor está sobre ele e “nenhum outro lugar”<sup>59</sup>. O eu-lírico - testemunha e portador da memória sobre a pedra<sup>60</sup> - encontra sua luz somente no além, para então descrever o sentimento transumano de chegar lá, onde “foi e viu as coisas que contará” (“fu’io, e vidi cosi che ridire”).

O conceito filosófico e metafísico que se tem sobre a pedra a situa numa categoria especial, que difere radicalmente de nossa noção geológica desenvolvida ao longo dos séculos XIX-XX: como todas as coisas que estão na esfera sublunar, a pedra é um item que está naturalmente situado no “meio do caminho” entre o tênue e o eterno: sua *essência* tem origem nos céus, mas seu *corpo físico* está na terra. Mesmo as pedras comuns são valorizadas por conta de sua raridade no ocidente medieval, o que é evidenciado pelo tratado de Alberto Magno acerca dos minerais:

(...) até mesmo nos materiais adequados a formarem pedras há um poder que as forma e transforma no formato deste ou daquele tipo específico de pedra; quando existe matéria seca se submete à ação do componente oleoso, ou a maioria da matéria sofreu atuação [do elemento seco], e assim é gerado, além do poder das estrelas e do local [de origem]; um poder que forma pedras, conforme o poder gerador desce à semente dos testículos quando é atraído às veias seminais, e em cada matéria específica se dá de acordo com sua espécie. E isso é dito por Platão: os poderes celestiais são infundidos de acordo com o mérito da matéria<sup>61</sup>.

De acordo com a hipótese de situação desse conjunto de canções entre seu *micro* e *macro-cosmos*, é provável que o autor tenha disposto as estruturas

<sup>58</sup> Tradução de CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro, Imago, 1998, p. 85.

<sup>59</sup> Excerto da despedida de *Io son venuto al punto della rota*: “(...) e in terra amor da tutti i cieli, / quando per questi geli / amore è solo in me e non altrove”.

<sup>60</sup> A pedra representa a realidade física: na esfera sublunar, Beatriz está morta; mas metafisicamente reside no éter, donde lança a ideia (*imago* dos sonhos) capaz salvar o eu-lírico.

<sup>61</sup> “(...) sic est etiam in materia aptata lapidibus virtus formans et efficiens lapides et producens ad formam lapidis hujus vel illius; cum materia sicci passi ab humido unctuosus, vel materia humidi passi, aptatur lapidi a sicco terrestri, et generatur in ipsa ex virtute stellarum et loci; virtus formativa lapidis, sicut generativa in semine a testiculis quando semen fluerit attractum ad vasa seminaria, et unaquaque materia secundum speciem propria virtus. Et hoc est quod dicit Plato, secundum merita materiae infunduntur virtutes caelestes.” Cf MAGNI, Alberti. “Mineralia”, in *Opera omnia*. Vol. V. Paris: Bibliopolam Editorem, 1890; I, i, IV. Tradução livre.

básicas de seus escritos de modo a representar ideais refinados, cujos elementos centrais possam ser compactados em poucos versos; em sua lírica, sobre todas as outras uma palavra se destaca, como um *ponto* que dá origem a todo o universo: *Amor*. Tal ideia é retomada posteriormente com uma explicação ampla<sup>62</sup>, e também é mencionada diretamente no *Paradiso* numa fala de Beatriz:

L'anima d'ogne bruto e de le piante  
di complexion potenziata tira  
lo raggio e 'l moto de le luci sante;  
ma vostra vita sanza mezzo spira  
la somma beninanza, e la innamora  
di sé sì che poi sempre la disira.  
E quinci puoi argomentare ancora  
vostra resurrezion, se tu ripensi  
come l'umana carne fessi allora  
che li primi parenti intrambo fensi»<sup>63</sup>.

*“A alma do bruto, a alma da planta viva  
nascem da complexão potenciada,  
que, só ela, das mãos de Deus deriva.  
A nossa alma, entretanto, é suscitada  
pelo divino Amor diretamente,  
do qual ela se queda enamorada.  
Podes disso inferir seguramente  
a nossa corporal ressurreição,  
se lembras como a vida, inicialmente,  
foi dada ao par primeiro, na Criação”<sup>64</sup>.*

Ainda que Dante tenha delineado alguns dos temas que serviriam à literatura ocidental pelos séculos posteriores, ele próprio convive com os limites de sua época, onde muitas das interpretações sobre o mundo propostas não levam em conta o sentido do funcionamento das coisas apenas pela observação direta – mas sua continuidade e concordância com modelos pré-estabelecidos tradicionalmente.

Mesmo que os grandes pensadores da Antiguidade não apreciassem o olhar empírico como um instrumento de conhecimento, mas tivessem em mente, apenas, os recursos puramente espirituais, sempre tomaram como referência a visão, com seu caráter imediato, para explicar o acesso à verdadeira realidade. Por esse

<sup>62</sup> “Deve ser entendido que o empíreo é o mais alto dos céus, que contém todos os corpos do universo, e não é contido por ninguém, dentro do que todos os corpos se movem (eles próprios permanecendo eternamente em repouso), e recebem virtudes de substâncias incorpóreas.” ALIGHIERI, Dante. *Epistole*, XIII, 67; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960; tradução livre.

<sup>63</sup> *Paradiso*, VII, 139-148.

<sup>64</sup> Tradução de Cristiano Martins.

motivo, uma atitude contemplativa foi altamente valorizada no período que vai da antiga Grécia até o fim da Idade Média<sup>65</sup>.

Nesse sentido, a imposição da forma ao conteúdo retórico das canções poderia ser considerado um indício disso; Dante, entretanto, parece fazer uso da herança da poética clássica<sup>66</sup> para originar um novo processo criativo, adaptando a estrutura às demandas desenvolvidas ao longo desse milênio e meio<sup>67</sup>. Na natureza deve-se buscar as causas, como um ponto inicial, e a partir disso refletir: “A ciência da natureza não consiste apenas em uma narrativa sobre suas impressões, mas deve se buscar suas causas a partir do mundo natural”<sup>68</sup>. A *contemplação* está próxima ao ponto central de qualquer estrutura por ele erigida dali por diante, como precedente da *ação* necessária, o caminho a ser percorrido pelo sujeito - como o ensolarado cume do Purgatório, observado por Dante desde a selva escura. O ponto se esboça na *Vita nova*, mas só se define nas *Rime per la Donna Pietra* – porque a *imagem* que ele vislumbra e retém na memória demanda que sua expressão artística seja reformulada, conforme a proposição final do *libello*, onde o autor diz que “(...) aparece a mim uma visão maravilhosa, onde vi coisas que me farão parar de dizer mais dessa bendita até que eu possa por fim falar dela de modo digno. E por tê-la visto eu estudo o quanto posso (...), e espero dizer dela aquilo que jamais tenha sido dito sobre qualquer outra”<sup>69</sup>.

Durante o período compreendido entre 1292-93, Dante sente necessidade de prestar homenagens imediatas à Beatriz, ora finada. Posteriormente se passa um período de aprofundamento de seus estudos.

Para Dante, o principal indício é fornecido por uma frase do *Convivio* II, XIII, na qual ele diz ter procurado a *Donna gentile* consoladora ‘nas escolas dos religiosos

<sup>65</sup> JARDIM, Eduardo. *A duas vozes: Hannah Arendt e Octavio Paz*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2007, p. 44.

<sup>66</sup> “Em nosso costume, três tipos de versos parecem ter o privilégio de serem utilizados com frequência, são eles: os endecassílabos, os heptassílabos, os pentassílabos; e notei que os trissílabos ocorrem mais frequentemente que os demais. Destes, o endecassílabo merece maior reconhecimento quando pretendemos escrever poemas ao estilo trágico, devido à sua peculiar aptidão para tal composição.” ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia, op cit*, II, xii, 2-3 (tradução livre).

<sup>67</sup> “Pois a linguagem é indispensável ao nosso pensamento, como um cavalo o é para um cavaleiro, e por isso os melhores cavalos são adequados aos melhores cavaleiros, e como eu disse, a melhor linguagem deve ser adequada ao melhor pensamento.” *Ibidem*, II, i, 8 (tradução livre).

<sup>68</sup> “Scientiae enim naturalis non est simpliciter narrata accipere, sed in rebus naturalibus inquirere causas.” MAGNI, Alberti. *Op cit*, II, ii, I.

<sup>69</sup> ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*; curadoria de Michele Barbi. Florence: Società Dantesca Italiana, 1960, XLII: 1-2 (tradução livre).

e nas disputas dos filósofos'. Esta célebre fórmula, talvez mal compreendida, designa os lugares de saber marcados por duas orientações diferentes. Se não é certo que ele foi estudante de maneira regular nas escolas dos religiosos na época de sua primeira formação intelectual (1292-1295), ele deve ter assistido às disputas quodlibetais dos *studia* franciscanos de Santa Croce e dominicanos de Santa Maria Novella, e talvez mesmo à formação teológica durante um ano<sup>70</sup>.

Entre 1295-98 tem início sua carreira política<sup>71</sup>; e após a redação das *Rimas à Pedra*, sua produção literária parece ser retomada com vigor apenas no exílio.

A sextina dupla de Dante – *Al poco giorno ed al gran cercchio d'ombra* – traz em cada uma de suas estâncias um movimento interno aparentemente contraditório, marcando *verso* e *inverso* da situação. É da memória de Amor que o autor nos fala agora: lembranças originadas num tempo quente e movimentado - porém retomadas durante uma fria e longa noite de inverno. O eu-lírico está paralisado, e a narrativa se divide entre presente (trevas) e memória (luz).

Esse aparente hiato em sua lírica parece essencial à formulação da autoridade<sup>72</sup> de Dante, evidente em suas publicações à época do exílio, porém já

<sup>70</sup> PIRON, Sylvan. “Le poète et le théologien: une rencontre dans le *stadium* de Santa Croce.” In *Picenum Seraphicum*, n. 19, pp 87-134.

<sup>71</sup> Inicia sua carreira como integrante dos *Trentasei del Capitano*. Entre 1298 e 1303 há pouca atividade literária do autor. Cf. STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

<sup>72</sup> Neste momento, três textos podem ser trazidos à discussão questões sobre autoridade. Hannah Arendt analisa o conceito de *autoridade*, surgido a partir do mito fundador de Roma, que sacraliza desde cedo as atividades políticas; assim, Romulo funda a nova cidade imbuído da autoridade que os deuses lhe outorgam. “A autoridade, em contraposição ao poder (potestas), tinha suas raízes no passado, mas esse passado não era menos presente na vida real da cidade que o poder e a força dos vivos.”; pp 163-164 de ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1972. Apesar disso, ela encontra os traços que fundamentam tal fusão já em Platão e Aristóteles: “a regra do rei-filósofo, ou seja, o domínio dos assuntos humanos por algo que está fora de seu próprio reino, é justificado não apenas pelo domínio da *visão* sobre o *ato de fazer*, da *contemplação* sobre a *fala* e o *ato*, mas também pela admissão de que aquilo que transforma o *homem* em *humano* é a urgência em *ver*.”; p. 14 de *Ibidem*. “What is authority?”; tradução livre. Texto disponível em

<<http://la.utexas.edu/users/hcleaver/330T/350kPEEArendtWhatIsAuthorityTable.pdf>>. Acesso em 09/2016.

Sabemos que Dante, habitante do mesmo espaço onde se desenvolve o império romano, é profundamente influenciado por outra versão desse mesmo mito: a *Eneida* de Virgílio; e que toma Aristóteles e Platão por base de suas criações.

Pouco depois, outro teórico retoma o tema da autoria: Roland Barthes, para quem o surgimento do autor moderno - aquele indivíduo que contém em si e em sua própria história toda a cosmogonia que emprega em seus escritos - se dá no fim do período medieval. Esse é o ponto onde as histórias sobre o próprio autor passam a valer mais que os escritos sobre heróis; para ele, o escritor do século XX precisa ultrapassar seus próprios limites, dando espaço ao “nascimento do leitor”. BARTHES, Roland. “The death of the author”. Texto disponível em <[http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death\\_authorbarthes.pdf](http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf)>. Acesso em 09/2016.

Dois anos depois, Michel Foucault também fala sobre autoria: “parece, por exemplo, que o modo como a crítica literária define o autor - ou, em vez disso, constrói a figura do autor a partir de seus textos e discursos existentes - deriva diretamente da maneira pela qual a tradição cristã confere autenticidade (ou rejeita) os

esboçada na *Vita nova* e *Rime per la Donna Pietra*. Já aqui o poeta atribui a Beatriz o poder gerador das imagens por ele descritas: “(...) d'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente.” Na sequência, toma a tradição como inspiração para lhe conferir atributos divinos: “(...) certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo»<sup>73</sup>.

Apesar da recorrência de referências à poética clássica - uma peculiaridade de Dante em meio ao círculo literário da Toscana - a essência das canções de pedra é florentina: os paralelos presentes ao longo das quatro são visíveis na produção de vários poetas contemporâneos. “Não foi de um movimento grande e universal que Dante tirou sua primeira inspiração, mas da cultura formal de um pequeno círculo que adotou a tradição provençal”<sup>74</sup>. Sob uma análise formal, é perceptível que as canções e sonetos da juventude do autor trazem com frequência as palavras *gentilezza*, *donna*, *amico*, *ragione*, e sobretudo, *Amore*; do mesmo modo, as correspondências de outros poetas endereçadas a Dante revelam a presença desses termos. A ideia do *cor gentil* propagada pela lírica do *stil novo* remete à *Al cor gentil rempaira sempre amore*, de Guido Guinizzelli. Dela, Dante retoma os termos *verde* e *pietra* em cada estrofe de *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, bem como a figura do coração que sofre para alcançar as virtudes do amor.

Foco d'amore in gentil cor s'aprende  
come vertute in pietra preziosa,  
che da la stella valor no i discende  
anti che 'l sol la faccia gentil cosa;  
poi che n'ha tratto fòre

---

textos sobre os quais dispõe. (...) O nome do indivíduo como marca registrada não é suficiente quando se trabalha dentro de uma tradição textual. (...) O texto contém sempre um certo número de signos que remetem ao autor. Estes sinais, bem familiares aos filólogos, são pronomes pessoais, advérbios de tempo e lugar, e conjugação de verbos. (...) Neste último caso, tais alicerces são referências ao falante real e às coordenadas espaço-temporais de seu discurso (embora certas modificações possam ocorrer ao longo dessa operação, que relaciona os discursos à primeira pessoa).”; tradução livre de trecho das páginas 127-129. FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" In *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard, 1996, pp 113-138.

Sobre este tema, também é fundamental o trabalho de Albert Russell Ascoli, que investiga as bases de tal processo em *Dante and the making of a modern author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

<sup>73</sup> ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960; II, 7-8.

<sup>74</sup> Cf. AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 41.

per sua forza lo sol ciò che li è vile,  
 stella li dà valore:  
 così lo cor ch'è fatto da natura  
 asletto, pur, gentile,  
 donna a guisa di stella lo 'nnamora<sup>75</sup>.

*No coração gentil, acende chama  
 de Amor, como virtude em pedra rara:  
 nem de estrela o valor descende e inflama  
 coisa que o sol gentil não faça clara;  
 depois que o sol pôs fora  
 da pedra, por sua força, o que era vil,  
 desce estrela e a valora;  
 assim ao coração por natureza  
 depurado e gentil,  
 uma dama estelar o encanta e apresa<sup>76</sup>.*

A inspiração léxica e retórica da poesia de Dante advém tanto da herança clássica quanto dos novos movimentos contemporâneos característicos daquela região europeia. Dentre os elementos disponíveis, o poeta destaca os componentes naturais: para compor suas canções, escolhe falar da *pedra*; e das cores<sup>77</sup> elege o verde. No livro IV do *Convívio*, discorre sobre os elementos que utiliza em *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, recorrendo aos fundamentos já constantes em Guinizelli:

(...) assim como o roxo descende do negro, essa coisa, a virtude, descende da nobreza. O roxo é uma cor mista de púrpura e preto, mas vence o preto, que predomina; e assim a virtude é um misto de nobreza e paixão; mas como a nobreza vence nela, diz-se que é virtuosa, e recorre à bondade. (...) de acordo com o que o Filósofo diz no segundo livro da Anima, «as coisas devem ser dispostas conforme seus agentes, e a receber seus atos»; aí que se a alma se encontra imperfeita, não está preparada para receber esta infusão bendita e divina: assim como quando uma pedra preciosa está mal disposta, ou verdadeiramente imperfeita, não pode receber as virtudes celestiais, tal como disse o nobre Guido Guinizelli em um sua canção, que começa assim: Al cor gentil ripara sempre Amore<sup>78</sup>.

Nesse momento, passamos à análise de alguns elementos léxicos. A partir das canções de pedra, a palavra *virtude* parece ganhar nova grafia nas

<sup>75</sup> GUINIZZELLI, Guido. “Al cor gentil rempaira sempre amore”, 11-20. In *Poeti italiani del Duecento*; curadoria de Gianfranco Contini, vol. 2, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1960, pp. 460-464.

<sup>76</sup> Tradução de CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro, Imago, 1998, p. 183.

<sup>77</sup> Desde seus comentários da *Vita nova*, o autor estipula a criação de imagens profundas, cujos signos possam ser reconhecidos a quem os esteja buscando; “(...) si alcuna figura o colore é conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori. Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate sì como avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solo cose vere, ma cose non vere... degno é lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non sanza ragione alcuna, ma com ragione la quale poi sai possibile d'aprire per prova.” ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*; curadoria de Michele Barbi. *Op cit*; XXV, 8.

<sup>78</sup> Tradução de trecho do livro XX, 2-7 de ALIGHIERI, Dante. *Convívio*; curadoria de Franca Brambilla Ageno. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1995. 2 V.

composições de Dante<sup>79</sup>. Alguns anos antes, Guinizelli fala da “vertute” das pedras preciosas; quando o próprio Dante escrevia: “virtute”<sup>80</sup>. A partir das *Rimas à Pedra* ocorre uma aproximação que visa à convergência gráfica de *vertute* com a cor *verde*, donde resulta *vertù* – palavra preferida pelo poeta daqui por diante. A palavra *verde* é marcada pontualmente em cada uma das quatro *Rime*. Em *Amor, tu vedi ben che questa donna* o autor afirma que *Vertù* antecede ao tempo, ao movimento e à luz. No *Convivio*, Dante argumenta em prol de seus escritos desenvolvidos a partir da *Vita nova* – porém, o teor dessa obra seria “viril e racional” (*Conv* I, i, 16), à diferença de suas composições da década de 1290. Ainda de acordo com seu raciocínio, a presença física de uma pessoa é passível de diminuir seu prestígio em relação à sua existência virtual (neste caso, os escritos do autor): “portanto, por três razões a presença diminui o valor de uma pessoa: uma delas é a imaturidade, não me refiro à idade, mas ao ânimo; a segunda é a inveja, ambas correspondentes ao crítico; a terceira é a impureza humana, a qual corresponde ao criticado.” (*Conv* I, iv, 2). Assim, ele nos fala de momentos distintos: da amabilidade de sua *giovanezza*, entre seus amigos e as colinas florentinas; mas nos fala disso a partir do exílio, apartado do mundo material que lhe era costumeiro, traído por sua amada Florença. Assim, a alternativa que lhe resta é reconstruir, argumento por argumento, seu plano: “(...) à presente obra me convém dar um pouco de peso com o mais alto estilo, fazendo-a parecer de maior autoridade.” (*Conv* I, iv, 13)<sup>81</sup>. Com esses tratados, ele dá continuidade ao processo de legitimação de sua poética em língua neo-latina. Para Dante, compor nessa língua é um exercício de engenhosidade, e nem todos os trovadores e versadores estão aptos a compor em língua vulgar de modo eloquente, pois “(...) a melhor linguagem não é adequada a todos os versadores, que em sua

<sup>79</sup> Com a ressalva de que não é possível afirmar com certeza questões filológicas concernentes à grafia que o próprio autor teria empregado, pois além de estar situado num momento de definição da língua italiana moderna, não restam manuscritos redigidos pelo próprio Dante.

<sup>80</sup> Versos de Alighieri em resposta à Dante da Maiano: “Savere e cortesia, ingegno ed arte, / nobilitate, bellezza e riccore, / fortezza e umiltate e largo core, / prodezza ed eccellenza, giunte e sparte, / este grazie e vertuti in onne parte / com lo piacer di lor vincono Amore: / una più ch’altra bene ha più valore / inverso lui, ma ciascuna n’há parte.” ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis. *Op cit*, XLVII, 1-8. A mesma grafia é utilizada em *Voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete*: “Or aparisce chi lo fa fuggire / e segnoreggia me di tal vertute”. *Ibidem*, LXXXIX, 20-21.

A correspondência entre Alighieri e da Maiano ocorre provavelmente antes da publicação da *Vita nova*. Cf. CONTINI, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*. Milano: Sansoni Editore, 2006, p. 105.

<sup>81</sup> Cf. BRITO, Emanuel França. “Tradução parcial e comentada do *Convivio* de Dante”. In *TradTerm*, São Paulo, v. 20, dezembro/2012, pp. 68-94.

maioria escrevem versos sem conhecimento ou inteligência; e, por conseguinte, o melhor tipo de língua vernácula não seria adequada a eles também”<sup>82</sup>.

A partir da *Vita nova*, o eu-lírico passa a ser mais que narrador e testemunha: as próprias cenas, e mesmo o movimento do mundo dependem de suas ações (isso, sob o ponto de vista de sua própria narração); o poeta dá a seus escritos um tratamento heróico - típico do *amor hereus* descrito por Agamben - e isso é inédito, visto que ele não se limita a narrar a jornada de outrem, mas se coloca em cena como parte necessária à ação. Por conseguinte, a leitura de seus escritos demanda que sejam levados em consideração acontecimentos decisivos de sua trajetória enquanto sujeito histórico, uma vez que a fundamentação de sua produção poética está misticamente associada à sua vinda ao mundo. Posteriormente, a aura mística presente na *Vita nova* será amplificada por Boccaccio, que narra a vida de Dante com base nos moldes das *Vitae sanctis* e acrescenta detalhes fabulosos, como o sonho que antecede ao nascimento do poeta: “(...) la cui donna gravida (...) per sogno vide quale doveva essere il frutto del ventre suo; come che ciò non fosse allora da lei conosciuto né da altrui, e oggi, per lo effetto seguìto, sia manifestissimo a tutti”<sup>83</sup>. Trata-se da descrição de indícios de santidade atribuídos pelo biógrafo à figura materna do poeta.

Desde *lo son venuto al punto della rota* o autor nos comunica diretamente que está em algum *ponto* - representante de intersecção ou interrupção -, como se propusesse ao leitor uma *quebra*: não é apenas o pensamento do eu-lírico que se fixa na pedra - mas o próprio *tempo*.

Outro fator que difere o *Convivio* da *Vita nova* é que mesmo que Dante apresente suas *canzoni* e seus autocomentários em termos que assimilam a ambos aos *auctores* e *commentatores* latinos e à normas da alta cultura de significação textual, naquele mesmo nível seu texto se torna manifestamente consciente dessa

<sup>82</sup> ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*, *op cit.*, II, i, 8; tradução livre.

<sup>83</sup> “(...) cuja mulher gravida (...) viu num sonho qual seria o fruto de seu ventre; isso não pôde ser vivenciado por ela e por outros, embora hoje, através do conhecimento posterior, seja evidente a todos”. Livre tradução de BOCCACCIO, Giovanni. “Patria e maggiori di Dante”. *Trattatello in laude di Dante*. Editora Garzanti. Primeira edição eletrônica de 08/01/1996. Disponível em [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/boccaccio/trattatello\\_in\\_laude\\_di\\_dante/pdf/tratta\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/boccaccio/trattatello_in_laude_di_dante/pdf/tratta_p.pdf). Acesso em várias datas de 2016.

assimilação, mais consciente de uma necessidade de justificar suas ambições transgressoras<sup>84</sup>.

Nessa canção em forma de sextina dupla, ele discorre sobre as marcas da permanência (memória), apesar do “limo verde que encobre a pedra”. Dante limita ao extremo os termos utilizados nessa composição, alinhando a situação de *imobilidade* do narrador diante da inevitável chegada do entardecer num dia específico, possivelmente de outono: a noite traz o frio, que pode se mostrar mortal àqueles que não buscam abrigo. Diante do frio iminente, as doces lembranças remetem a outro tempo, invocado nostalgicamente; o pensamento do narrador está além dali, mas seu corpo pertence à esfera sublunar (onde agora começa a escurecer),

e però non disgombra  
un sol penser d'amore, ond'io son carco  
la mente mia, ch'è più dura che pietra  
in tener forte imagine di pietra<sup>85</sup>.

*porém não desassombra  
um só sentimento d'amor, onde me atolo  
a mente, que é mais dura que pedra  
ao manter forte imagem de pedra.*

Com auxílio desse trecho é possível articular, dentro do próprio conjunto, a atmosfera de *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*. O narrador está fixo – mas não seus pensamentos, que fluem para um tempo além do atual. Tal imobilidade ou interrupção das atividades caracteriza um *topos* bastante utilizado no período medieval, herdado da antiguidade latina e bastante utilizado como motivo de encerramento: o “cair da noite” ou “chegada do escuro”. Assim, o uso dessa tópica costumava se dar como motivo de interrupção, numa analogia entre o fim do dia e o término dos trabalhos, dificultado pelas circunstâncias da noite<sup>86</sup>. Contudo, Dante transforma o anoitecer em tema desta canção inteira, que descreve primariamente um estado psíquico: trata das ações que ocorrem na mente que continua ativa enquanto o corpo paralisa ou descansa, no turno da noite.

<sup>84</sup> Livre tradução de ASCOLI, Albert Russell. *Dante and the making of a modern author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 205.

<sup>85</sup> “Io son venuto al punto della rota.” ALIGHIERI, Dante. In *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis, *op cit*, 10-13.

<sup>86</sup> Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Media latina*. São Paulo: EDUSP, 1996, pp. 133-136.

Ao longo dessa letargia, o *eu* aguarda pela atenção, ou seja: pelo olhar da mulher, que – como portador de Amor – seria passível de dar início à chispa que aviva todo o universo (ou fundação mitológica do sujeito), reproduzindo uma versão arquetípica do *primo moto*<sup>87</sup>. De acordo com o proposto anteriormente, a visão de Beatriz, seu *olhar* pelo poeta corresponderia à força necessária à realização de sua jornada: é a causa primordial de todo o movimento de Dante.

O objeto é força ativa produtora de reflexos, o espelho é uma potência passiva adequada para recebê-los. Na consciência humana existe ainda uma adequação da potência à força activa, adequação que se torna consciente sob a forma de prazer (*delectatio máxima* se o objeto é uma realidade luminosa que se encontra com a natureza luminosa que existe em nós). O prazer é baseado nas proporções existentes entre as coisas, entre o espírito e o mundo, no amor metafísico que mantém unido o real<sup>88</sup>.

Esta é a configuração inicial da trajetória: a mulher pode ser comparada à pedra, não como objeto, mas como personificação de uma nova subjetividade, reflexo de inteligência natural superior; é, pois, a representação da “imagem no coração”<sup>89</sup>, que permanece na mente do autor enquanto *forma* à espera de *ação* – como uma estátua. A tópica, recorrente na poesia italiana contemporânea, também é exposta por Giacomo da Lentini em *Meravigliosamente*:

Com'om che pone mente  
in altro exemplo pinge  
la simile pintura,  
    così, bella, facc'eo,  
che 'nfra lo core meo  
porto la tua figura.

In cor par ch'eo vi porti,  
pinta como parete,  
e non pare di fore  
(...)

Avendo grand disio  
dipinsi una pintura,  
bella, voi simigliante,  
    e quando voi non vio,  
guardo 'n quella figura,  
e par ch'eo v'aggia avante.

<sup>87</sup> Como no afresco de Raffaello Sanzio (*Il primo moto*, 1508), onde a jovem Urania gira a esfera das estrelas fixas. O *primo moto* origina as movimentações do *primum mobile*, que mantém as demais esferas celestes em funcionamento – e cujos reflexos podem ser sentidos no mundo sublunar.

<sup>88</sup> ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Lisboa: Presença, 1989, p. 102.

<sup>89</sup> AGAMBEN, Giorgio (trad. Selvino José Assmann). *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, pp. 128-129.

*Como quem com a mente  
de outro modo pinta  
uma similar pintura,  
bela, assim, faço eu  
que no coração meu  
levo tua figura.*

*No coração parece que eu te leve  
pintada tal qual em parede,  
e de fora não parece  
(...)*

*Tendo grande desejo  
fiz uma pintura,  
bela, a ti semelhante,  
e quando não te vejo,  
olho para aquela figura  
e parece estar à minha frente<sup>90</sup>.*

Na prosa da *Vita nova*, Dante atrela diretamente a primeira aparição de Beatriz ao tremor do espírito da vida na câmara secreta do coração, conduzindo diretamente ao “maravilhamento” do “espírito animal” por intermédio da visão: “e parlando spezialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: ‘Apparuit iam beatitudo vestra’”<sup>91</sup>. O narrador - similarmente à estátua - está fixo e não consegue ir adiante: falta a intervenção da *musa*, cuja figuração remete tradicionalmente à presença do movimento, sobretudo de ordem pneumática. Outra situação de imobilidade é apresentada no *Purgatorio*<sup>92</sup>. Desde antes do *Inferno*, Dante-personagem está perdido e não pode se mover: essa é a prerrogativa dada no prefácio da jornada. Ele é salvo desse estado pela graça de sua heroína, que lança dos céus um olhar e, ciente da condição em que se encontra o poeta, intercede a Virgílio para que seja seu guia. Portanto, a ação que origina o movimento parte da iniciativa de Beatriz, localizada na esfera mais afastada do mundo - a remota esfera das estrelas fixas, que não é visível mas sensível - cuja força ultrapassa os domínios do reino sublunar. Das esferas celestes provém a harmonia musical, e também a inspiração à arte de Dante, sob a alcunha do “Amor que tudo move”. Os conceitos e definições de música de Pitágoras, Platão, Aristóteles, Agostinho e Boécio eram todos familiares a Dante, e fundamentam seu universo esférico. Para

<sup>90</sup> LENTINI, Giacomo da. “Meravigliosamente” (trad. Selvino José Assmann e Maria Teresa Arrigoni), in *Poeti del’ 200*, curadoria de Gianfranco Contini, Napoli, 1960, t. I, pp. 55-56 . *Apud* AGAMBEN, Giorgio. *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Vita nova*, ii, 5 *et passim*.

<sup>92</sup> No Canto XVIII do *Purgatorio*, Dante retoma a sensação de paralisia atingida nesse estágio mental.

Boécio, é Amor que dá origem ao movimento universal: “a essa série de coisas rege o amor, / que liga as terras e o mar / e que reina sobre o céu. / Se ele perdesse as rédeas, / todos os que agora se amam entre si / guerrearíamos de contínuo / e essa obra que com recíproca confiança / todos promovem por belos movimentos / todos procurariam dissolver”<sup>93</sup>. Na *Vita nova*, porém, seu impulso em direção à jornada permanece em estágio latente: ele apenas observa os que se movem:

Deh peregrini che pensosi andate,  
forse di cosa che non v'è presente,  
venite voi da sì lontana gente  
(...)  
Ell'ha perduta la sua beatrice;  
e le parole ch'om di lei pò dire  
hanno virtù di far piangere altrui.

*Ó peregrinos que ides pensativos  
talvez pensando o não mais existente,  
de tão longe é que vem a vossa gente  
(...)  
a cidade perdeu sua beatriz  
e as palavras que a lembram na cidade  
são palavras que às lágrimas dão vida*<sup>94</sup>.

As circunstâncias sugerem confusão do narrador entre o *terreno* e o *celestial*, e aí pode estar outro indício da frustração exposta em *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*. Estão misturadas em sua mente as lembranças de outros períodos, aprofundadas pela passagem do tempo; ao momento atual, de dificuldades materiais, onde prevalece a estagnação (ou *acedia*<sup>95</sup>) - onde Beatriz já não se encontra fisicamente.

Em *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* a voz lírica descreve o dia mais curto do ano, reforçando a cada estrofe as palavras anunciadas na canção

<sup>93</sup> BOÉCIO, *De consolatione*, livro II, poema 8, 13-21; *apud* SAVIAN FILHO, Juvenal. “Filosofia da Música em Boécio: a Música como Amor”. In *Discurso*, nº 37, 2007, 57-73. Savian ainda destaca “(...) o fato de que aqui o amor se torna música, pois na linguagem do *De consolatione* é o amor que produz a harmonia que a música produzia no *De musica*. Ele pode produzir, ainda, a mesma harmonia da música humana, não apenas no sentido da consonância entre as partes da alma ou entre a alma e o corpo como uma estrutura físico-metafísica que permite ao homem ser o que ele é, mas também no que diz respeito a essas relações como relações éticas, ou seja, que envolvem a razão prática, tocando nos hábitos, nas escolhas, e tendo em vista a felicidade.” *Op cit*, 68-69.

<sup>94</sup> “Sonetto XXIV”, 1-3; 12-14. ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*; curadoria de Michele Barbi. *Op cit*. Tradução de Jorge Wanderley.

<sup>95</sup> *Acedia* é um estado de espírito melancólico, nesse período considerado favorável à contemplação. O termo é retomado em maiores detalhes no próximo capítulo.

anterior: anoitece, e o narrador está paralisado, acalentado apenas por suas lembranças.

### 3.2.1 Uma composição curta

A organização interna dessa sextina rememora alguns termos da canção anterior, sobretudo *verde*, *ombra* e *pietra*. Seu ordenamento é desarranjado<sup>96</sup> ao longo de seis estrofes (com seis versos cada) e uma base (com três versos). O poeta traz o maior número possível de imagens a partir de matérias-primas restritas: em cada estância, todo verso se encerra com alguma destas palavras: *ombra*, *colli*, *erba*, *verde*, *pietra*, *donna*; e sua base<sup>97</sup>, ao final, retoma *ombra*, *donna*, e *erba*.

No começo da sextina está o elemento de fixação do eu-lírico, característico dos escritos do autor a partir desse período: o autor "(...) fica sempre agarrado firmemente ao seu ponto concreto de partida e exclui tudo mais, alheio, relacionado, ou similar"<sup>98</sup>; ele fornece sua localização temporal, o ponto de onde nos fala. "Como muitos escritores modernos, tanto Dante quanto Arnaut fazem da poesia em si um de seus principais temas. Ambos estão intensamente preocupados com os problemas de encaixar seu estilo à sua inspiração"<sup>99</sup>. Em outro extremo está sua lembrança, o movimento guiado pelas formas pré-definidas e perfeitamente ordenadas no éter. Os três primeiros versos descrevem a *situação atual* do narrador na esfera sublunar; os três versos finais transcrevem suas *expectativas e projeções*. O mesmo padrão se repete em todas as estâncias.

Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra  
son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli,  
quando si perde lo color nell'erba;  
e 'l mio disio però non cangia il verde,  
si è barbato ne la dura pietra  
che parla e sente come fosse donna.

<sup>96</sup> As estrofes sem rima, ou seja, "(...) quando nenhuma organização ocorre de acordo com a rima" constituem a base de *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*. "Arnaut Daniel usou este tipo de estrofe muito frequentemente, como em *Sem fos Amor de joi donar*, e eu também a usei em *Al poco giorno*." ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*; curadoria de Michele Barbi, II, viii, 2; tradução livre.

<sup>97</sup> Foi tomado por "base" o que o autor chama "pede".

<sup>98</sup> Cf. AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 63.

<sup>99</sup> Tradução livre de BONDANELLA, Peter E. "Arnaut Daniel and Dante's *Rime Petrose*: a re-amination". In *Studies in Philology*, Vol. 68, N° 4, p. 424.

*Ao breve dia e ao grande círculo<sup>100</sup> de sombra<sup>101</sup>  
chego, caduco<sup>102</sup>, e no branquear das colinas,  
quando se perde a cor na erva;  
mas meu desejo não muda o verde,  
pois está cravado<sup>103</sup> na dura pedra  
que fala e sente como se fosse mulher.*

Novamente, o narrador nos aproxima do limite entre luz e trevas, ponto similar ao da canção anterior – mas noutra estação. Dante emprega a perífrase para narrar o ponto no trajeto temporal em que se encontra, em construção que remete já a Virgílio<sup>104</sup>, o autor substitui a possibilidade de uso dos termos *entardecer* ou *anoitecer* por “fim do dia”. Como observa Curtius, “encontram-se na *Divina Comédia* mais de cento e cinquenta perífrases. São particularmente preferíveis as perífrases geográficas e astronômicas. A perífrase, para Dante, parecia ser ornato obrigatório da linguagem poética”<sup>105</sup>.

Embora a palavra *cerchio* possa significar um cerco (algo que está cercado como numa guerra), foi feita a opção pelo termo “círculo”, do perímetro que circunda um ponto. Desse modo fica evidente o sentido destacado por Corrado Bologna, onde a relação entre o ponto central e a circunferência se mostra de suma importância à justificativa das teorias sobre as esferas celestes na Idade Média central. De acordo com Corrado Bologna<sup>106</sup>, naquele período o círculo figura como representação da inteligência, sendo multiplicada por si mesma sob o formato esférico, como imagem do cosmos e do próprio Deus. Em tais imagens, o homem figura como ponto central irradiando ao perímetro circular, onde se esboça também a visualização do homem como *microcosmos* relacionando-se com o

<sup>100</sup> *Gran* refere-se tanto a “grande” quanto a “antigo”; algo que é anterior à própria existência do eu-lírico. Parece ser esse o sentido dado pelo poeta, considerando que no primeiro verso da estância seguinte é contraposta a *nova donna*: uma jovem.

<sup>101</sup> *Cerchio* originalmente induz à imagem de um círculo, mas também pode significar “cerco de guerra”.

<sup>102</sup> *Lasso* é utilizado “(...) com boa frequência na obra de Dante e no *Fiore*, porém menos na linguagem poética que na prosa da *Vita Nuova* e do *Convívio*.” Cf. BRASILE, Bruno. “Lasso”. In *Enciclopedia Dantesca*. Disponível em <[http://www.treccani.it/enciclopedia/lasso\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lasso_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)>.

*Lasso* significa também “fraco”, “abatido” - mas não apenas isso: trata-se de algo ou alguém enfraquecido devido a uma espera, ou à passagem de algum tempo. A Garzanti Linguistica define *lasso* por “período de tempo, percurso”. Assim, opção por *caduco* - que perde a vitalidade, *cai* - como as folhas que caem no outono.

<sup>103</sup> *Barbato*, “agarrado à pedra” - como o limo que nasce em locais úmidos.

<sup>104</sup> “Assim que, a lâmpada a lustrar Febéia, / A alva espanca do pólo úmida treva” (*Postera Phoebea lustrabat lampade terras, / Humemtemque Aurora polo dimoverat umbram*). VIRGILIO. *Eneida brasileira ou Tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro*. Tradução de Manuel Odorico Mendes; Organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, p. 143 (Livro IV, 5-6).

<sup>105</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 283.

<sup>106</sup> BOLOGNA, Corrado. *Il ritorno di Beatrice: simmetrie dantesche fra Vita nova, “Petrose” e Commedia*. Roma: Salerno, 1998, p. 13.

*macrocosmos* divino. Assim se estabelece a continuidade entre *lo son venuto al punto della rota* e *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*.

O autor dá destaque a acontecimentos terrenos e à consciência do eu-lírico sobre a passagem da juventude; ainda assim, seu desejo permanece o mesmo. Em cada estrofe há dois momentos: a canção era concebida para ser acompanhada por instrumentos musicais, se possível; portanto, parte de cada estância teria um clima diferente, marcado pela mudança na musicalidade e pelo “retorno” da estrofe (iniciado sempre no quarto verso).

A diferença de ritmos e intenções do eu-lírico esboçada nas *Rime di Pietra* é ordenadamente concretizada nas tercinas da *Commedia*. A progressiva utilização de uma linguagem mais requintada conforme o avanço de sua jornada ao além, bem como a distribuição de personagens e falas, é elaborada pelo poeta antes do início da redação propriamente dita; assim, é provável que as quatro canções aqui analisadas também tenham sido planejadas por seu autor como partes de um mesmo conjunto.

A ideia que se esboça aqui, de uma *ida em direção às sombras*, tem seu desdobramento em *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, marcada pela ira do momento atual diante das expectativas em relação ao tempo “além daqui”. No *Inferno*, a hipótese de que a ira seja causada pelo *assombro* da alma retorna<sup>107</sup>. Assim, à ira também se associa a tristeza *decorrente* da ira, característica da *accedia*. Ainda antes do início da jornada, porém, o narrador anuncia que as sombras se aproximam da terra<sup>108</sup>.

Similmente questa nova donna  
si sta gelata come neve all'ombra,  
che non la move se non come pietra,  
il dolce tempo che riscalda i colli  
e che li fa tornar di bianco in verde  
perché lli cuopre di fioretti e d'erba.

<sup>107</sup> *Inferno*, VII, 121-23: no quarto círculo, Dante e Virgílio encontram as almas dos iracundos, que se debatem em ódio em meio às águas do Lago Estige: “Fitti nel limo, dicon: »Tristi fummo / ne l'aere dolce che dal sol s'allegra, / portando dentro accidioso fummo.” (“*Presos no limo, dizem: Tristemente, / vivemos sob o céu que em luz fulgura, / a alma ensombrada pela ira latente.*” Tradução de Cristiano Martins).

<sup>108</sup> *Inferno*, II, 1-9: “Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro; e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate, / che ritrarrà la mente che non erra. / O muse, o alto ingegno, or m'aiutate; / o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate.” (“*Findava o dia, e a sombra, mansamente, / os seres aliviava cá na terra / das fadigas comuns; e era eu somente / a preparar-me para a dupla guerra / da proposta jornada e da consciência, / como dirá meu estro, se não erra. / Ó Musas, estendei-me a vossa influência! Ó mente, em que o que vi se refletia, / possas ora mostra-lo em sua essência!*” Tradução de Cristiano Martins)

*Do mesmo modo, essa nova<sup>109</sup> mulher  
está gelada como neve à sombra,  
que não a demove senão como a uma pedra,  
o doce tempo que reaquece as colinas  
e que as faz voltar do branco ao verde  
cobrindo-as com florzinhas e erva.*

A *donna*, como estátua, permanece imóvel. Ela é jovem, mas não se move. Posteriormente, quando Beatriz invoca Virgílio em auxílio a Dante, lhe diz: “I’ son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare”<sup>110</sup>. Assim, seguindo a hipótese de que a memória combinada ao local físico onde as mesmas ocorrem em outro tempo (neste caso, Florença), é plausível que tais canções também tratem da descrição do sentimento do narrador próximo aos locais que integram as lembranças de Beatriz: Dante convive nesses mesmos locais enquanto habita Florença. Após a *Vita nova*, é provável que o autor tenha assistido às disputas quodlibetais em Santa Croce e Santa Maria Novella, durante o período de aprofundamento de seus estudos<sup>111</sup>. É possível que os indícios materiais da memória relacionada à dama, ambientada em tais locais, tenham fomentado o desejo de lapidar um monumento *in memoriam* de Beatriz<sup>112</sup>.

*Quand’ell’ ha in testa una ghirlanda d’erba,  
trae de la mente nostra ogn’altra donna;  
perché si mischia il crespo giallo e ’l verde  
sì bel, ch’Amor li viene a stare all’ombra,  
che m’ha serrato intra piccioli colli  
più forte assai che la calcina pietra.*

*Quando ela traz à testa uma guirlanda d’erva  
extraí de nossa mente qualquer outra mulher;  
pois se mescla o crespo loiro ao verde*

<sup>109</sup> Nova, jovem.

<sup>110</sup> “Sou Beatriz, que te peço sustenta-lo. / De onde vim já anseio por voltar. / Amor me move: Só por ele eu falo.” Tradução de Cristiano Martins. *Inferno*, II, 70-72.

<sup>111</sup> “(...) segundo uma hipótese bastante séria e provável, [Dante] teria sido aluno do convento dominicano de Santa Maria Novella em Florença: viriam daí, portanto, ao menos parte de sua formação teológica – não se pode esquecer sua passagem também pelo convento franciscano de Santa Croce -, e certamente sua influência tomista, aparentes no texto da *Commedia*”. QUIRICO, Tamara Carneiro. *Inferno e Paradiso: as representações do juízo final na pintura toscana do século XIV*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 118.

<sup>112</sup> Como observa Eduardo Sterzi, “Dante, de fato, é o único personagem vivo na peregrinação pelo mundo dos mortos. Mas podemos nos perguntar se era muito diferente na *Vita Nova*, se a própria predileção retórica pela perífrase e por procedimentos similares, com o corolário de uma constante desrealização de pessoas, lugares e acontecimentos, não aponta já para uma espécie de versão antecipatória, lírica e, em alguma medida, paródica, da representação do ‘status animarum post mortem’ (‘estado das almas depois da morte’, Ep. XIII, 11) que ocupará a *Commedia*.” STERZI, Eduardo. “Dante e a necessidade da morte”. In *Trama interdisciplinar*, V. 4, Nº 2, 2013, p. 94.

*de modo tão belo<sup>113</sup> que o Amor se põe à sombra,  
me apertando<sup>114</sup> entre pequenas colinas  
bem mais forte que a calcária pedra.*

Até mesmo Amor, que seria em essência luz, se põe à sombra ante a lembrança da mulher amada na memória do narrador. Amor, em vez de luz e reconforto, ora lhe traz tristeza. O que o autor representa aqui é a situação do sujeito, os entraves do eu-lírico - em continuidade à proposta da *Vita nova*, que apresenta e justifica ao leitor o imaginário essencial à compreensão do caráter subjetivo de sua obra.

*La sua bellezza ha più virtù che pietra,  
e 'l colpo suo non può sanar per erba;  
ch' i' son fuggito per piani e per colli  
per potere scampar da cotal donna;  
e dal suo lume non mi può far ombra  
poggio né muro mai né fronda verde.*

*A sua beleza tem mais virtude que pedra,  
e o golpe seu não se faz<sup>115</sup> curar com erva;  
estou fugindo por planos<sup>116</sup> e colinas  
para poder me salvar de tal mulher;  
e dessa luz não encontro sombra  
nem morro, nem muro, ou fronde<sup>117</sup> sempre verde<sup>118</sup>.*

A palavra *virtù* é aqui utilizada para descrever a beleza da mulher, que lhe é inerente como prerrogativa de beatitude, polida pelo autor à semelhança de uma pedra preciosa - porém, a dor de sua falta o atinge de modo lancinante. Nada pode proteger o eu-lírico da luz de suas lembranças: nem a vegetação, nem muros, nem colinas. A *donna* é um ponto luminoso que o atinge ininterruptamente, sobretudo em sonhos - onde só ele, e ninguém mais, a vê; um ponto luminoso cercado por sombras.

<sup>113</sup> *Sì bel*: “tão lindamente”, “com tal beleza”. Dada a presença do Amor no mesmo verso, foi feita a opção por “belo”, que é outro sinônimo de “lindo”.

<sup>114</sup> *M'há serrato* remete a uma ação ocorrida no passado, mas causaria estranheza à composição lexical da tradução. Foi introduzido para sanar tal brecha o verbo no gerúndio.

<sup>115</sup> No original, Dante posiciona *può* abaixo de *più*, que está no verso anterior. Para preservar tal jogo e seu sentido, faz-se uso de “mais” e “faz”, respectivamente.

<sup>116</sup> “Planícies”.

<sup>117</sup> *Fronda* pode ser traduzida por *folha*, mas também sugere uma ação em oposição política. Cf. *Garzanti Linguistica*.

<sup>118</sup> *Sempreverde* é o nome dado às folhas que não perdem suas folhas numa estação específica do ano; o autor cita três exemplos: o louro, o pinheiro e o abeto (*Io son venuto al punto della rota*, l. 44). Também pode fazer referência a um tipo de planta ornamental, conhecida no Brasil pelo mesmo nome, “sempreviva ou perpétua”. Suas flores, mesmo ressecadas, mantêm sua beleza, sendo frequentemente utilizadas em arranjos e guirlandas.

A palavra *vertù* passa a figurar com frequência nos escritos de Dante depois da publicação da *Vita nova*. Sustento a hipótese de que neste momento ela tenha a função de unir *virtute* à *verde*, sendo repetida muitas vezes ao longo do conjunto pelo poeta. Assim, seu sentido carrega uma mistura das palavras *verde*, *virtute* e *verdade* às expressões *vedere tu* e *vedere tutto* (“ver você” e “ver tudo”) – pois está em questão, também, o “olhar” da mulher (que, por meio da razão – transmitida a terceiros por seu próprio “olhar” – confere ao poeta uma nova “visão” sobre o mundo). Isso fica mais explícito em “Amor, tu vedi ben che questa donna / la tua vertù non cura in alcun tempo”.

Io l’ho veduta già vestita a verde  
 sì fatta, ch’ell’avrebbe messo in pietra  
 l’amor ch’i porto pur alla sua ombra;  
 ond’io l’ho chiesta in un bel prato d’erba  
 innamorata com’anche fu donna,  
 e chiuso intorno d’altissimi colli.

*Eu já a vejo vestida em verde  
 de tal forma, que ela poria<sup>119</sup> até em pedra  
 o amor que porto apenas à sua sombra;  
 pelo qual eu a chamei<sup>120</sup> num belo prado d’erva  
 enamorada como nunca esteve outra mulher,  
 e recluso<sup>121</sup> ao redor de altíssimas colinas.*

Por conseguinte, o eu-lírico parece estar diante de uma estátua, ou de qualquer vestígio da vida de Beatriz na esfera sublunar: ali, ele deseja que a pedra lhe corresponda como se fosse uma mulher real, portadora de *alma*. É visível o desejo de preservar sua memória viva, mas por ora a promessa anterior o torna recluso e o impossibilita de falar dela abertamente.

Ma ben ritorneranno i fiumi a’ colli  
 prima che questo legno molle e verde  
 s’infiarmi, come suol far bella donna,  
 di me, che mi torrei dormire in pietra  
 tutto ‘l mio tempo e gir pascendo l’erba,  
 sol per veder du’ suoi panni fanno ombra.

*Mas os rios retornarão às colinas<sup>122</sup>  
 antes que essa lenha macia e verde*

<sup>119</sup> “Converteria”.

<sup>120</sup> *Chiesta*, contração de *chiedere*, significa “solicitar”, “pedir” ou “perguntar”. Aqui, parece ter o sentido de “desejar”.

<sup>121</sup> *Chiuso*: “cerrado”, “enclausurado”.

<sup>122</sup> Aqui o poeta emprega uma figura retórica hiperbólica conhecida como *adynaton*, utilizada para expressar algo “completamente impossível”. Observação de Emanuel França de Brito.

*se inflame, como é comum<sup>123</sup> à bela mulher,  
por mim, que escolheria<sup>124</sup> dormir em pedras  
todo o meu tempo, e sigo<sup>125</sup> pastando a erva  
só para ver onde o seu vestido faz sombra.*

Antes que tal “lenha mole e verde” - talhada à imagem de uma mulher que já não existe mais<sup>126</sup> - pudesse se aquecer e adquirir ânimo, as leis da física seriam quebradas, e os rios subiriam de volta às colinas. Diante da inanimosidade da imagem da mulher talhada em pedra, o narrador relata sua reclusão e a preferência pela passagem do tempo sobre a pedra, ansiando pela visão das sombras das vestes da mulher amada - ou seja, pelo reflexo terreno das movimentações celestes. É continuidade do assunto da estância anterior: o narrador está confinado, imerso na busca pelo conhecimento, mas por escolha própria, a fim de encontrar qualquer traço da luz que se oculta além da pedra.

*Quandunque i colli fanno più nera ombra,  
sotto un bel verde la giovane donna  
la fa sparere come pietra sott'erba.*

*Sempre que as colinas fazem a mais negra sombra,  
sob um sublime verde a jovem mulher  
se faz sumir como pedra sob erva.*

Quando a sombra das colinas escurecer ainda mais – ou seja, quando cair a noite – vestindo verde a moça aparecerá, como pedra encoberta pelo limo; aqui está a aceitação da imagem que permanece, a despeito da realidade: mesmo no tempo frio e escuro permanece a lembrança da luz emanada por amor, através do olhar que outrora a amada lhe dirigiu. Tal ideia é similar à provação de Dante no *Inferno*: ao longo da dura jornada subterrânea, privados de qualquer luz, tanto

<sup>123</sup> *Suol*: “costume”, algo que ocorre com frequência.

<sup>124</sup> *Torrei*, de *togliere*, dá o sentido de algo antes existente e que foi “retirado”.

<sup>125</sup> *Gir*: “permanecer”, “seguir”, “continuar”.

<sup>126</sup> A alma do poeta também é descrita como “quase morta” após um suposto combate com o espírito de amor: “‘Tu non sè morta, ma sè ismarrita, / anima nostra che sì ti lamenti’, dice uno spiritel d’amor gentile; / ‘ché quella bela donna che tu senti / ha trasmutata in tanto la tua vita / che-nn’ha’ paura, sì sè fatta vile. / Mira quant’ell’è pietosa e umile, / saggia e cortese ne la sua grandezza, / e pensa de chiamarla donna, omai! / Ché se tu non t’inganni, tu vedrai / di sì alti miracoli adornezzâ, / che tu dirai: ‘Amor, signor verace, / ecco l’ancella tua; fa’ che ti piace.’” (“‘Não estás morta, apenas desandada, / ó alma triste que assim te lamentas’ – diz um espírito de amor, gentil; ‘aquela dama cuja força enfrentas / nem tua vida já tão transformada / que a vida temas, tanto a vês hostil! Olha que é bela, vê que o seu perfil / se dá cortês em toda a gentileza; / chama-lhe Dama, pois, de agora em diante! / Se dela não te afastas, num instante / nela verás milagres e grandezas / e aceitarás: - Do Amor foi enviada, / que ela me faça, pois, o que lhe agrada.’”) ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de ROBERTIS. *Op cit*, LXXIX, “Voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete”, 40-45. Tradução de WANDERLEY, Jorge, *op. cit.*, p. 107.

Virgilio quanto o florentino relembram a luminosidade do olhar de Beatriz. Outras três luzes são avistadas por Dante antes de cruzar o Lago Estige: *Inferno*, VIII, 4-6; 10-12: “per due fiammette che i vedemmo porre / e un'altra da lungi render cenno / tanto ch'a pena il potea l'occhio tòrre.”; sobre o significado das luzes, Virgilio responde que “(...)«Su per le sucide onde / già scorgere puoi quello che s'aspetta, / se 'l fummo del pantan nol ti nasconde»”<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> “Duas pequenas luzes, e, isolada, / uma terceira, que lhes respondia, / mas tão longe que mal era avistada.” (...) “‘Sobre as águas’, tornou-me, ‘que se estendem / poderás perceber sua missão, / se as sombras do paul não to defendem.’”. Tradução de Cristiano Martins.

### 3.3 O terreno se torna hostil

*Un dì si venne a me Malinconia  
e disse: «Io voglio un poco star con teco»;  
e parve a me che la menasse seco  
Dolore ed Ira per suo compagnia<sup>128</sup>.*

O apreço de Dante pela contemplação parece ser transcrito às suas composições através das representações do *olhar*. Contudo, é possível destacar algumas diferenças fundamentais entre a apresentação dos temas relativos aos *olhos* e ao *olhar* entre as rimas juvenis e da *Vita nova*, e os poemas posteriores às canções de pedra; esse *gap* perceptível é o que costuma ser apontado pela crítica como o intervalo que antecede as obras da fase madura do poeta. Os temas dedicados ao *olhar* - imensamente valorizado pelo círculo literário do estilo novo - se revelam constantes ao longo de toda sua produção, desde seus poemas líricos dos anos 1280:

Negli occhi porta la mia donna Amore,  
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;  
là dove passa, ogn'om ver' lei si gira  
(...)

Quel ch'ella par quand'um poco sorride  
non si può dicer né tenere a mente,  
tantè novo miracolo e gentile<sup>129</sup>.

*Tanto amor traz no olhar a minha amada  
que quem a vê, de vê-la se enobrece;  
todos se voltam quando ela aparece  
(...)*

*Para falar do seu sorriso falta  
palavra à ideia, que ela mais parece  
milagre novo e bem gentil milagre<sup>130</sup>.*

<sup>128</sup> ALIGHIERI, Dante. “Rime LXXII: Un dì si venne a me Malinconia”, 1-4. In *Rime, op cit*, pp. 401-402. “Um dia me chegou Melancolia / e disse: “Quero um pouco estar contigo”; / e ela me pareceu levar consigo / a Dor a Ira como companhia.” Tradução de Jorge Wanderley, *op cit*, p. 99.

<sup>129</sup> *Idem*. “Negli occhi porta la mia donna Amore”. In *Rime*; curadoria de di Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002, pp. 394-96.

<sup>130</sup> Tradução de Jorge Wanderley, p. 273. ALIGHIERI, Dante. *Lírica*; curadoria de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

Os temas centrais da juventude são mantidos ao longo da maturidade, mas a abordagem do autor passa a ser outra após 1292. Tomemos por exemplo de análise a figura feminina protagonista; até a publicação da *Vita nova*, suas ações são miraculosas, mas seu modo de agir é envolto pela inocência; a mulher abordada na lírica de Alighieri é *portadora* do Amor, mas por vezes parece ser inconsciente em relação a tal poder. O *poder* aparece sempre associado a um agente externo, não parte diretamente da dama. Em seu primeiro sonho com Beatriz, Dante a vê “nua nos braços de Amor” (cf. *Vita nova*), e depois declara que “Amor a move” (cf. *Inferno*, II). Tais virtudes lhe são atribuídas, de acordo com o autor, devido ao seu intelecto luminescente, capaz de tudo compreender e esclarecer. Em poema escrito a Guido Cavalcanti, Dante diz “Guido, i’vorrei che tu e lapo ed io / fossimo presi per incantamento (...) e monna Vanna e monna Lagia poi / con quella ch’è sul numer de le trenta / con noi ponesse il buono incantatore”<sup>131</sup>. As criações de outros poetas toscanos contemporâneos revelam suas mútuas influências, bem como a figura da transmissão do Amor pelo olhar.

O debate sobre a natureza do amor e suas relações com a racionalidade produziu no mesmo meio reações, assim como formas poéticas derivadas da escolástica. Dessa forma, Giacomo da Pistoia, médico e mestre de filosofia no *studium* de Bolonha a partir de 1290, dedicou a Guido Cavalcanti uma *Quaestio de felicitate*, apresentada no tratado *De summo bono* de Boécio de Dácia, pelo qual o universitário quis mostrar sua concordância com as posições sugeridas pela canção [*Donna me prega*]. (...) As estreitas relações entre filosofia e literatura não se restringem apenas ao caso de Cavalcanti e de sua canção *Donna me prega*; elas são típicas da poesia italiana do século XIII, e aí se verificam no caso de composições menores e menos conhecidas que não se apresentam abertamente sob uma forma didática<sup>132</sup>.

Como mencionado recentemente, as figurações do *olhar* e do *coração* são especialmente apreciadas pelos poetas florentinos. Guido Cavalcanti, o *primo amico* de Dante, descreve a força do olhar amoroso:

Voi che per li occhi mi passaste ‘l core,  
e destaste la mente che dormia,  
guardate a la angosciosa vita mia,

<sup>131</sup> “Guido, eu quisera que tu, Lapo e eu / fôssemos presa de um encantamento / (...) Senhora Vana e Dona Lágia então / e a do número trinta residente / a nós trouxesse o mago, tempo além”. “Amore e monna Lagia e Guido ed io”. ALIGHIERI, Dante. *Rime*, op cit, p. 323. Tradução de Jorge Wanderley.

<sup>132</sup> COCCIA, Emanuele; PIRON, Sylvain. “Poesia, Ciências e Política: uma geração de intelectuais italianos”; tradução de Igor Salomão Teixeira. In *Reflexões sobre o Medievo*. São Leopoldo: Oikos, 2009; pp 60-99.

che sospirando la distrugge Amore<sup>133</sup>.

*Você que pelo olhar chegou ao coração,  
e inspirou a mente que dormia,  
olhe a angustiante vida minha,  
pois suspirando a destrói Amor<sup>134</sup>.*

A maioria desses poetas escreve inspirada por proposições filosóficas, refletindo debates recorrentes nos meios universitários, monásticos e seculares onde obtêm sua formação literária inicial. Usualmente, tais centros de ensino mantinham as tradições clássicas com base nos escritos de Platão e Aristóteles traduzidos em latim. Para Aristóteles, o corpo humano emularia em si o cosmos, consistindo a arte numa representação mimética de arquétipos reconhecidos universalmente em consequência desse princípio.

Há, por fim, uma classe de coisas que não estão presentes num sujeito, nem são previsões acerca de um sujeito, como o homem-indivíduo ou o cavalo-indivíduo. Mas, para falar de modo geral, aquilo que é individual e tem o caráter de uma unidade nunca é previsível sobre um sujeito. Em alguns casos, porém, nada impede que isso esteja presente num sujeito - desde que um certo ponto de conhecimento gramático esteja presente naquele sujeito<sup>135</sup>.

Tais arquétipos seriam tão antigos que no período de onde ele nos fala já se encontram agrupados em categorias básicas, fundamentais à elaboração de tópicos. Mesmo os temas clássicos herdados de longa data foram sempre adaptados às circunstâncias de onde nos fala seu autor. Em relação ao tempo, há uma diferença essencial entre o “tempo cíclico” das tradições clássicas e o tempo “finito” - transformado em “eterno” após o juízo final - da cosmogonia cristã. Logo, a duração das coisas na esfera sub lunar seria efêmera; os corpos celestes, entretanto, seriam formados por éter: a essência de sua composição é perfeita e eterna. É sob tal perspectiva que devemos considerar a urgência do *olhar* nas estâncias do poeta, e o desespero gerado pela falta do olhar (ou indiferença) da Donna Pietra. O *olhar* da musa é tão necessário à movimentação do eu-lírico quanto sua própria visão: é primeiramente pelo reflexo da visão da mulher

<sup>133</sup> CAVALCANTI, Guido. *Rime XIII* – “Voi che per li occhi”: l. 1-4. In *Rime di Guido Cavalcanti*. Introdução, notas e comentários à cura de Domenico de Robertis. Letteratura italiana Einaudi. Giulio Einaudi Editore: Torino, 1986.

<sup>134</sup> Tradução livre.

<sup>135</sup> Aristóteles, *As categorias*. Livro II. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu002412.pdf>>. Acesso em 09/2016.

(idealizada) que Dante contempla o funcionamento do universo<sup>136</sup>. Em verdade, havia explicações filosóficas acerca do funcionamento de tal mecanismo no que concerne ao amor, posto em movimento inicialmente por uma *imagem* que passa, então, a ser *contemplada*. Agambem afirma que toda a lírica do estilo novo deve estar relacionada à influência das teorias pneumáticas correntes. Apresenta outro exemplo da relação espiritual entre o olhar e o fantasma através de *Pegli occhi fere un spirito sottile*, de Guido Cavalcanti.

“O espírito sutil que penetra através dos olhos é o espírito visivo que, conforme sabemos, é *altior et subtilius*, ‘ferindo’ através dos olhos, ele desperta o espírito que se encontra nas celas do cérebro e o informa com a imagem da dama. E é por meio desse espírito que nasce o amor (o ‘spirito d’amare’), que enobrece e faz tremer todo outro espírito (isto é, aquele vital e aquele natural)”<sup>137</sup>.

À diferença das protagonistas da lírica juvenil de Dante, no Paraíso Beatriz é consciente de seus atos, bem como de sua capacidade de intervenção no cosmos (do autor). Por opção e consciência superior, ela volta seu olhar em direção ao sol - essa é sua imagem inicial no Canto I:

Fatto avea di là mane e di qua sera  
tal foce, e quasi tutto era là bianco  
quello emisperio, e l'altra parte nera,  
quando Beatrice in sul sinistro fianco  
vidi rivolta e riguardar nel sole:  
aquila sì non li s'affisse unquanco.  
E sì come secondo raggio suole  
uscir del primo e risalire in suso,  
pur come pelegrin che tornar vuole,  
così de l'atto suo, per li occhi infuso  
ne l'immagine mia, il mio si fece,  
e fissi li occhi al sole oltre nostr' uso.  
(...)  
Beatrice tutta ne l'eterno rote  
fissa con li occhi stava; e io in lei  
le luci fissi, di là sù rimote<sup>138</sup>.

<sup>136</sup> “Poscia che ‘ncontro a la vita presente / d’i miseri mortali aperse ‘l vero / quella che ‘mparadisa la mia mente, / come in lo specchio fiamma di doppiero / vede colui che se n’alluma retro, / prima che l’abbia in vista o in pensiero, / e sé rivolge per veder se ‘l vetro / li disse il vero, e vede ch’el s’accorda / con esso come nota con suo metro / così la mia memoria si ricorda / ch’io feci riguardando ne’ belli occhi.” (*Depois de ouvir de tal maneira exposta / dos míseros mortais a triste vida, / pela que a mente ao bem me fez disposta, / como quem vê no espelho refletida / de uma candeia a súbita efusão, / inda dos olhos seus não percebida, / e que se volve a contemplá-la, então, / vendo que ambas concordam totalmente, / tal como a letra e o som numa canção / - assim se deu comigo quando à frente / fitei de novo o peregrino olhar / em que Amor me prendeu antigamente.*) “Paradiso”, XXVIII: 1-11. In *Commedia*; curadoria de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Letteratura italiana Einaudi. Einaudi: Milano, 1991. Tradução de Cristiano Martins.

<sup>137</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Op cit.*, pp. 176-177.

<sup>138</sup> *Ibidem*, I: 43-54 ; 64-66.

*Essa luz repartindo-se fizera  
 noite aqui, dia lá, e agora branca  
 alumiava uma parte, e enegrecera  
 a outra; Beatriz vejo que estanca  
 do lado esquerdo, e os olhos no sol fita:  
 nem olho de águia que na luz se esbranca  
 tão firme o enfrenta; e como o raio incita  
 um segundo, que sobe então difuso,  
 peregrino a voltar para onde habita  
 assim do seu agir no olhar infuso  
 fortaleci-me à imagem, e encarado  
 no sol, fixei meus olhos contra o uso.  
 (...)  
 Absorta Beatriz a eterna esfera  
 considerava; e desviando o olhar  
 do alto, eu todo nela o absorvera<sup>139</sup>.*

Tal consciência permitiu que ela soubesse do sofrimento de Dante-personagem em Terra. Sua benevolência, o gesto de seu olhar o salva: do Paraíso ela observa; preocupada com o caminho seguido por Dante, ela surge no Limbo, dando início à trama da *Commedia*. É somente quando Virgílio repete a Dante as palavras ditas pela visão de Beatriz que ele consegue se mover, partindo rumo a um reino desconhecido. Assim, a falta do *olhar* da mulher poderia ser apontada como causa primordial da ausência (ou impossibilidade) de movimento nas *Rimas à Pedra*: o que permanece ao longo de todo o conjunto é sua imagem (ou sombra) estática. Se Beatriz representa uma figura análoga tanto ao sol quanto ao próprio Deus, a ausência de seu olhar representa naquelas canções uma paralisia equivalente ao “cair da noite” - sobretudo, se considerarmos que foi essa personagem que afirma que “o bem se funda / essencialmente no ato da visão, / e não no amor, que apenas a secunda”<sup>140</sup>.

Neste ponto, a análise se acerca de alguns elementos léxicos que integram as *Rimas à Pedra*, os quais podem - conforme a hipótese proposta - ser interpretados como temas primordiais à poética do autor, considerando a recorrência dos mesmos ao longo de sua produção posterior. Com esse intuito, se faz necessário que alguns trechos de outras obras suas sejam retomados, bem

<sup>139</sup> Tradução de CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro, Imago, 1998, p. 89-91.

<sup>140</sup> “Paradiso”, XXVIII: 109-111. *Op cit.* Tradução de Cristiano Martins.

como uma breve revisão bibliográfica acerca de tais argumentos, objetivando identificar *a)* como ocorre a construção das paisagens em tal conjunto de canções e *b)* como atuam sujeitos e objetos nesses cenários. Harold Bloom observa que Dante parece sugerir tópicos que se aproximam a uma gnose imbuída de elementos greco-latinos e judaico-cristãos. A hipótese das criações poéticas de Dante como *gnose*, mistura de elementos místicos e religiosos à especulação filosófica, é sugerida por Bloom como reação à uma possível crise ocorrida num ponto crucial - no sentido de uma mudança ou desvio que conduziria o narrador a seu caminho próprio.

Ouso dizer que Beatriz é hoje tão difícil de apreender precisamente porque participa tanto da alegoria dos poetas quanto da alegoria dos teólogos. Visto que seu advento antecede à maturidade poética de Dante, ou ao desaparecimento de Virgílio, o precursor, Beatriz é uma alegoria poética da Musa, cuja função é ajudar o poeta a lembrar. Em poesia, lembrar é sempre o principal meio de cognição, de maneira que Beatriz é a faculdade inventiva de Dante, a essência de sua arte. Não apenas Beatriz é a mais sublime das Musas, mas também está muito acima delas devido a seu status de mito herético, de santa canonizada pelo próprio Dante ou, até, de anjo criado por ele. Hoje em dia, é costume falar de Dante como sendo *o* poeta católico, assim como Milton é considerado *o* poeta protestante. É possível que Kafka algum dia venha a ser chamado de *o* escritor judeu, embora seja infinita sua distância do judaísmo normativo. Dante e Milton não foram menos idiossincráticos, cada qual em sua própria época, do que Kafka o é na nossa, e a imagem de Beatriz seria heresia e não mito se Dante não fosse o poeta tão forte reivindicado com prazer pela Igreja dos últimos séculos. (...) Dante foi um visionário implacável, passionalmente ambicioso e desesperadamente obstinado, cujo poema expressa de modo triunfal sua própria personalidade ímpar. A *Comédia* não é uma alegoria dos teólogos, mas um imenso tropo do *pathos* ou poder, o poder do indivíduo singular que foi Dante<sup>141</sup>.

Nessa “gnose”, ao centro da crença pessoal do poeta, uma figura feminina justifica seu mito<sup>142</sup> de fundamentação imaginária, onde este pode servir ao menos a dois usos literários: ao “preenchimento das lacunas na narrativa da origem de uma determinada realidade (como vimos com Jakobson, pode ser a realidade da própria escrita) e a fiança da *significância* dos textos produzidos a partir dessa realidade”<sup>143</sup>. No caso de Dante, esse mito fundador se baseia na imagem de Beatriz, mantida em segredo pelo autor por muitos anos antes de 1290, e

<sup>141</sup> BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Tradução de Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012, p. 29.

<sup>142</sup> O termo “mito” é aqui utilizado no sentido de “(...) história com um significado simbólico que envolve personagens em tamanho maior que o natural, sejam eles heróis ou vilões. Essas histórias são em geral criadas a partir de uma sequência de incidentes estereotipados, às vezes conhecidos como ‘temas’”. BURKE, Peter. “História como memória social”. In *Varietades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 78.

<sup>143</sup> STERZI, Eduardo. “O mito dissoluto”. In *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, nº 3, p. 62.

apresentada aos leitores como um “milagre” na *Vita nova*, onde suas descrições transitam entre luz e dor.

Lo doloroso amor che mi conduce  
a· ffin di morte per piacer di quella  
che lo mio cor solea tener gioioso,  
(...)  
e ’l viver mio - omai de’ esser poco -  
fin a la morte mia sospira e dice:  
«Per quella moro c’ha nome Beatrice».

*O doloroso amor que me conduz  
rumo da morte por servir àquela  
que me mantinha o coração feliz,  
(...)  
e a minha vida (dela sobra pouco)  
perante a morte, já suspira e diz:  
“Morro pela que chamam Beatriz”*<sup>144</sup>.

Conforme as proposições de Eduardo Sterzi<sup>145</sup>, o “segredo” na poética de Dante teria início com intuito de proteger Beatriz (ainda viva, à época da redação da maioria dos poemas líricos do autor) da “inveja alheia”. Assim, a palavra “segredo” surge pela primeira vez na prosa de Dante no episódio da *donna-schermo* (*Vita nova*, 2.6-11), quando o narrador declara ter fingido interesse por outras damas para preservar seu verdadeiro Amor. Desse ponto de vista, toda a *Vita nova* poderia ser reescrita como perífrase, se considerarmos o segredo como prática literária adotada e desenvolvida por Dante ainda no período de formação de sua lírica. Após a década de 1290, o segredo continua sendo utilizado pelo autor em determinadas ocasiões, sendo explicitado nos momentos que ele omite seu próprio nome, o da mulher amada (como ocorre no caso das *Rimas à Pedra*) ou de seu local de origem, Florença (por exemplo: *Purgatorio*, XIV, 16-27).

Segredo não é apenas algo que se oculta, mas algo que mostra que está se ocultando, uma revelação negada e, portanto, uma promessa de revelação. Dante, afinal, faz questão de que saibam que está sob o domínio do amor, mas não quem é objeto deste amor.”; e ainda: “(...) a principal diferença entre o segredo trovadoresco e o segredo dantesco está em que agora o segredo – assim como o amor – não é mais um jogo, como era em Provença. Ou, antes: este se tornou um jogo bastante sério<sup>146</sup>.”

<sup>144</sup> ALIGHIERI, Dante. “Rime LXVIII: Lo doloroso amor che mi conduce”, 1-3; 12-14. In *Rime, op cit*, p. 238. Tradução de Jorge Wanderley.

<sup>145</sup> Cf. STERZI, Eduardo. “Dante e a poética do segredo”. In *Celuzlose*, n° 9 (dez/2012), pp. 117 *et passim*.

<sup>146</sup> *Ibidem*. In *Celuzlose*, n° 9 (dez/2012), pp. 117-120.

Apenas após a morte de Beatriz, Dante revela seu “segredo”, amparado em grande medida sobre a poesia de Virgílio, que já figura na *Vita Nova* (quando sua sombra lhe anuncia a morte de Beatriz<sup>147</sup>), perpassando também os cenários descritos nas quatro canções à Pedra (onde há, inclusive, referência direta ao amor que conduz Dido a morte, na *Eneida*).

A observação sobre as aparições de Virgílio como anunciante da morte e retorno de Beatriz é desenvolvida por Corrado Bologna, que alinha o reaparecimento *post-mortem* de sua imagem a um feito de impacto comparável à ressurreição de Cristo (para Dante):

In questo cifrato messaggero-guida Virgilio/Giovanni Battista, come a suo tempo nell'altra allegorica figura di nunzio Giovanna/Cavalcanti/Giovanni Batista, si consacra l'annuncio di Beatrice/Cristo: ed anche di un Dante rinnovato e rinvigorito, che assorbe nella propria parole poetica la voce di Virgilio (e con lui, come vedremo, la voce dell'intera poesia, antica e moderna)<sup>148</sup>.

Virgílio ressurgue na Comédia para anunciar “o retorno de Beatriz”<sup>149</sup>, e conduz o poeta pelo caminho outrora interrompido.

### 3.3.1 Cenário

Dos termos escolhidos por Dante para compor esses poemas, é notável a presença de elementos típicos das paisagens pastoris - de fato, colinas, gramados, córregos e rios, as brisas, o canto dos pássaros, árvores e flores constituem “o motivo principal de toda descrição da Natureza”, ou “lugar ameno” (*locus amoenus*). No período de composição de suas *rime* da juventude, e ainda aqui nas *Rimas à Pedra*, o cenário descrito por Dante apresenta com frequência diversos elementos característicos da poesia pastoril, que também serve de tema às *Geórgicas* de Virgílio.

<sup>147</sup> Virgílio figuraria na *Vita nova* com a função de “núncio”, mensageiro que porta a mensagem de Beatriz, intacta. Cf. BOLOGNA, Corrado. *Il ritorno di Beatrice: simmetrie dantesche fra Vita nova, “Petrose” e Commedia*. Roma: Salerno, 1998, p. 47.

<sup>148</sup> “Nesse cifrado mensageiro-guia Virgílio/João Batista, como ocorre naquele período a outra figura alegórica de núncio Joana/Cavalcanti/João Batista, se consagra o anúncio de Beatriz/Cristo: e também de um Dante renovado e revigorado, que absorve nas próprias palavras poéticas a voz de Virgílio (e com ela, como veremos, a voz de toda a poesia, antiga e moderna).” Livre tradução de *Ibidem*, p. 42.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

(...) No léxico de Papias (cerca de 1050): ‘São chamados amenos os lugares agradáveis, verdejantes, porque preservam o amor’. Ekkehart IV recomenda: ‘Ameno chama-se o lugar cheio de delícias’; *Poetae*, V, 533, 10. (...) Seus elementos essenciais são uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa.” Outrossim, Ernst Curtius demonstra que “(...) o *locus amoenus* é um *topos* bem delimitado da descrição de paisagens. A ele se ligam ainda outros problemas da tópica histórica e da estilística. No ‘encômio’ de Teócrito aos Dioscuros (XXII, 36 e ss.) aparece um *locus amoenus* que, para espanto, se acha situado em plena “floresta selvagem”<sup>150</sup>.

Tais elementos também integram o repertório dos trovadores provençais e das epopeias medievais: “A primitiva necessidade de paisagem da epopeia heroica é superada pelo romance cortesão em verso, nova criação da França, a partir de 1150. Um de seus motivos principais é a floresta bravia - *una selva selvaggia ed aspra e forte*, como dirá Dante”<sup>151</sup>.

Observamos o encaminhamento do poeta à transcendência através das paisagens: se os cenários da *Vita nova* ambientam a presença constante da morte, nas *Rimas à Pedra* o eu-lírico indica estar em posição análoga ao sol (que naquele ponto se encontra no horizonte, entre a esfera humana e a divina); na *Commedia*, por fim, Dante-personagem transcende a morte na busca pelo sobre-humano passível de conduzir à ascese. Nesse sentido, os limites do dia (luz e trevas) constituem motivos de interrupção ao rumo dos viajantes, bem como as barreiras físicas (pedras, muros, rios), forçando sempre um ciclo de intervalo e retomada das ações. Nos cantos finais do *Purgatorio* - pouco antes da ascese, quando Dante está sendo guiado por Virgílio e Estácio - o caminho das personagens é barrado por obstáculos diversos; não obstante, todos são transpostos. No sétimo terraço, a sombra de Guido Guinizzelli pergunta ao florentino: “«Dinne com’è che fai di te parete / al sol, pur come tu non fossi ancora / di morte intrato dentro da la rete»”<sup>152</sup>.

Dante explica que continua vivo, e empreende tal jornada por Beatriz. Guido então fala sobre o aprendizado da prática lição da boa morte<sup>153</sup>, mas antes

<sup>150</sup> Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Media latina*. São Paulo: EDUSP, 1996, pp. 254-261.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>152</sup> “Por que vedas o sol, como a parede, / como se não tiveras adentrado / inda da morte a inextricável rede?” *Purgatorio*, XXVI, 22-24. Tradução de Cristiano Martins.

<sup>153</sup> *Purgatorio*, XXVI, 73-75: «Beato te, che de le nostre marche», / ricominciò colei che pria m’inchiese, / «per morir meglio, esperienza imbarche!».

de que sua sombra possa detalhar os motivos de seu expurgo chega Arnaut Daniel, que se dirige aos poetas em provençal<sup>154</sup>.

Pouco depois desse ponto, Virgílio incentiva Dante a seguir seu próprio rumo em direção ao Paraíso terrestre. O anúncio de que o mantuano não seguirá mais como guia da jornada ocorre ao cair da noite, na sequência da aparição de outro anjo, que lança o convite para adentrar o fogo:

Si come quando i primi raggi vibra  
 là dove il suo fattor lo sangue sparse,  
 cadendo Ibero sotto l'alta Libra,  
 e l'onde in Gange da nona rïarse,  
 sì stava il sole; onde 'l giorno sen giva,  
 come l'angel di Dio lieto ci apparse.  
 Fuor de la fiamma stava in su la riva,  
 e cantava 'Beati mundo corde!  
 in voce assai più che la nostra viva.  
 Poscia «Più non si va, se pria non morde,  
 anime sante, il foco: intrate in esso,  
 e al cantar di là non siate sorde»,  
 ci disse come noi li fummo presso.

*No ponto em que primeiro os raios vibra  
 lá onde à cruz foi seu Fautor alçado,  
 de sorte que o Ebro queda sob a Libra,  
 E o Ganges flui de intensa luz banhado  
 - brilhava o sol: a tarde, pois, morria,  
 quando o Anjo vi surgir, maravilhado.  
 Fora do fogo estava,, sobre a via,  
 e "Beati mundo corde" com acentos  
 cantava de suavíssima harmonia.  
 "Só se prossegue aqui sob os tormentos  
 da labareda! Vinde, presto, entrando,  
 e às vozes do outro lado estai atentos!"  
 Assim nos disse, as chamas apontando<sup>155</sup>.*

Para incentivar Dante a prosseguir na viagem e ultrapassar mais essa provação, Virgílio enfatiza o quão pouco separa o poeta do Paraíso terrestre, nesse momento da jornada:

Quando mi vide star pur fermo e duro,  
 turbato un poco disse: «Or vedi, figlio:  
 tra Beatrice e te è questo muro».  
 (...)  
 Lo dolce padre mio, per confortarmi,  
 pur di Beatrice ragionando andava,  
 dicendo: «Li occhi suoi già veder parmi».

<sup>154</sup> *Purgatorio*, XXVI, 140-147.

<sup>155</sup> *Purgatorio*, XXVI,1-13. Tradução de Cristiano Martins.

*Ao ver-me quedo, irredutível, duro,  
prosseguiu, com tristeza: “Quem diria  
que de Beatriz te separasse um muro?”*

(...)

*Meu caro pai, por me animar, a jeito,  
a imagem de Beatriz inda evocava:  
”Já me parece ver-lhe o vulto eleito”<sup>156</sup>.*

Novamente, é a evocação à “imagem da mulher” que permite ao poeta prosseguir com seu empreendimento - e a partir daqui, à diferença dos estágios anteriores da jornada ao além, ele seguirá sem amparo do guia.

No *Inferno*, a presença das pedras é marcante principalmente nos momentos em que o cenário reflete a desolação espiritual de que trata a narrativa. Ao longo do *Inferno* e *Purgatorio* a presença das pedras traz à cena elementos associados a dificuldades que resultam num tempo de imprevisível lentidão e atraso na jornada dos protagonistas. Em tais cenários se mostram evidentes algumas alusões do autor aos escritos de sua juventude, cuidadosamente engendrados de modo a permitir que Dante não encontre dificuldades ao atravessar as valas dos hereges<sup>157</sup>. Deste assunto trata o Canto IX do *Inferno*, onde lemos que

1) Inicialmente, a passagem dos poetas é barrada pelos demônios; após uma tentativa frustrada de entrar na cidade de Dite, Virgílio proclama:

«Pur a noi converrà vincer la punga»,  
cominciò el, «se non... Tal ne s’offerse.  
Oh quanto tarda a me ch’altri qui giunga!»<sup>158</sup>.

“Haveremos de o triunfo conquistar,  
senão...”, disse, e a seguir: “Ela o garante!  
O seu auxílio não nos vai faltar!”<sup>159</sup>.

<sup>156</sup> *Purgatorio*, XXVI, 34-36; 52-54. *Idem*.

<sup>157</sup> “Um herege - tanto para o historiador como para os ensinamentos cristãos - é alguém que apela para o mesmo cânone que os ortodoxos, mas que o interpreta de modo diferente; a maior parte das vezes não quer ser um inovador, apenas pretende restaurar a mensagem divina original e por isso acusa frequentemente os ortodoxos de heresia. O fato de ser ele o herético - e não seus adversários - decorre de ter sido derrotado ou de estar em minoria, ou ainda porque os ortodoxos conseguiram manter intacta a continuidade do corpo religioso.” KOCHANOWSKI, Leszek. “Heresia”. In *Enciclopédia Einaudi: Mythos/Logos, Sagrado/Profano*, (v. 12). Lisboa: Imprensa Nacional, 1987, p. 302.

<sup>158</sup> *Inferno*, IX, 7-9.

<sup>159</sup> Todas as traduções da *Commedia* mencionadas abaixo são de Cristiano Martins.

“Ela” é Beatriz, cuja imagem resulta como inspiração à superação de toda e qualquer dificuldade. De acordo com a teoria do “amor pneumático”, há um lapso de tempo entre o surgimento da imagem da amada e o funcionamento completo do amor-inspiração estilo-novista.

2) Paralisado pelo medo, Dante se certifica de que Virgílio conhece previamente a rota, e ouve a história de quando o mantuano foi enviado ao último círculo em outra missão. Enquanto ele conclui sua narrativa surgem as fúrias, ameaçando o poeta com a possibilidade de conversão em *pedra*:

«Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»,  
dicevan tutte riguardando in giuso;  
«mal non vengiammo in Teseo l'assalto».  
«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;  
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,  
nulla sarebbe di tornar mai suso»<sup>160</sup>.

*“Aqui, Medusa, e em pedra vá mudado!”  
- gritavam, rudes, para baixo olhando:  
“Lembra-te de Teseu, que foi poupado!”  
“Volve o teu rosto, o teu olhar cerrando,  
pois se a Górgona vires infernal,  
jamais sairás do poço miserando”.*

3) Como solução ocorre, mais uma vez, a intervenção divina direta: em auxílio dos dois surge um anjo, que lhes abre a porta.

Ahi quanto mi pareo pien di disdegno!  
Venne a la porta, e con una verghetta  
l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno<sup>161</sup>.

*E o vi, no seu aspecto celestial,  
levíssimo bastão tocar à porta,  
que então se abriu, contra o poder do mal.*

No interior da cidade de Lúcifer, os poetas passam pelas tumbas inflamadas onde estão as sombras dos hereges. Mas como Dante consegue narrar uma jornada de salvação pessoal sem que recaia sobre si qualquer vestígio de

<sup>160</sup> *Inferno*, IX, 52-57.

<sup>161</sup> *Inferno*, IX, 88-90.

heresia? E mais do que isso: distribuir pelos círculos infernais seus inimigos pessoais e políticos, dentre os quais há inclusive pontífices católicos?

O poeta explica seus motivos primordiais sempre por intermédio de Beatriz: ela esclarece a Virgílio que Amor a move, e afirma ter poder de intervenção junto ao divino<sup>162</sup>. A fé nessa premissa leva Virgílio a declarar, diante das dificuldades, que haverá solução pois “ela o garante” (1). Aqui ocorre uma breve retomada: Dante se encontra novamente com a possibilidade de ser convertido em pedra (2); ora ele está diante de Medusa, mas no passado já fez alusão à conversão em mármore<sup>163</sup>. Ao manterem a fé no motivo inicial da jornada, ocorre a intervenção divina, livrando o caminho do obstáculo (3).

O autor trabalhou cuidadosamente esse trecho, onde elabora uma defesa antecipada frente a qualquer possível acusação de heresia. A intervenção divina revelada no Canto IX oferece confiança ao eu-lírico, o suficiente para interrogar os mortos – e ele manifesta tal desejo a seu guia, que então toma uma via secreta, entre o muro e as tumbas<sup>164</sup>, por onde o segue. Ali, ainda no círculo dos hereges, ouve a previsão de Farinata degli Uberti<sup>165</sup> sobre seu exílio de Florença<sup>166</sup>; e quando interpelado por Cavalcante Cavalcanti<sup>167</sup>, pai do *primo amico* Guido, repete o motivo de sua jornada:

E io a lui: «Da me stesso non vegno:  
colui ch'attende là, per qui mi mena  
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno»<sup>168</sup>.

*“Não é por mim”, eu disse, “que ora venho,  
mas por Virgílio, que me leva àquela  
que Guido desprezou, e à qual me atenho.”*

<sup>162</sup> *Inferno*, II, 70-75.

<sup>163</sup> “Io son venuto al punto della rota”, 71-72 : ”Saranno quello ch’è d’un uom di marmo, / se ‘n pargoletta fia per cuore un marmo.” (“Serei tal qual um homem de mármore, / se no peito tiver por coração um mármore.”).

<sup>164</sup> *Inferno*, X, 1-3.

<sup>165</sup> Líder gibelino, inimigo político de Dante (cuja família esteve por décadas ligadas aos guelfos – alguns parentes do poeta foram mandados ao exílio pelo próprio Farinata). Os Alighieri estiveram ligados aos guelfos negros; mas Dante, possivelmente por influência de seu amigo Guido Cavalcanti, participou ativamente da política florentina ao lado dos guelfos brancos.

<sup>166</sup> *Inferno*, X, 22-27 e 79-81.

<sup>167</sup> *Inferno*, X, 58-60.

<sup>168</sup> *Inferno*, X, 61-63.

Dante assim anuncia que Guido se abstém da criação literária – pois é esse o ano de sua morte<sup>169</sup> – mas que ele próprio dará continuidade a seus planos, numa referência ao poema que está construindo, a *Comédia*. Nesse período (c. 1304-1307) Alighieri já se encontra exilado, mas por situar o início de sua jornada na sexta-feira santa do ano 1300, as falas dos mortos são dadas como premonições.

Além das referências astronômicas, outros elementos tornam o cenário da jornada de Dante ao mundo dos mortos familiar ao ambiente das *Rimas à Pedra*: o autor retoma e percorre cenários imaginados anteriormente, invocando as mesmas ideias através de um léxico restrito, cuja origem nos remete às criações líricas de meados de 1290.

Perché ti vedi giovinetta e bella,  
tanto che svegli ne la mente Amore,  
pres'hai orgoglio e durezza nel core.

*Sei que te vês a ti formosa e jovem  
- tanto que em minha mente nasce o Amor -  
mas duro o coração tens sem calor*<sup>170</sup>.

Tanto a trama central da *Commedia* quanto os acontecimentos paralelos se relacionam a Dante, pois é através da observação de punições, expurgos e graças alheias que ele se propõe a rever sua própria conduta em vida. A jornada, portanto, reflete seu próprio processo de transição.

Na sextina dupla, ganha destaque o ciclo das águas e minerais, e a subsequente teoria que fundamenta a “visão” descrita pelo poeta. Sobre as características do eu-lírico no período correspondente e análogo ao iluminismo e à revolução industrial, Octavio Paz destaca que

Desde o romantismo, o eu do poeta havia crescido em proporção direta ao estreitamento do mundo poético. O poeta se sentia dono do seu poema com a mesma naturalidade - e com a mesma ausência de legalidade - que o proprietário em relação aos produtos da sua terra ou da sua fábrica<sup>171</sup>.

<sup>169</sup> Guido morre poucos dias após retornar de seu exílio à Florença.

<sup>170</sup> ALIGHIERI, Dante. “Rime LXXXVIII”, 1-3. In *Rime, op. cit.*. Trad. Jorge Wanderley.

<sup>171</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira: o poema, a revelação poética, poesia e história..* São Paulo: CosacNaify, 2014, p. 181.

Os indícios que parecem sugerir o motivo da jornada, porém, caracterizam uma tendência recorrente na poesia do autor: a movimentação do eu-lírico rumo a seus pensamentos<sup>172</sup>, sempre focados no empíreo, além dos limites humanos – suscitados por sua *memória*. Para Hilário Franco<sup>173</sup>, o *modo de pensar* característico da Idade Média ocidental entre os séculos X-XIII se daria por analogia, ou seja, numa busca constante por semelhanças e conexões entre o mundo divino e o humano, onde a *imagem* serviria como modelo mediador a fim de que todas as imagens alcancem o modelo. Assim, as estruturas que apreenderiam remanescentes históricos dos séculos anteriores se apresentam conforme três grandes estruturas psíquico-materiais: 1) pela *mentalidade*, que comporta estruturas de longuíssima duração, ao “nível mais estável, mais imóvel das sociedades”; 2) pelo *imaginário*, constructo de longa duração que concentra tudo que um indivíduo pode pensar, como um “espelho da mentalidade” que “revela, mas deforma”; e 3) pela *cultura*, que possui duração média e está pautada no imaginário. Sob tal viés, o *mito* viria a ser a manifestação do imaginário mais próxima à mentalidade.

Esse constante rememoração de imagens específicas, cujo conteúdo - permeado pela *cultura* e *mentalidade* contemporâneas - constitui o que pode ser compreendido como seu *imaginário* característico, atuando como um repositório de fantasias relacionadas diretamente ao domínio do divino e formadas, portanto, num cenário reivindicado por longa tradição retórica, situado além da Florença dos anos 1290.

Relembrando os escritos de Rudolf Otto, Paz descreve um terceiro domínio em complemento às razões teórica e prática propostas por Kant; esse terceiro domínio é denominado *sagrado*,

(...) formando algo de mais elevado e mais profundo ainda. (...) Portanto, o sagrado é a expressão de uma disposição divinizante, inata ao homem. Estamos, então, na presença de uma espécie de ‘instinto religioso’, que tende a ter consciência de si e de seus objetos “graças ao desenvolvimento do obscuro conteúdo da ideia *a priori* da qual o mesmo surgiu”. (...) A antinomia, “que é a forma mais aguda do

<sup>172</sup> “Muito dessa força, força de escavação do Eu sobre o Eu até sua raiz no mundo, deriva do movimento rotativo do eixo do pensamento sobre si mesmo, da infinitude da reflexão de origem romântica.” ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: CosacNaify, 2002, p. 65.

<sup>173</sup> FRANCO JUNIOR, Hilário. “Mito e método”. In *Os três tetos de Adão: ensaios de mitologia medieval II*. São Paulo: EDUSP, 2010, pp. 49-128.

paradoxo”, constitui assim o elemento natural da teologia mística, tanto para os cristãos como para os árabes, os hindus e os budistas<sup>174</sup>.

Tal relação de antinomia no campo do sagrado é essencial para a compreensão dos distintos tratamentos destinados à *Donna Pietra*, objeto supremo do Amor do narrador - capaz de inspirar tanto sua fúria quanto sua salvação última.

### 3.3.2 Sujeitos

Após o ano de 1290, Dante se dedica a tarefas diversas. Passado o provável período de estudos em Santa Croce e Santa Maria Novella (1291-94), ele parece concentrado em fundamentar a redação de sua poética subsequente, cuja continuidade toma forma efetivamente a partir desse ponto.

Em 1295, seu nome é inscrito na guilda dos Médicos e Boticários<sup>175</sup>; se Dante exerce de fato a profissão? - não sabemos, visto que ao final desse mesmo ano passa a atuar intensivamente no cenário político florentino. Se o autor exerce de fato a profissão, pouco nos importa; o fato é que ele obteve o conhecimento necessário para estar inscrito em tal guilda, o que torna plausível sua atualização em relação às teorias correntes na área das ciências médicas<sup>176</sup>. Ademais, a figura do protagonista enfermo e desorientado também se torna constante nas composições do poeta.

A doença como forma de antecipação da morte é frequentíssima na *Vita Nova*. Também todas as experiências oníricas e visionárias são incursões fantasmáticas no reino da morte. É bastante revelador da ‘tanatologia’ – ou *tanatografia* – dantesca o fato de que, neste texto intitulado *Vita Nova*, a palavra ‘vita’ apareça no mais das vezes, especialmente quando se refere à vida do próprio Dante, associada a um adjetivo que a torna mais próxima da morte que da própria vida<sup>177</sup>.

<sup>174</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira: o poema, a revelação poética, poesia e história..* São Paulo: CosacNaify, 2014, p. 147.

<sup>175</sup> Farmacêuticos.

<sup>176</sup> Curtius fala sobre “artes lucrativas” (sobretudo a medicina, a teologia, e a jurisprudência) em contraposição à literatura, que desde o século XII não fornece grandes lucros. “Contam-se ainda professores de literatura - agora chamados autoristas - que se tornaram, porém, muito modestos.” CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Media latina*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 270.

<sup>177</sup> STERZI, Eduardo. “Dante e a necessidade da morte”. In *Trama interdisciplinar*, vol. 4, nº 2, 2013, pp. 96-97.

Foi mencionada recentemente a figuração de Dante-personagem num *topoi* usualmente protagonizado por personagens heroicas. Na poética que ele busca desenvolver a partir desse período, contudo, o eu-lírico representa um indivíduo acuado e desorientado, à procura de redirecionamento - incapaz, portanto, de realizar qualquer das expectativas imaginadas sobre um herói épico. O que o autor explicita no conjunto dessas quatro canções é a tópica do *amor hereos*. Giorgio Agamben descreve minuciosamente o processo de transformação de um *fantasma* - como é o caso aqui representado pela figura da mulher - em objeto de desejo, chegando ao ponto em que "(...) o desejo impele imaginação e memória a voltarem-se obsessivamente para o fantasma, (...) em cujo âmbito Eros acaba assumindo a fosca máscara saturnina da patologia melancólica"<sup>178</sup>. O eu-lírico está enfermo por causa do amor, assolado por um tipo específico de melancolia - cujos sintomas e tratamentos, difundidos pelos cursos universitários e tratados de medicina do período, são descritos num texto de 1285 chamado *Lilium medicinale*, de Bernardo Gordonio, retomado por Agamben para medir a influência das teorias fantásmicas sobre a produção científica no período de irrupção do estilo-novo:

O morbo que é chamado hereos é uma angústia melancólica causada pelo amor de uma mulher.

*Causa.* A causa desta afecção é uma corrupção da faculdade estimativa por meio de uma forma e de uma figura que nela ficou fortemente impressa. Quando alguém é tomado pelo amor de uma mulher, concebe fortemente a sua forma, sua figura e o modo, porque acredita e pensa que seja mulher mais bonita, a mais venerável, mas extraordinária e mais dotada no corpo e no ânimo; e por isso a deseja ardentemente, sem restrição nem medida, pensando que, se pudesse satisfazer seu desejo, o cansaria a sua beatitude e a sua felicidade. E tão alterado está o juízo da razão que fica imaginando continuamente a forma da mulher e abandona todas as suas atividades, a tal ponto que, se alguém lhe fala, mal e mal consegue entendê-lo. E dado que está em incessante meditação, se define como angústia melancólica. E se denomina *hereos*, porque os senhores e os nobres, devido à abundância de delícias, estavam acostumados a incorrer nesta afecção, e como a felicidade é a perfeição do amor, assim *hereos* é a perfeição do amor.

A virtude estimativa, que é a mais elevada das virtudes sensíveis, governa a imaginativa, e a imaginativa comanda a concupiscível; por sua vez, a concupiscível governa a irascível, e a irascível comanda a virtude que faz mover os músculos: por isso, todo o corpo passa a mover-se sem qualquer ordem racional, e corre noite e dia, de estrada em estrada, ignorando o calor e o frio e todos os perigos...

<sup>178</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio (trad. Selvino José Assmann). *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 190.

*Sinais.* Sinais [desta doença] são, quando omitem o sono, a comida e a bebida, e todo corpo se enfraquece, com exceção dos olhos. Têm imaginações escondidas e profundas com suspiros lutosos; e se escutam canções de separações de amor, imediatamente começam a chorar e entristecer-se; se, pelo contrário, escutam de amores reunidos, logo se põem a rir e a cantar. Seu pulso é vário e desordenado; mas torna-se rápido, frequente e forte quando se nomeia a mulher que amam ou se ela passa diante deles...

*Prognóstico.* O prognóstico é que, se não forem curados, cairão na mania ou então morrerão.

*Cura.* O enfermo ou obedece à razão ou não. No primeiro caso, importa tirá-lo daquela falsa imaginação por obra de um homem em relação ao qual sente temor, induzindo-o à vergonha com palavras e admoestações, mostrando-se-lhe os perigos do século, o dia do juízo e as alegrias do paraíso. Caso ele não obedecer à razão, tratando-se de um jovem com o qual ainda se recorre ao açoite, que então seja fustigado com frequência e com força até que fique todo machucado e maltratado; depois, lhe seja anunciado algo muito triste, para que a tristeza maior ofusque a menor. Ou então, se lhe anuncie algo muito prazeroso, por exemplo, que se tornou senescal ou alcaide, ou que a ele foi concedido um grande benefício... Depois, que ele seja ocupado em alguma atividade necessária... e se leve para países longínquos para que veja coisas várias e diversas... Depois, seja exortado a amar muitas mulheres, de tal modo que do amor de uma seja distraído pelo amor de outra, como diz Ovídio: exorto-vos a terdes duas amigas; com maior razão, até mais, se for possível. Convém também mudar de regime e encontrar-se com amigos, ir a lugares onde há prados floridos, montes, bosques, perfumes, e coisas belas de ver, cantos de pássaros e instrumentos musicais... Ao final, se não houver outro remédio, peçamos ajuda e o conselho das velhas, a fim de que a difamem e a desonrem... Procure-se assim uma velha de aspecto asquerosíssimo, com grandes dentes e barba, com um vestido feio e vil, e que traga abaixo do ventre um pano sujo de menstruação; chegada à presença da amada, que comece a desalinhar-lhe a camisa dizendo que é sovina e bêbada, que mija na cama, que é epilética e desavergonhada, que no seu corpo há excrescências enormes, cheias de fedor, e outras porcarias com que as velhas estão familiarizadas. Se com isso não tiver ficado persuadido, então a velha tire fora improvisamente o pano menstrual sob o seu rosto, gritando: assim é a tua amiga, assim. E se nem mesmo com isso ele for induzido a esquecê-la, então não é um homem, mas um diabo encarnado...<sup>179</sup>

De acordo com o autor, esta seria uma enfermidade relacionada aos males cerebrais. Afeta ao *homem*, e tem sua causa especificamente numa *mulher*, em cuja figura ele espera encontrar a cura, à revelia da *razão*. “Para os trovadores, a mulher não representa somente uma ‘obra mestra de Deus’ por sua beleza e valores morais; ela também se eleva à categoria de deus ao ser a única capaz de

<sup>179</sup> GORDONIO, Bernardo *apud*. AGAMBEN, *ibidem*, pp. 187-189.

remediar ao amante”<sup>180</sup>. Ainda que em segredo, suas intenções mais profundas permanecem atreladas à imagem da mulher amada. Em outras palavras, seus escritos reordenam liricamente os pensamentos que lhe ocorrem, dificuldades e coincidências cuja solução aparentemente se formula em versos. Giorgio Agambem aborda amplamente o tema da *fantasia* na literatura medieval, traçando suas origens até Platão e demonstrando a importância de tal elemento na medicina medieval a partir do século XI. De acordo com as principais teorias correntes, uma das três partes físicas do cérebro humano à capacidade imaginativa associada à pneumatologia. Tendo por base trechos de Galeno e Averróis amplamente difundidos na Toscana daquele período, o autor chama atenção ao fato de que grande parte da poesia do estilo-novo é incompreensível sem o amparo das teorias médicas<sup>181</sup>. Por exemplo: à imobilidade do eu-lírico nestas quatro canções surge como contraponto a jornada empreendida na *Comédia*. A cada cenário, o narrador parece abordar um estágio mental específico da condição humana, sua consequência “prática” (motivo e punição), ocorrendo por vezes uma miscigenação entre o corpo humano e o ambiente. Na vala dos suicidas no *Inferno*, outra situação de transmutação do corpo em *ser da natureza* é apresentada: naquele bosque, o corpo dos violentos contra si se torna árvore.

Ao longo de sua obra, a geografia descrita pelo poeta não se altera radicalmente - porém a *função* dos elementos constituintes das paisagens percorridas pelo eu-lírico, após o cair da noite, é outra. Os cenários visitados por Dante possuem elementos reconhecíveis e até básicos da natureza (pedras, plantas, animais, colinas, rios, cavernas, florestas) e do urbanismo e artesanaria humana (muralhas, barcas, covas, pontes, caminhos).

A permanência da mulher amada como fantasia inspira e atormenta o narrador, que preserva na memória uma “forte imagem de pedra”<sup>182</sup>. Sua poesia demonstra amplo conhecimento acerca da composição do universo natural do período; traz tópicos arraigados à tradição, e a consciência pesarosa de que se

<sup>180</sup> RUIZ CASANOVA, José Francisco. “Introducción”. In *Cárcel de Amor. Arnalte y Lucenda. Sermón de Diego de San Pedro*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 15.

<sup>181</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Op cit.*, pp. 129-184.

<sup>182</sup> “Rime C: Io son venuto al punto della rota”. In ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002, p.142, l. 13: “forte imagine di pietra”.

deve aguardar pelo tempo que tem a cumprir no mundo humano - mas seu eu “está em terra de todo brilho farto”<sup>183</sup>, desanimado e acedioso. De acordo com o raciocínio de Agamben mencionado anteriormente, tais expressões do sentimento caracterizam estágios psíquicos e mentais comuns à melancolia, que aqui ultrapassa o estigma de doença mental e se funde às bases da concepção de Amor partilhada pelos poetas florentinos.

Podemos afirmar agora, sem hesitação, que a teoria estilo-novista do amor é, no sentido em que a vimos, uma *pneumo-fantasmologia*, na qual a teoria do fantasma, de origem aristotélica, se funde com a pneumatologia estóico-médico-neoplatônica, em uma experiência que é, ao mesmo tempo e na mesma medida, ‘ movimento espiritual’ e processo fantasmático. Só esta complexa herança cultural pode explicar a característica dimensão, contemporaneamente real e irreal, fisiológica e soteriológica, objetiva e subjetiva, que a experiência erótica tem na lírica estilo-novista. O objeto do amor é, com efeito, um fantasma, mas tal fantasma é um “espírito”, inserido, como tal, em um círculo pneumático no qual ficam abolidas e confundidas as fronteiras entre o exterior e o interior, o corpóreo e o incorpóreo, o desejo e o seu objeto<sup>184</sup>.

Com o passar dos anos, Dante - que desde a juventude expôs através da literatura suas fantasias - se torna mais sombrio e melancólico. Contudo, no momento e local em que o autor se encontra, tal estágio psíquico parece ser valorizado como fonte de inspiração artística - e esta pode, por vezes, ser precedida por sentimentos pesarosos, como a impressão que Dante-personagem descreve em sua jornada, quando anoitece durante a escalada dos terraços no *Purgatorio*: pés presos, mente livre<sup>185</sup>. De acordo tanto com as teorias médicas quanto com os movimentos líricos contemporâneos, ocorre a partir do século XII uma mudança na concepção do *amor heróico*, influenciando “sob a marca de uma enfermidade mortal da imaginação” a revalorização da *tristitia-accedia* - atribuídas à Saturno - ao amor nobre dos poetas<sup>186</sup>. Sua inspiração é suscitada pela presença constante do fantasma da amada.

<sup>183</sup> *Idem*. “Rime CIII: Così nel mio parlar vogli’esser aspro”, *op cit*, p. 31, l. 43: “mi tiene in terra d’ogni guizzo stanco”.

<sup>184</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 182.

<sup>185</sup> *Purg*, XVII, 84: a noite chega durante a subida do Purgatório, forçando os poetas a permanecerem ali até a chegada do sol. Neste verso, Dante-personagem resume a permanência e a sensação frustrante que acompanha a imobilidade: “Se i piè si stanno, non stea tuo sermone.” (“*uma língua que acompanha a evolução de ideias feita na mente*”). Tradução de Emanuel Brito.

<sup>186</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio, *Op. Cit.*, pp. 192-193.

A descrição de sintomas associados ao *cair da noite* reflete a conscientização do *eu* sobre sua imobilidade - o que favorece a contemplação, imaginação e construção de narrativas sobre os outros: a partir daqui, as personagens de Alighieri parecem adquirir uma subjetividade inédita à literatura ocidental.

No gênero bucólico há um conhecido *topos* com relação ao cair da noite. Durante o dia, os pastores desenvolvem suas atividades pecuárias e agrícolas tranquilamente; sobretudo, os pastores-cantores se dedicam a seu canto, e, ao entardecer, retornam a seus casebres para desfrutar do descanso merecido e necessário, momento em que o canto bucólico normalmente cessa<sup>187</sup>.

Ao remover a barreira entre o vivido e o inventado, Dante estabelece um “novo estatuto da arte literária”<sup>188</sup>. A partir da *Vita nova* seus escritos parecem buscar a diferenciação entre as distrações ao longo do caminho (*diversio*) e uma poética comprometida com os estudos para fins de desenvolvimento da técnica (*investigatio*), “tal como Dante a transmitirá aos poetas futuros”. A *memória*, o *amor*, o *segredo* e a *morte* são tópicos reformuladas e legadas por Alighieri aos autores ocidentais modernos. Delineia-se um novo conceito descritivo das personagens escolhidas para representá-las.

(...) já no seio do trovadorismo uma outra concepção de poesia, aquela que será levada adiante por Dante, começa a se estabelecer. É a substituição da noção de pessoa como *objeto* pela de pessoa como *sujeito* – ou seja, a invenção mesma da *subjetividade* moderna – que está na base desta transição<sup>189</sup>.

Embora estas canções façam parte do que esteja agrupado por motivos editoriais no conjunto conhecido por *lirica* de Alighieri, é notável a presença de estruturas marcantes de outros gêneros literários, como a epopeia contemporânea. Nestas Rimas alguns componentes da paisagem não desempenham apenas funções objetivas: seus elementos servem como metáforas didáticas escolhidas pelo poeta a fim de transmitir em palavras o “espírito” da cena narrada, onde as palavras atuam como símbolos da confluência entre corpóreo (material) e incorpóreo (pensamento). A Pedra está “no meio do caminho” entre sujeito e objeto:

<sup>187</sup> VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. “Intertextualidade e gênero: o caso da *Eneida*.” In *1º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*, São Paulo: Humanitas, 2006, p. 82.

<sup>188</sup> Cf. STERZI, Eduardo. *Incipit: a Vita nova e a irrupção da lirica moderna*. 2006. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2006, p. 279 *et passim*.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 279.

é aparentemente imóvel (receptora dos anseios e constructos do poeta); mas suscita movimentos em seu entorno, por meios mágicos e misteriosos (atua indiretamente, portanto). Na obra do autor ocorrem figurações da pedra como *sujeito* e *objeto* em paisagens que tratam das situações de dificuldade mental - bloqueio, catatônia.

O termo *tempo* é mencionado vinte vezes ao longo das quatro canções. Entretanto, Dante não fornece diretamente sua datação precisa através de um calendário numérico: as referências que ele traz são marcos independentes dessa contagem, facilmente reconhecíveis por quem está familiarizado com a astronomia medieval. Nas *Rimas à Pedra*, o autor trata dos fenômenos naturais e posicionamentos planetários característicos das estações do ano; na *Commedia* porém o narrador considera as marcações conforme eventos bíblicos: o ano-novo cristão nesse período coincidia com a Páscoa e o renascimento de Jesus – e portanto, é aí que o autor fez com que coincidisse o início de sua jornada pessoal, numa identificação imediata entre o destino pessoal de cada homem, e os acontecimentos “herdados” coletivamente, como o pecado original e a queda de Lucifer. Ao revisitá-los, Dante-personagem os “resolve”. No momento da redação das quatro canções, Dante se preocupa em registrar um tipo de contagem do tempo que para muitos de seus contemporâneos cidadãos já se havia perdido; em verdade, é o tempo da maioria campesina, que reconhece e depende diretamente da terra para o próprio sustento. Ainda que o sustento de Dante dependa de ofícios que não estão ligados diretamente às lidas da terra, ele observa e registra seus ciclos.

L' imagine di questa donna siede  
 su ne la mente ancora,  
 là 've la pose quei che fu sua guida;  
 (...)  
 Lo giorno che costei nel mondo venne,  
 secondo che si trova  
 nel libro de la mente che vien meno,  
 la mia persona pargola sostenne  
 una passìon nova,  
 tal ch'io rimasi di paura pieno;  
 (...)

*A imagem dessa dama permanece  
 no pensamento ainda,  
 lá onde a pôs aquele que a guiou;  
 (...)  
 No dia que essa dama veio ao mundo  
 segundo se comprova  
 no livro da memória (que escasseia)  
 minha pessoa concebeu a fundo  
 uma paixão tão nova  
 que a alma de medo se viu logo cheia<sup>190</sup>.*

O que Dante parece propor, ao trazer novamente uma ameaça de conversão em pedra, é outra alusão à longa permanência na memória: as experiências pessoais de fundo emotivo, gravadas na mente de modo “mais forte que pedra”, permeiam toda sua obra. Numa inovadora mistura de acontecimentos integrando crônicas da história, memória social<sup>191</sup> e vivência individual, sua *Commedia* constitui um monumento *in memoriam* do Amor que o teria motivado.

Os praticantes da chamada “arte da memória”, da Antiguidade clássica ao Renascimento, enfatizavam o valor de associar o que se quisesse a imagens imponentes. Trata-se de imagens imateriais, na verdade “imaginárias”. Contudo, as materiais há muito têm sido construídas para ajudar a retenção e transmissão de memórias – “memoriais” como lápides, estátuas, medalhas e “suvenires” de vários tipos<sup>192</sup>.

Dante lança à Beatriz o papel-chave da interpretação de toda sua poética: a mulher é portadora do maravilhoso, e permite ao autor desenvolver toda uma série de argumentos lógicos a partir disso. A mulher *pode ser* como um talismã, irradiando suas propriedades mágicas e miraculosas ao seu portador – como foi Beatriz para Dante; mas também pode ser bruta como as rochas de uma muralha, cuja serventia é sobretudo terrena, sem inferências divinas.

<sup>190</sup> ALIGHIERI, Dante. “Rime LXVII”, 43-45; 57-62. In *Rime, op. cit.*. Trad. Jorge Wanderley.

<sup>191</sup> A expressão “memória social” resume o complexo processo de seleção e interpretação em uma fórmula simples, enfatizando a homologia entre os meios pelos quais se registra e se recorda o passado. “Considerando-se o fato de que a memória social, como a individual, é seletiva, precisamos identificar os princípios de seleção e observar como eles variam de lugar para lugar, ou de um grupo para outro, e como mudam com o passar do tempo. As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade.” Cf. BURKE, Peter. “História como memória social”. *Op cit.*, p. 73.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 75.

### 3.3.3 A sextina dupla

A partir daqui, Dante apresenta seu estilo poético característico: em língua vulgar, fornece ao leitor a fundamentação filosófica de suas ações – e outros acontecimentos “naturais” que sofrem a interferência dos atos do eu-lírico. Ele não apenas está descrevendo seus sentimentos em relação à situação, como também colocando em cena uma representação de si mesmo que rompe com os séculos de antipatia às expressões individuais aprofundadas das personagens.

Após o exílio, apartado de suas posses terrenas, Dante conta apenas com seu intelecto e engenho para sobreviver. O início da *Commedia* remete a um momento em que o eu-lírico está acossado, impedido de se movimentar na selva escura – um ambiente que, embora temível, é possível e localizável no mundo palpável; a partir daí, transcenderá a outras dimensões idealizadas pelo poeta, onde contudo as ações por ele desempenhadas ocorrem numa geografia idealizada, similar à da sextina dupla que trata da origem das pedras preciosas.

Amor, tu vedi ben che questa donna<sup>193</sup>  
 la tua virtù non cura in alcun tempo,  
 che suol dell'altre belle farsi donna;  
 e poi s'accorse ch'ell'era mia donna  
 per lo tuo raggio ch'al volto mi luce,  
 d'ogni crudelità si fece donna;  
 sì che non par ch'ell'abbia cuor di donna  
 ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo;  
 ché per lo tempo caldo e per lo freddo  
 mi fa sembante pur com'una donna  
 che fosse fatta d'una bella pietra  
 per man di quei che me' `ntagliasse in pietra.

*Amor, tu vêz bem que esta mulher  
 não se atém à tua virtude em qualquer tempo,  
 que costuma<sup>194</sup> dominar as belas mulheres;  
 após verem<sup>195</sup> que ela era minha mulher  
 e por teu raio<sup>196</sup> minha face acende,  
 de toda crueldade se apoderou;  
 assim parece não ter coração de mulher*

<sup>193</sup> “Amor, tu vedi bem che questa donna”. In ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002, pp. 116-125.

<sup>194</sup> O termo *farsi* não possui tradução direta, mas confere o sentido de “portar-se”, ou “fazer-se”.

<sup>195</sup> *Ver* aqui se dá no sentido de “perceber”; deve ser considerado o destaque dado pelo poeta ao “olhar” e todos os demais termos escolhidos durante a composição. O autor pretende explorar a maior quantidade possível de imagens formuladas a partir de um número restrito de palavras.

<sup>196</sup> *Raggio*, aqui, pode ser traduzida como “raio” ou “relâmpago”, numa alusão tanto à interferência do próprio Eros – evocado ao início da canção pelo nome Amor – quanto à “razão” (*ragione*). Aqui se justifica a percepção dos outros sobre a situação do eu-lírico: é notável que seu intelecto se afeta pela presença da moça.

*como fera, tendo com amor mais frio;  
 porque através do tempo quente e do frio  
 a mim se mostra como mulher  
 que foi feita dum bela pedra  
 pela mão daqueles que melhor 'talham pedra.*

A primeira estância introduz a situação: mesmo com a intensificação do amor por parte do narrador, a dama permanece gélida. Contudo, o frio extremo é prerrogativa à formação das gemas preciosas, como veremos a seguir.

Ed io, che son costante più che pietra  
 in ubidirti per bieltà di donna,  
 porto nascoso il colpo de la pietra,  
 con la qual tu mi desti come a pietra  
 che t'avesse noiato lungo tempo,  
 tal che m'andò al cuore, ov'io son pietra.  
 E mai non si scoperse alcuna pietra  
 o da splendor di sole o da sua luce  
 che tanta avesse né virtù né luce  
 che mi potesse atar da questa pietra,  
 sì ch'ella non mi meni col suo freddo  
 colà dov'io sarò di morte freddo.

*E eu, que sou mais constante que pedra  
 em te obedecer pela beleza de mulher,  
 carrego em segredo o golpe da pedra  
 com a qual tu me despertaste a pedradas<sup>197</sup>  
 como a alguém que te incomodasse há tanto tempo,  
 tal que me atinge o coração, onde sou pedra.  
 E não foi descoberta nenhuma outra pedra  
 que, pelo esplendor do sol ou por sua própria luz<sup>198</sup>  
 tivesse tanta virtude ou luz  
 e me pudesse defender dessa pedra,  
 para que ela não me carregue com o seu frio  
 até onde estarei morto de frio.*

A “poética do segredo”, *topos* difundido entre os trovadores, perpassa toda a obra de Dante: “Com esta noção, Dante, em alguma medida, está retomando um procedimento fundamental da *Vita nova*: a sistemática omissão dos nomes dos personagens (a começar pelo seu próprio nome) e dos lugares (Florença, antes de tudo), permitindo que o nome de Beatrice – nome a partir e em torno do qual os poemas e sobretudo a prosa se geram – rebrilhe sozinho, sem concorrência”<sup>199</sup>.

<sup>197</sup> No original, *a pietra* pode ser traduzida por “à pedra”, onde a “pedra” é instrumento da ação descrita no início do verso; porém, opção por “a pedradas” para dar ênfase a esse sentido.

<sup>198</sup> “...sob sua (própria) luz”.

<sup>199</sup> Cf. STERZI, Eduardo. “Dante e a poética do segredo”. In *Celuzlose*, 9, dezembro de 2012, 108-121.

Segnor, tu sai che per algente freddo  
 l'acqua diventa cristallina pietra  
 là sotto tramontana ov'è 'l gran freddo,  
 e l'aere sempre in elemento freddo  
 vi si converte, sì che l'acqua è donna  
 in quella parte per cagion del freddo;  
 così dinanzi dal sembante freddo  
 mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo,  
 e quel pensiero che m'accorcia il tempo  
 mi si converte tutto in corpo freddo  
 che m'esce poi per mezzo de la luce  
 là onde entrò la dispietata luce.

*Senhor, tu sabes que pelo gélido frio  
 a água se torna cristalina pedra  
 lá onde<sup>200</sup>, sob a tramontana<sup>201</sup>, é intenso o frio,  
 e o ar sempre em elemento frio  
 ali se converte, tal que a água é mulher  
 naquela parte por causa do frio;  
 assim diante do rosto frio  
 me enregela a superfície do sangue todo o tempo,  
 e aquele pensamento que me encurta o tempo  
 se converte todo em corpo frio  
 que me escapa então por meio da luz  
 por onde entrou a impiedosa luz.*

Aqui é descrito o processo e formação das pedras preciosas, que demandam frio extremo e vento constante: “Em montanhas muito altas o frio é perpétuo e extremo... E esse frio, comprimindo a mistura, ataca a Água congelada pelas neves, induzindo-a às propriedades da *secura* – pois é essa a natureza do frio extremo – e então, ao sair dessa *secura*, solidifica o gelo em cristal ou alguma outra pedra transparente”<sup>202</sup>. Além dos elementos sub lunares, também há intervenção dos corpos celestes na composição das gemas e metais preciosos. A dama é descrita como se estivesse congelada; a permanência nessa cena e situação levaria ao enregelamento do próprio eu-lírico, que em meio ao frio se

<sup>200</sup> No original, *sotto*, é traduzido literalmente pela preposição *sob*; porém, em língua portuguesa tal expressão carece de complemento. O poeta pretende expressar que *sob ação* do vento intenso, o volume do gelo aumenta.

<sup>201</sup> “(...) há a *tramontana*, que sopra do norte, das regiões árticas em direção ao continente, no hemisfério norte, trazendo massas de ar frio. *Tramontana* é como também é chamada a estrela polar para algumas populações européias. Ainda no hemisfério norte, especificamente na Europa, registra-se outra designação para o vento, o *mistral*, cujas correntes se formam no norte ou noroeste daquela parte do mundo, atingindo particularmente o vale do rio Rhône, nas cercanias do mar Mediterrâneo. O *siroco*, mais uma variante, é um vento quente, muito seco, que sopra do deserto do Saara em direção ao litoral africano, chegando à Cote-d’Azur, às margens do Mediterrâneo.” Cf. BARBOSA-DOIRON, Maranúbia Pereira. “Ocorrências lexicais para *redemoinho* no falar paulista: um estudo dialetológico”. In *SIGNUM: Estudos em Linguagem*, Londrina, n. 13/2, p. 124, dez/2010.

<sup>202</sup> “In montibus altissimis frigiditas est perpetua, quae est excellens... quae frigiditas *exprimendo humidum* apprehendit aquam a nivibus congelatam, et inducit in eam proprietates sicci, sicut est naturae frigiditatis excellentis: et ex illo sicco coagulat glaciem in crystallum vel alium lapidem perspicuum”. MAGNUS, Albertus, *apud* DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L. *Time and the Crystal: studies in Dante’s Rime Petrose*. Los Angeles: University of California Press, 1990, p. 38. Tradução livre.

sente atraído pela luz – e isso justifica, em parte, a necessidade da jornada que se anuncia.

À diferença das traduções propostas por Haroldo de Campos e Jorge Wanderley, compreendo que a composição do poeta alude ao *vento norte* (também chamado *tramontana* na região da Toscana), ou à Estrela Polar (que permanece sempre fixa, e é utilizada como guia ao longo de viagens). Durante o inverno, a presença de tal vento torna espessa a neve acumulada. A referência a esse vento permite situar o cenário da canção entre o outono e o inverno. Conforme Maranúbia Barbosa-Doiron, a expressão *tramontana* também é utilizada em referência ao *redemoinho* ou *vento norte* em algumas regiões do interior paulista<sup>203</sup>.

A repetição das mesmas palavras (*freddo, tempo, luce*) ao final de cada verso traduz a extremidade das condições em que se originam as pedras preciosas, convertidas de água em *cristallina pietra* quando congeladas por tempo suficiente: *freddo* aparece seis vezes nessa estância, seguido por *tempo* e *luce* (cada qual aparecendo outras duas vezes). Os mesmos termos serão repetidos ao longo das demais estâncias de *Amor, tu vedi bem che questa donna*, insinuando que o motivo da resistência do narrador – apesar de tanto frio – está na esperança de que a *pietra* seja preciosa; e que irradie dela em algum momento (ou quando exposta ao sol) o fogo que despertaria seu coração, forte o suficiente para iluminar e guiar o eu-lírico em seu caminho.

In lei s'accoglie d'ogni bieltà luce:  
 così di tutta crudeltate il freddo  
 li corre al cuore ove non va tua luce;  
 per che negli occhi sì bella mi luce  
 quando la miro, ch'io la veggio in pietra  
 o in ogn'altro ov'io volga la luce.  
 Degli occhi suoi mi vien la dolce luce  
 che mi fa non caler d'ogn'altra donna:  
 così foss'ella più pietosa donna  
 ver'me, che chiamo di notte e di luce,  
 solo per lei servire, e luogo e tempo.  
 Né per altro disio viver gran tempo.

*Nela se acolhe cada beldade da luz:  
 assim de toda crueldade o frio  
 lhe corre ao coração onde não alcança tua luz;*

<sup>203</sup> BARBOSA-DOIRON, Maranúbia Pereira. *Op cit*, p. 124.

*por que nos olhos tal beleza reluz<sup>204</sup>  
quando a contemplo, e a vejo em pedra  
em todo lugar a que eu volte o olhar.  
De seus olhos provém a doce luz  
que me faz não querer qualquer outra mulher<sup>205</sup>:  
portanto se ela fosse mais piedosa mulher  
comigo, que clamo à noite e à luz,  
somente para a ela servir, no espaço<sup>206</sup> e tempo.  
Não por outro<sup>207</sup> desejo viver tanto tempo.*

Novamente o autor retoma a correspondência entre o *olhar* e o bem, desta vez associando a contemplação das imagens à presença da luminosidade; bem como sua própria condição cativa - que o apresenta, por fim, como servo de sua dama - se atrela ao olhar que outrora a musa lhe lançou.

*Però, Vertù che·ssè prima che tempo,  
prima che moto o che sensibil luce,  
increscati di me, c'ho sì mal tempo,  
entrale in cuore omai, che ben n'è tempo,  
sì che per te se n'esca fuori il freddo  
che non mi lascia aver, com'altri, tempo;  
che se mi giugne lo tuo forte tempo  
in tal stato, questa gentil pietra  
mi vedrà coricare in poca pietra  
per non levarmi se non dopo 'l tempo,  
quando vedrò se mai fu bella donna  
nel mondo come questa acerba donna.*

*Porém, Virtude que antecede ao tempo,  
ao movimento e à sensível luz,  
tenha piedade de mim, pois estou em doloroso<sup>208</sup> tempo,  
adentre seu coração de uma vez por todas, que já é tempo  
de que através de ti vá embora o frio  
que não me deixa ter, como outros, tempo;  
se me alcança teu forte tempo<sup>209</sup>  
em tal estado, esta gentil pedra  
me verá deitar em rasa pedra  
para me erguer somente ao fim do tempo,  
quando verei se houve mais bela mulher  
no mundo que esta amarga mulher.*

<sup>204</sup> O original traz ao fim do verso a palavra *luz*; pela adaptação ao léxico do português brasileiro, e para manter o termo ao fim da oração, opção por *reluz*.

<sup>10</sup> *Ogni* pode ser interpretado como “todas”, mas pela fluência da compreensão, fez-se uso de “qualquer” para manter o sentido proposto.

<sup>206</sup> *Luogo* seria traduzido literalmente por “lugar”; opção por um sinônimo moderno, “espaço”, que traduz a imagem que o poeta descreve.

<sup>207</sup> “Por nenhum outro [motivo]”.

<sup>208</sup> A expressão *mal tempo* também se traduz por “tempo ruim” – tempo fechado, tempestuoso.

<sup>209</sup> Tempestade.

A protagonista desta estância é uma palavra: *Vertù*. A importância do termo na obra de Alighieri já foi demonstrada no capítulo anterior, bem como sua ambiguidade. A visão do outro (*ver tu*), neste caso a visão da mulher, é o marco da contagem do tempo da narrativa, único elemento capaz de anteceder a luz.

Canzone, io porto nella mente donna  
tal che con tutto ch'ella mi sia pietra  
mi dà baldanza, ond'ogn'uom mi par freddo;  
sì ch'io ardisco a far per questo freddo  
la novità che per tua forma luce,  
che non fu mai pensata in alcun tempo.

*Canção, eu carrego na mente mulher  
tal que apesar de que seja para mim pedra  
me dá audácia, quando todos outros sentem frio;  
assim me atrevo a realizar por este frio  
a novidade que por tua forma reluz,  
que nunca foi pensada em nenhum tempo*<sup>210</sup>.

Em suma, *Amor, tu vedi bem che questa donna* está repleta de referências às expectativas de preciosidade do eu-lírico sobre a pedra. Ao longo de toda o poema, ganham ênfase os pensamentos acerca da transparência e luminosidade da situação – mesmo em meio ao frio extremo. A *donna* é dura como pedra, porém bonita e poderosa. Ainda que o ambiente ao redor dela estivesse enregelado, se a *pietra* fosse preciosa irradiaria dela para o eu-lírico uma força poderosa e sutil, a *vis mineralis*. De acordo com o *Mineralium liber*, num local favorável em que houvesse material suficiente, ocorreria infusão da *vis mineralis* (originária das estrelas), que operaria através da indução de calor ou frio dos elementos de modo similar à utilização de ferramentas pelos humanos<sup>211</sup>. Similar seria a relação entre Amor e o *cuor gentil*, onde o invisível estaria guardado como as propriedades mágicas se prendem à pedra preciosa. O tema do Amor aprisionado como propriedade mágica é descrito na canção *Al cor gentil rempaira sempre amore*, de Guido Guinizzelli: “Foco d’amore in gentil cor s’aprende / come vertute in pietra preziosa”<sup>212</sup>.

<sup>210</sup> O léxico aqui estaria mais compreensível se a expressão invertesse as duas palavras, tendo “tempo algum” em vez de “algum tempo”, indicando algo “inédito”, “jamais pensado”; opção pela segunda para manter *tempo* ao fim do verso.

<sup>211</sup> Cf. MAGNUS, Albertus, *apud* DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L. *Op cit.*, pp 40-41.

<sup>212</sup> *Al cor gentil rempaira sempre amore*, versos 11-12.

O eu-lírico admite a extremidade do frio a que está submetido, bem como a novidade que resultará de sua resistência. O narrador precisa transgredir tanto o frio extremo quanto o fogo para ingressar no Paraíso, e demonstra ter consciência do longo caminho a percorrer na direção desejada. É a resolução de empreender tal jornada que Dante anuncia ao final desta sextina.

### 3.4 No meio do caminho

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita*<sup>213</sup>.

*Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra*<sup>214</sup>.

As *Rimas à Pedra* trazem em seus versos alguns indícios da “predisposição à jornada”, fator central nos escritos de Dante posteriores a 1295: como vimos no capítulo anterior, a recorrência de situações descritas por um mesmo conjunto léxico é característica de sua poética após a *Vita nova*. Alie-se a isso a utilização sistemática de elementos mitológicos clássicos, e temos no conjunto destas quatro canções a *suma* da jornada e a *impressão* da eternidade, considerando que a) o narrador demonstra domínio das principais teorias sobre o cosmos e sua composição; b) o eu-lírico sente-se mentalmente paralisado, mas anseia prosseguir em busca da iluminação; entretanto, de acordo com a expectativa do *cavaleiro predisposto à jornada*, c) há falta de ação por parte da *mulher*.

O “cavaleiro predisposto à jornada” é um personagem arquetípico já presente nas mitologias clássicas, notadamente as de origem greco-romanas: trata-se do “herói incipiente”, aquele que vaga antes de se deparar com a oportunidade da glória. As obras literárias que descreviam *jornadas* eram numerosas na Europa ocidental do período em questão. De perambulações solitárias de cavaleiros normandos, passando por descrições geográficas de terras distantes a sul e a leste, a tendência à lírica do “aventureiro à espera de ação” se

<sup>213</sup> *Inferno*, I, 1-3. ALIGHIERI, Dante. “Inferno”. In *Commedia*; curadoria de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Letteratura italiana Einaudi. Einaudi: Milano, 1991. “A meio do caminho desta vida / achei-me a errar por uma selva escura, / longe da boa via, então perdida.” Tradução de Cristiano Martins.

<sup>214</sup> Trecho final de “no meio do caminho”. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Pindorama, 1930.

faz presente também na poética da juventude de Dante (encontrando eco nas correspondências entre o grupo literário local), e continua se desenvolvendo em meados de 1290. A “procura do Amor” é um dos alicerces do chamado “amor cortês”, que o poeta ora transporta do ambiente urbano característico das elites sócio-econômicas para paisagens *naturais*, onde fenômenos da natureza exercem um peso de *autoritate* física para legitimar seu raciocínio e a construção poética *meta-realista*.

Em sua maioria, as lendas e histórias do ocidente europeu envolvendo a ação de feitos sobre-humanos apresentam a mulher necessitada de uma figura que a resgate: o herói. Tomemos como exemplo a lenda romana sobre a Etiópia (evocada por Dante na primeira canção de Pedra): Andrômeda, princesa etíope de extraordinária beleza, foi oferecida em sacrifício a um monstro marinho por desígnio de Netuno; então Perseus, utilizando as sandálias de Mercúrio e a cabeça da górgona Medusa, a salva de seu destino e a toma por esposa, transformando seus adversários políticos em pedra<sup>215</sup>.

Noutra composição de Alighieri cujo tema é abertamente a *jornada*, a situação da mulher muda: ao longo da *Commedia*, Beatriz – mesmo distante – é responsiva ao poeta, e responsável por sua salvação final – quando, lá do Paraíso, *olha pelo* poeta e apela a Virgílio para que este o guie ao longo da “jornada rumo à transmutação”. Nesse contexto, a Terra é concebida como lugar de passagem, provação e preparação para o verdadeiro mundo, o Além. Considero apropriado para elucidar tal conceito os escritos de Eduardo Sterzi sobre a poética de Aníbal Machado, que descreve a figura do “homem em preparativos”: “Do reconhecimento de que estes são os pobres recursos que nos cabem, emerge a figura do ‘homem em preparativos’, aquele que se aparelha para o mundo por vir, inseguro quanto às possibilidades de concretização de seus desejos e sonhos”<sup>216</sup>. Em *Così nel mio parlar vogli’esser aspro*, o eu-lírico ainda está preso à Terra, longe de seu Amor; ele *sabe* sobre os estágios da busca pelo conhecimento – mas lhe custa aguardar, e ele anseia (e se maravilha) pelo atalho da morte, como se travasse uma batalha interna.

<sup>215</sup> Cf. Hyginus. *Fabulae*. LXIV, “Andromeda”. Disponível em <<http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae2.html>>.

<sup>216</sup> STERZI, Eduardo. *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. São Paulo: Lumme Editor, 2008, p. 103.

A possibilidade, a presença da morte é constante nesses poemas. Portanto, este conjunto trata da descrição das expectativas e frustrações do poeta neste mundo, sendo que o narrador considera o Amor e seus movimentos em torno da mulher como mimesis dos movimentos da natureza. “Naturalmente”, a *alma* da pedra está nos céus, mas seu *corpo* jaz na esfera sub lunar – como um túmulo representa a vida que continua noutro lugar. Albertus Magnus (c. 1200-1280), também exerce influência sobre a organização do pensamento de Dante, como observado desde o século XVIII por estudiosos de sua obra (dentre estes, Bruno Nardi, Robert Durling e Ronald Martinez). Magnus, filósofo e teólogo nascido em Colônia, adere à ordem dos dominicanos em Pádua, e seus tratados o tornam reconhecido como *auctor*. Sustenta a teoria neoplatônica de que os elementos celestes influem na esfera sub lunar:

Esses poderes [celestes] são transmitidos às coisas sub lunares pelo círculo Alaur, que dizem ter sido a primeira das constelações, mas eles descem às coisas naturais tanto nobre quanto vagamente: nobremente quando os materiais que os recebem são similares aos corpos celestes em brilho e transparência; vagamente quando os materiais são confusos e turvos, onde a virtude celestial quase se anula. E por esse motivo, dizem, as pedras preciosas possuem poderes maravilhosos que ultrapassam outras coisas, pois sua substância se assimila em brilho e transparência aos corpos celestiais<sup>217</sup>.

Ainda que inamovível, a mulher (tal como a Terra) é o centro do Universo descrito por Dante; porém, o que torna possível seu movimento (Amor) está longe dali: “Allor diceva Amor: - Più nol ti cielo; / vieni a veder nostra donna che giace”<sup>218</sup>.

Entre a Terra imóvel e a esfera das estrelas fixas, o homem se localiza no horizonte entre o corruptível e o incorruptível: “somente o homem é o intermédio entre as coisas corruptíveis e as incorruptíveis; ele é comparado pelos filósofos ao horizonte – que é a ligação entre dois hemisférios”<sup>219</sup>. Nessas circunstâncias, o que o autor introduz – e retoma sistematicamente ao longo de sua produção posterior –

<sup>217</sup> Livre tradução de MAGNI, Alberti. “Mineralia”, in *Opera omnia*. Vol. V. Paris: Bibliopolam Editorem, 1890; II, i, II.

<sup>218</sup> “E então Amor dizendo toda a dura / verdade: - Vê inerte a nossa amada.”. “Canzone II”. In ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960. Tradução de Jorge Wanderley.

<sup>219</sup> Livre tradução do trecho III, xvi de ALIGHIERI, Dante. *Monarchia*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

é seu conceito de *punto*: aí tem início *lo son venuto al punto della rota*, quando o narrador informa sua posição; como vimos anteriormente, aquela é a primeira composição de Dante a fornecer a localização cósmica dos acontecimentos. Seguindo o ciclo das estações anuais, o eu-lírico mimetiza a movimentação prevista a partir do solstício de inverno: o narrador se encontra num ponto ao limiar do horizonte, entre luz e sombras. A análise atenta de Durling e Martinez conclui que os posicionamentos planetários descritos na abertura de *lo son venuto al punto della rota* estão relacionados à configuração planetária do nascimento de Dante: quando cai a noite, torna-se possível avistar no céu a constelação de gêmeos – e a partir daí estão as referências estelares.

Os principais argumentos nos quais se embasa a datação do poema recaem sobre as observações de Angelitti em 1901. Desde Angelitti costuma-se compreender “remota” como referência a uma conjunção superior, quando Vênus está no lado oposto ao sol do ponto de vista da Terra (nos termos de Dante, no ponto mais alto de seu deferente, mas ainda abaixo do sol); conjunções superiores entre Vênus, o sol e Capricórnio ocorreram ao longo da existência de Dante nas seguintes datas: dezembro de 1272, 1280, 1288, <1296>, 1304, 1312, e 1320; conjunções inferiores de Capricórnio também se deram em intervalos de oito anos, ou seja, durante os anos adultos de Dante, em dezembro de 1284, 1292, 1300, 1308, e 1316. Não é por ingenuidade que Dante refere que Vênus está “remoto”, entretanto; ele diz que está remoto devido aos raios do sol<sup>220</sup>.

No *Inferno*, Dante tenta retornar por duas vezes, desde antes do início da jornada. Quem o impede é Virgílio, que relembra ao poeta o motivo maior de sua viagem: Amor. Às portas da cidade de Lucifer, novamente Dante sugere que, estando a via fechada à passagem dos poetas, poderiam trilhar o caminho de volta. Em verdade, ele teme pelo ambiente hostil que o cerca ao longo de sua jornada pelo interior da cavidade infernal:

e se 'l passar più oltre ci è negato,  
ritroviam l'orme nostre insieme ratto».  
E quel signor che lì m'avea menato,  
mi disse: «Non temer; ché 'l nostro passo  
non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato.  
Ma qui m'attendi, e lo spirito lasso  
conforta e ciba di speranza buona,  
ch'i' non ti lascerò nel mondo basso».

<sup>220</sup> Livre-tradução das notas 12 e 13 referentes ao Capítulo 2 (“The Solstice and The Human Body”) de DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L. *Time and the Crystal: studies in Dante's Rime Petrose*. Los Angeles: University of California Press, 1990.

Così sen va, e quivi m'abbandona  
lo dolce padre, e io rimagno in forse,  
che sì e no nel capo mi tenciona.<sup>221</sup>

*“roguei-lhe: “Se ir além nos é tolhido,  
voltemos já e já, que o tempo avança.”*

*O poeta, que me havia conduzido,  
disse-me, então: “Não temas nosso passo  
alguém impeça, que é do céu movido.*

*Espera um pouco, e o pensamento lasso  
acalma e nutre de esperança forte;  
não quedarás aqui no mundo crasso.”*

*e, pois, andou; e entregue à própria sorte,  
presa da dívida entre o sim e o não,  
senti-me quase que levado à morte.*

Se estivesse sozinho, Dante provavelmente teria permanecido nesse ponto, ou retornado; por fim, é convencido por Virgílio a seguir no caminho. Seguindo na descida do *Inferno*, os dois poetas se deparam com outros famosos companheiros de viagens e ardis: Ulisses e Diomedes, que ardem numa chama dupla. Erich Auerbach e Harold Bloom evidenciaram as similaridades entre a história narrada por Ulisses e a jornada empreendida por Dante e seu guia. Quem fala aos gregos é Virgílio; neste Canto, porém, o autor toma proveito do protagonismo do mantuano para retomar inteiramente, através de seis analogias, sua própria trajetória lírica.

Assim, temos o seguinte ordenamento para apresentar a cena em que Dante encontra o herói trágico:

### 1) Na abertura do Canto XXVI, uma ode/paródia à fama de Florença

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,  
che per mare e per terra batti l'ali,  
e per lo 'nferno tuo nome si spande<sup>222</sup>!

*Florença, exulta, que és formosa e grande!  
Vibras as asas sobre a terra e o mar,  
e até no inferno o nome teu se expande<sup>223</sup>.*

### 2) Eles prosseguem na rota; Dante busca apoio nas pedras:

e proseguendo la solinga via,  
tra le schegge e tra ' rocchi de lo scoglio  
lo piè sanza la man non si spedia<sup>224</sup>.

<sup>221</sup> *Inferno*, VIII, 100-111.

<sup>222</sup> *Inferno*, XXVI, 1-3.

<sup>223</sup> Todas as traduções dos trechos referentes às seis analogias são de Cristiano Martins.

<sup>224</sup> *Inferno*, XXVI, 16-18.

*E prosseguimos pela estreita via,  
levando as mãos às pedras, à procura  
de apoio, pois o pé não nos valia.*

3) O narrador diz que Dante se aproxima demasiadamente do limiar da ponte sobre o oitavo círculo

si che s'io non avessi un ronchion preso,  
caduto sarei giù sanz'esser urto<sup>225</sup>.

*para olhar, que se não travasse a mão  
a uma rocha, teria escorregado.*

4) Antes de começar a narrar sua jornada, Ulisses fala do lar que abdica por conta da viagem.

né dolcezza di figlio, né la pieta  
del vecchio padre, né 'l debito amore  
lo qual dovea Penelopé far lieta,  
vincer potero dentro a me l'ardore  
ch'ì' ebbi a divenir del mondo esperto,  
e de li vizi umani e del valore<sup>226</sup>.

*nem de meu filho o olhar, nem a extremada  
velhice de meu pai, nem mesmo o amor  
de Penélope ansiosa e apaixonada,  
nada pôde abater o meu pendor  
de ir pelo mundo, em longo aprendizado,  
dos homens adquirindo o erro e o valor.*

5) Quando chegam ao estreito de Gibraltar, o herói salienta o tempo transcorrido ao longo da jornada.

Io e ' compagni eravam vecchi e tardi  
quando venimmo a quella foce stretta  
dov'Ercule segnò li suoi riguardi<sup>227</sup>.

*Já bem mais velhos éramos, e tardos,  
quando à barra chegamos apertada,  
onde Hércules depôs um de seus fardos.*

---

<sup>225</sup> *Inferno*, XXVI, 44-45.

<sup>226</sup> *Inferno*, XXVI, 94-99.

<sup>227</sup> *Inferno*, XXVI, 106-108.

6) Por fim, Ulisses relata o astucioso discurso utilizado para convencer seus companheiros a seguir na viagem, que terminaria por conduzi-los à morte.

“O frati”, dissi “che per cento milia  
perigli siete giunti a l’occidente,  
a questa tanto picciola vigilia”  
(...)

Li miei compagni fec’io sì aguti,  
con questa orazion picciola, al cammino,  
che a pena poscia li avrei ritenuti<sup>228</sup>.

- *Ó irmãos (eu falei), que desta feita  
aos confinsavançastes do Ocidente,  
entre perigos, onde o sol se deita,*  
(...)

*Aos companheiros, com palavras tais,  
instilei tanto o gosto da jornada,  
que nem eu mesmo os reteria mais.*

Ulisses aqui representa o sujeito que faz uma escolha própria, não-divina, como os demais indivíduos responsáveis por ações que o poeta escolhe refutar publicamente enquanto percorre a geografia do *Inferno*. No plano poético, Dante reforça continuamente sua escolha, para onde se direcionam seus pensamentos: rumo à luz; e, portanto, se faz necessário que tal meta se repita com frequência ao longo da trama, a fim de evitar que se perca (novamente) em sua jornada - como ocorre com Ulisses.

### 3.4.1 Alguns dados

O foco desta pesquisa é nos textos de autoria de Dante entre 1295-98; porém, trarei de sua biografia um nome: *Gemma*<sup>229</sup>. É possível que a participação efetiva do autor no cenário político florentino tenha se dado em decorrência desta união.

Dante Alighieri e Gemma Donatti oficializam matrimônio possivelmente no ano de 1285 (embora o casamento já estivesse acertado desde 1277). Boccaccio e

<sup>228</sup> *Inferno*, XXVI, 112-114; 121-123.

<sup>229</sup> Em tradução portuguesa corresponde à *gema*. “*Gema* é uma substância geralmente natural e inorgânica que, por sua raridade, beleza e durabilidade, é usada para adorno pessoal. Na sua grande maioria são minerais, de modo que *gema* e *pedra preciosa* são quase sinônimos.” Cf. CPRM – Serviço Geológico do Brasil. Sítio eletrônico. Disponível em <<http://www.cprm.gov.br/publique/Redes-Institucionais/Rede-de-Bibliotecas---Rede-Ametista/Canal-Escola/Algumas-Gemas-Classicas-1104.html>>. Acesso em 09/2016.

outros biógrafos seus, porém, datam o casamento posteriormente à morte de Beatriz, por volta de 1295. Do mesmo modo, Hilário Franco Junior considera a celebração do casamento em 1295<sup>230</sup>. A data coincide com o início das atividades políticas de Dante. De acordo com Boccaccio, “dierono gli parenti e gli amici moglie a Dante, perché le lagrime cessassero di Beatrice”<sup>231</sup>. O biógrafo, porém, sequer conheceu Dante pessoalmente, e escreve o *Trattatello* quarenta anos após sua morte. No capítulo IV do *Trattatello* ele inclusive lista Gemma e os filhos do poeta entre as dificuldades de Dante em dar seguimento a seus estudos.

Outro biógrafo de Dante considera que Boccaccio tenha sido “impaciente” e injusto em sua descrição de Gemma: “(...) la moglie sua fu gentile donna della famiglia de’ Donati, chiamata per nome Madonna Gemma (...)”. Leonardo Bruni, ao introduzir o assunto do casamento de Dante e Gemma, relembra que a constituição de família era parte do exercício da cidadania, citando outros exemplos: “(...) Marco Tullio, e Catone, e Seneca, e Varrone, latini sommi, filosofi tutti, ebbero moglie, figliuoli ed offizii, e governi nella republica. Sì che perdonimi il Boccaccio: i suoi giudicii sono molto frivoli in questa parte, e molto distanti dalla vera opinione”<sup>232</sup>. Bruni, porém, não define a data do casamento; e escreve sua *Vita* muito depois de Boccaccio, no século XV. Sobre a data das núpcias, considero mais plausível o ano de 1285. De acordo com Giuseppe Mazzotta, resultaram dessa união quatro filhos<sup>233</sup>.

Ainda que seu casamento tenha sido a formalização de um acordo prévio firmado na infância, a esposa ora faz parte de seu cotidiano – e o significado de seu nome convive com o poeta. Não convém aqui atribuímos diretamente a ela a inspiração para a composição do conjunto; mas seu nome, e a constante convivência de Dante com a rotina de um casamento por aliança política, eventualmente pode ter sido um ponto de partida. Sobre o tema o autor dedica um episódio, exposto durante o ascenso aos céus: o relato sobre o casamento forçado, narrado por uma figura feminina. A passagem tem início com menção ao sol,

<sup>230</sup> FRANCO JUNIOR, Hilário. *Dante: o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, pp. 123-126.

<sup>231</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Trattatello in laude di Dante*, capítulo IV.

<sup>232</sup> Cf. BRUNI, Leonardo. *Le vite di Dante e del Petrarca*. Citações referentes às páginas 22-24.

Disponível em <<https://archive.org/details/LeViteDiDanteEDelpetrarca>>. Acesso em 09/2016.

<sup>233</sup> Cf. MAZZOTTA, Giuseppe. “Life of Dante”. In *The Cambridge companion to Dante*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 1-13.

Quel sol que pria d'amor mi scaldò 'l petto,  
di bella verità m'avea scoperto,  
provando e riprovando, il dolce aspetto;

(...)

ma visione apparve che ritenne  
a sé me tanto stretto, per vedersi,  
che di mia confession non mi sovvenne.

Quali per vetri trasparenti e tersi,  
o ver per acque nitide e tranquille,  
non sì profonde che i fondi sien persi,  
tornan d'i nostri visi le postille  
debili sì, che perla in bianca fronte  
non vien men tosto a le nostre pupille;  
tali vid' io più facce a parlar pronte  
per ch'io dentro al error contrario corsi  
a quell ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte.

(...)

Ed io a l'ombra che pareva più vaga  
di ragionar, drizza' mi, e cominciai,  
quasi com'uom cui troppa voglia smaga:

"O ben creato spirito, che a' rai  
di vita eterna la dolcezza senti  
che, non gustata, non s'intende mai,  
grazioso mi fia se mi contenti  
del nome tuo e de la vostra sorte".

Ond'ella, pronta e con occhi ridenti:

"La nostra carità non serra porte  
a giusta voglia, se non come quella  
che vuol simile a sé tutta sua corte.

I' fui nel mondo vergine sorella;  
e se la mente tua ben sé riguarda,  
non mi ti celerà l'esser più bella,  
ma riconoscerai ch'i' son Piccarda,  
che, posta qui con questi altri beati,  
beata sono in la spera più tarda<sup>234</sup>.

Piccarda Donati é posicionada pelo autor no Canto III, num momento sombrio em meio à luminescência celestial. Sabemos que Piccarda é irmã de Forese, amigo de Dante que figura no *Purgatorio* e nos fala sobre a *vertù* da água e da planta<sup>235</sup>. Ele também recorda sua bela e beata irmã, antecipando ao poeta sua localização no *Paradiso*. Em vida, Piccarda foi freira no convento franciscano de Monticelli em Florença – até ser retirada de lá por outro irmão seu, Corso<sup>236</sup>, e dada como esposa a Rossellino della Tosa para fins de aliança política<sup>237</sup>. Pouco após o

<sup>234</sup> *Paradiso*, III: 1-3; 7-18; 34-51. ALIGHIERI, Dante. *Commedia*; curadoria de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Letteratura italiana Einaudi. Einaudi: Milano, 1991.

<sup>235</sup> Forese diz a Dante: "(...) De l'eterno consiglio / cade vertù ne l'acqua e ne la pianta / rimasa dietro ond'io sì / m'assottiglio". *Purgatorio*, XXIII: 61-63. ALIGHIERI, Dante. *Commedia*; curadoria de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Letteratura italiana Einaudi. Einaudi: Milano, 1991.

<sup>236</sup> Corso Donati posteriormente se torna inimigo político: quando ele retorna a Florença, em 1301, Dante é condenado ao exílio.

<sup>237</sup> Cf. FUBINI, Mario. "Donati, Piccarda". In *Enciclopedia dantesca*. Sítio eletrônico. Disponível em <[http://www.treccani.it/enciclopedia/piccarda-donati\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/piccarda-donati_(Enciclopedia-Dantesca)/>). Acesso em 09/2016.

rapto, Piccarda falece de um mal-súbito. Na mente do autor, entretanto, a morte da moça é transformada num ato de resistência e fuga ao casamento forçado. Por ora não nos interessa determinar qual seria o parentesco entre Gemma e Piccarda<sup>238</sup>; mas o momento em que ela surge no *Paradiso* traz em si elementos que compõem o cenário natural de *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* e *Amor, tu vedi ben che questa donna*, como a referência às águas cristalinas como vidro, à doçura, e por fim, esta fala: “per ch’io dentro al error contrario corsi / a quell ch’accese amor tra l’omo e ‘l fonte” (“*porque adentrei o engano contrário / a aquele que acende amor entre o homem e a fonte*”).

O conjunto das Rimas à Pedra dá forma à suma poética do autor: desse ponto de vista, pode-se dizer que os quatro poemas correspondem à pedra fundamental de toda sua obra posterior – como um monumento que se relaciona com o mundo material na mesma medida em que a *Vita nova* está ligada ao mundo das ideias: é “(...) um livro onde não encontramos ações em si mesmas, mas sim o reflexo delas no coração de Dante; um ‘*ivory book of youth*’ (‘livro ebúrneo da juventude’, mais próprio de um ‘conhecedor de sonhos’ do que de alguém afeito ao convívio mundano de outros homens)”<sup>239</sup>. Os poemas parecem exercer a função de *índice*: após 1302, em termos de criação literária, Dante desenvolve detalhadamente todas as proposições contidas nos 260 versos dessas canções. Todas as cenas e personagens são planejadas antecipadamente, e distribuídas de modo equilibrado pelo conjunto. Do mesmo modo, a aparição de Piccarda no *Paradiso* já está planejada na mente do autor anos antes, pelo menos desde quando Forese nos fala no *Purgatorio*. Portanto, a listagem dos elementos centrais de sua poética já é fornecida em meados dos anos 1290 – é a isso que se refere Dante quando nas fala das palavras que se encontram próximas à inscrição “*incipit*

<sup>238</sup> Outro biógrafo de Dante Alighieri, escrevendo desde o século XIX, menciona o possível parentesco entre Forese, Gemma e Piccarda, e afirma que as famílias foram vizinhas em Florença. “I Donati, così vicini degli Alighieri, abitavano non lungi del canto de’ Pazzi; e i Cerchi e i Portinari abitavano presso al medesimo canto de’ Pazzi, nel sito del palagio già Salviati poi Riccardi. E così tra Portinari, Cerchi e Donati si passò la vita cittadina di Dante. Quegli amici, che, per consolar Dante, gli diedero in moglie la Gemma Donati, furono probabilmente i Donati stessi. (...) Con messer Corso non sappiamo quali fossero allora le relazioni di Dante, e li vedremo poi avversarii politici. Ma d’un fratello e d’una sorella di messer Corso, chiamato quello Forese e questa Piccarda, sappiamo da Dante stesso, che furono dei più stretti e soavi amici della sua gioventù.” Cesare Balbo, porém, parece mais contagiado por seu sentimento pelo autor e pelo Dante de Boccaccio, do que pelas evidências históricas. Ele estipula a data do casamento entre Gemma e Dante em data posterior a 1293, considerando que antes disso o autor esteve enamorado pela *gentil donna*. Cf. BALBO, Cesare. “Gemma e gli altri Donati”. In *Vita di Dante*. Torino, Giuseppe Pomba, 1839. Disponível em <<https://archive.org/details/vitadidante03balbgoog>>, pp 192-195. Acesso em 09/2016.

<sup>239</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Op cit*, p. 165.

*Vita nova*”. As Rimas à Pedra constituem esse índice, que condensam os principais assuntos da juventude e o prólogo dos escritos futuros ao longo de suas estâncias. Considerando os temas abordados em suas obras, é aqui que parece estar disposto seu fundamento filológico, “*barbato ne la dura pietra*”: a partir daqui, em qualquer sentido ou direção, sua obra se expande; diante dela, tudo é relativo.

### 3.4.2 *Primum mobile*

Tanto a difusão da obra como da *Vita* de Dante foram ampliadas ao longo do século XIV em decorrência do trabalho de Boccaccio - que estende os fatos narrados até o período anterior ao nascimento do poeta, resumindo a fundação de Florença, da família Alighieri, e atribuindo à mãe de Dante um sonho profético durante sua gestação<sup>240</sup>. Dante-personagem faz parte de uma trama da qual depende sua salvação, e ao longo de seu percurso, todos os que dele se aproximam irão acrescentar algo ao caminho que ele vem trilhando.

A paisagem está além da poética contemporânea a Dante: familiares à literatura florentina são as descrições das coisas naturais, herança provençal adotada pelo *stil novo*; e o trato dos altos sentimentos inspirados por amor. Com a introdução do eu-lírico, o autor põe em questão sua própria participação na natureza: é necessário demonstrar sua conexão com os eventos naturais e o motor do cosmos.

Se a arte da composição demandava o domínio de determinados conteúdos e formas, Dante imaginava uma perspectiva diferente, onde os pontos sempre enfatizados e retomados por seu eu-lírico se unem para formar uma reta – sua rota para a salvação. “Move-me o temor da infâmia, e move-me o desejo de fornecer uma doutrina, o que outros na verdade não podem fornecer.”<sup>241</sup> Dada a existência de tais padrões e “exigências” da cultura letrada e universitária, o autor buscou não apenas se informar sobre as principais tendências contemporâneas,

<sup>240</sup> “(...) cuja mulher grávida [mãe de Dante], pouco tempo antes de dar à luz, em sonho vê o futuro do fruto de seu ventre.” BOCCACCIO, Giovanni. “Patria e maggiori di Dante”. In *Trattatello in laude di Dante*. Milano: Garzanti, 1995. Tradução livre.

<sup>241</sup> Trecho do *Convivio*, I, ii:15 traduzido por BRITO, Emanuel França. “Tradução parcial e comentada do *Convivio* de Dante”. In *TradTerm*, São Paulo, v. 20, dezembro/2012, pp. 68-94. De acordo com Brito, tal trecho está diretamente relacionado à *Monarchia* I, vi, 4, “que estabelece uma relação entre a regência do cosmos e o projeto de Dante de monarquia na Terra”.

reunindo suas reflexões acerca da escrita e da língua vulgar num tratado redigido em latim.

O amor cortês do qual deriva o estilo novo, que aqui se revela em maior intensidade que as obras maduras publicadas após o exílio, fornece as bases para a concessão de um novo tratamento à mulher: ela não é mais oficialmente tomada à força como espólio de guerra – ao menos, não na literatura dita cavaleiresca: a dama é disputada apenas nos jogos do amor, e nele algumas regras devem ser seguidas. Como exemplo dessa mudança de pensamento, podemos retornar um século antes à França, quando Georges Duby descreve a moral norteadora dessa vertente literária:

(...) [o cavaleiro] tem o direito de amar, mas na discrição, ocultando seu nome e o da bela, arriscando tudo para que ela não seja ‘infamada’, desonrada; assenta-lhe também dominar longamente seu desejo (...). Pois sozinhas, sem tutor masculino, a dama, a donzela, a virgem não apenas se encontram em perigo de ser tomadas, elas estão entregues a si mesmas, portanto, a más inclinações, abandonam-se inevitavelmente à luxúria, dado o fraco que têm pelo jogo do amor<sup>242</sup>.

Nesse sentido, Sterzi observa que na tradição daquela região europeia,

A transição do século XIII ao XIV, sobretudo na França e na Itália (isto é, no espaço central da România), assiste à crise do modelo social e literário elaborado no sul da França - nesta já lendária Provença - e que ficou conhecido como a cultura do amor cortês. Este modelo persistira por dois séculos, mas agora sucumbia ao desgaste de sua própria fixidez, ao empobrecimento pela repetição do modelo, à dispersão depois da perseguição aos cátaros, que resultara na transferência de tantos trovadores para a Itália setentrional. Este é o cenário no qual se dá aquele processo dúplice que Corrado Bologna designou como “o eclipse do Trovador, a aurora do Poeta”<sup>243</sup>.

Na obra poética de Dante produzida durante o exílio, o “ponto” figura como elemento recorrente. O que diferencia o ponto que surge nas *Rimas à Pedra* do ponto retomado no *Paraíso* é o hemisfério a qual se direciona Dante-personagem em cada momento: enquanto aqui ele se move em direção às sombras, no percurso da *Commedia* ele já passou pelas piores provações e ora chega ao crepúsculo matutino. O *ponto* é onde ocorre a virada da situação, instante em que trevas e luz coexistem: *equinócio*.

<sup>242</sup> DUBY, Georges. *As damas do século XII*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, pp. 160-161.

<sup>243</sup> STERZI, Eduardo. “Da voz à letra”. In *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 14, nº 2, Rio de Janeiro, Jul/Dez 2012.

Quando ambedue li figli di Latona,  
 coperti del Montone e de la Libra,  
 fanno de l'orizzonte insieme zona,  
 quant'è dal punto che 'l cenit i 'nlibra  
 infim che l'uno e l'altro da quel cinto,  
 cambiando l'emisperio, si dilibra,  
 tanto, col volto de riso dipinto,  
 si tacque Bèatrice, riguardando  
 fiso nel punto che m'avè vinto<sup>244</sup>.

*Mais depressa que os filhos de Latona,  
 postos sob o Carneiro e sob a Libra,  
 brilhando no horizonte à mesma zona,  
 Em balança que o zênite equilibra,  
 permutam-se o hemisfério, lado a lado,  
 e enquanto um se despede, o outro se libra  
 - eu vi Beatriz, co' o rosto iluminado,  
 calar-se ali, o Ponto contemplando,  
 cujo brilho me havia deslumbrado<sup>245</sup>.*

Os versos do conjunto à Pedra proporcionam ao leitor múltiplas imagens, variadas conforme o repertório pessoal de cada indivíduo – mas criadas *a priori* desde um ponto, que está na intenção do autor<sup>246</sup> e se concretiza em sua poesia. “Dante representou a si próprio em cada linha da *Commedia*. Sua personagem principal é Dante o Peregrino, e após ele Beatriz, não mais a moça da *Vita Nuova*, mas uma figura crucial à hierarquia celeste”<sup>247</sup>. O eu-lírico deseja partir em direção a aspectos ásperos de sua personalidade: há desejo e hostilidade, autodestruição, frustração - e esperança.

<sup>244</sup> *Paradiso*, XXIX, 1-9. ALIGHIERI, Dante. “Paradiso”. In *Commedia*; curadoria de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Letteratura italiana Einaudi. Einaudi: Milano, 1991.

<sup>245</sup> Tradução de Cristiano Martins.

<sup>246</sup> Tomás de Aquino usa a expressão *quem auctor intendit*, “o que o autor quer significar”, para falar dos múltiplos sentidos das Escrituras: “Assim, em todas as ciências as palavras são portadoras de significação, mas a Escritura Sagrada tem como próprio que as mesmas coisas significadas pelas palavras significam algo por sua vez. A primeira significação, segundo a qual as palavras designam certas coisas, é o sentido histórico ou literal. A significação pela qual as coisas significadas pelas palavras designam ainda outras coisas é o chamado sentido espiritual, que está fundado no sentido literal e o pressupõe. (...) Como, por outro lado, o sentido literal é aquele que o autor quer significar, e o autor da Escritura Sagrada é Deus, que compreende simultaneamente todas as coisas em seu intelecto, não há inconveniente em dizer, segundo Agostinho, que, de acordo com o sentido literal, mesmo num único texto das Escrituras encontram-se vários sentidos. (...) Quanto ao 3º, deve-se dizer que o sentido parabólico está incluído no sentido literal; porque pelas palavras podemos algo no sentido próprio e algo em sentido figurado; e, nesse caso, o sentido literal não designa a própria imagem, mas o que ela representa.” Assim, o que Dante constrói a partir de sua poética madura são novas formas de unir à cultura mundana a sabedoria teológica, de modo acessível, ou seja: a elaboração de elevados pensamentos e imagens em múltiplos sentidos, divinamente inspirados a partir da linguagem cotidiana, mas sempre ciente da herança clássica. Trechos citados de AQUINO, Tomás de. “Questão I: a doutrina sagrada, artigo 10”. In *Suma teológica I*. São Paulo: Edições Loyola, 2001, pp. 154-156.

<sup>247</sup> BLOOM, Harold. “The strangeness of Dante: Ulysses and Beatrice”. In *The western canon: the books and school of the ages*. New York: Harcourt, Brace, 1994, p. 257.

Reencontrar aquilo que se tem atrás da cabeça ou recuperar a infância, ter em algum lugar a possibilidade de restabelecer uma ligação com uma percepção - cheiros, gostos, uma luz, uma canção - anterior à idade adulta, a idade social do trabalho e das responsabilidades. A língua materna é um caminho, certamente privilegiado, dessa *Heimat*, ao passo que o território do país natal não o é necessariamente<sup>248</sup>.

Em sua jornada ao *Inferno*, Dante passa por cada sombra de sua alma enquanto visitante dos círculos descendentes que conduzem ao frio centro da Terra. Por enquanto, ele não parte: está paralisado pelo gelo de sua situação; a jornada é apenas uma tendência resguardada em sua alma. Os vícios humanos também foram abordados pelo autor no *Convívio*:

Portanto, o homem que dirige a si próprio e governa sua má natureza contra o impulso da natureza é mais louvável do que aquele que, tendo uma boa natureza, mantém sua boa conduta ou retorna ao caminho certo depois de se afastar dele, assim como é mais louvável controlar um cavalo mau do que um cavalo sem vícios<sup>249</sup>.

A partir daqui, a astronomia parece desempenhar função básica à inspiração poética de Dante: aqui se desenvolve a relação entre a experiência do amante e o cosmos como um todo<sup>250</sup>. Na *Vita nova* o poeta descreve o motivo que o liga aos céus: seu Amor por Beatriz, a mulher milagrosa que personifica a perfeita conjunção celeste. “Um milagre é algo feito pela intervenção divina, fora da ordem normal”<sup>251</sup>. A morte de Beatriz a canoniza no imaginário do poeta; mas entre 1293-1301, o poeta deixa em segundo plano a obra que arquitetava erigir sob sua inspiração, como uma catedral à espera de mão-de-obra. O período de fundamento dessa nova lírica foi duro para Dante, mas é devido às dificuldades que ele descreve em versos que ainda hoje temos fixa a imagem de uma pedra no meio do caminho<sup>252</sup>.

<sup>248</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Filosofia é, na verdade, saudade (*heimweh*)”. In FREITAS, Verlaine; COSTA, Rachel; PAZETTO, Debora (orgs.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015. Vol. I, p. 245. Para Gagnebin, o termo *heimat* significa “terra natal”: nesse estudo, a autora analisa a relação da melancolia e da nostalgia à *heimweh* (“saudades da pátria”) em situações análogas ao exílio. De acordo com essa proposta, as relações expressas por intermédio da língua materna estão profundamente atreladas tanto à *heimat* quanto à infância.

<sup>249</sup> *Convívio*, III, viii, 19. Tradução livre.

<sup>250</sup> Cf. DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L., *op cit*, p. 72.

<sup>251</sup> Livre tradução de excerto do trecho 2.4 de ALIGHIERI, Dante. *Monarchia*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

<sup>252</sup> Um dos exemplos líricos mais célebres da literatura brasileira moderna se encontra no poema de Carlos Drummond de Andrade, que empresta seu nome a este capítulo.

Na hierarquia proposta por Aristóteles, sete céus são postos em funcionamento pela oitava esfera celeste, cujo movimento o filósofo supôs ser esférico e circular. Influenciado por astrônomos árabes<sup>253</sup>, Dante adiciona a esse esquema um nono céu sem estrelas, cuja função é de *primum mobile*<sup>254</sup>. É por essa esfera remota que todas as demais se movem. O *primum mobile* desempenha uma função similar à de Beatriz: é o “objeto remoto” (conforme descrito no *Convívio*, e lembrado no capítulo anterior desta dissertação) pelo que algo se move; tal princípio se aplica a tudo no universo de Dante.

Ao longo da *Commedia*, a atuação de Beatriz é inédita na lírica ocidental<sup>255</sup>: os eventos não apenas acontecem em torno e por causa dela (como frequentemente ocorre às damas que servem de inspiração a trovadores e poetas); ela é mais que musa: desde o Empíreo, intervém ativamente no destino do eu-lírico<sup>256</sup>. Não por acaso, as características do momento primordial (ou *primo moto*) são esclarecidas por ela mesma no *Paradiso*, quando o conceito de unicidade do autor é exposto, descrevendo primeiramente a representação e função do ponto no espaço; e a seguir, sua duração<sup>257</sup>,

La donna mia, que me vedëa in cura  
forte sospeso, disse: «Da quel punto  
depende il cielo e tutta la natura.  
Mira quel cerchio che più li è congiunto;  
e sappi che ‘l suo muovere è sì tosto  
per l’affocato amore ond’ elli è punto»<sup>258</sup>.

Ou seja: ao centro, um ponto fixo; a esfera mais distante dali (a cristalina esfera das estrelas fixas, de velocidade mais lenta) representaria o local onde

<sup>253</sup> Cf. CORNISH, Alison. *Reading Dante's stars*. New Haven; London: Yale University Press, 2000, 110.

<sup>254</sup> A ideia de uma associação entre a função do *primum mobile* e o papel desempenhado por Beatriz na poética de Dante foi sugerido inicialmente por Paula Vermeersch.

<sup>255</sup> “Trata-se de assinalar o momento determinado em que a «lírica moderna» teria se separado em definitivo daquela que a precedeu («antiga», «medieval»)”? STERZI, Eduardo. *Incipit: a Vita nova e a irrupção da lírica moderna*. 2006. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2006, p. 59.

<sup>256</sup> Um poema do século XX ilustra a permanência das temáticas líricas propostas por Dante, bem como o *desuso* da tragédia enquanto mimesis diante da sistematização da arte contemporânea à autora: “Musa, não ser um boxeador é literalmente não existir. / Nos recusaste a multidão ululante. / Uma dúzia de pessoas na sala, / já é hora de começar a fala. / Metade veio porque está chovendo, / o resto é parente. Ó Musa. // As mulheres adorariam desmaiar nesta noite outonal, / e vão, mas só ao assistir a uma luta colossal. / Só lá as cenas dantescas. / E o ascenso aos céus. Ó Musa.” *Recital da autora*, 1-10. SZYMBORSKA, Wisława. [poemas] (antologia poética traduzida por Regina Przybycien). São Paulo, Companhia das Letras: 2011.

<sup>257</sup> Os cantos XXVIII e XXIX do *Paradiso* tratam, respectivamente, destes temas.

<sup>258</sup> *Paradiso* XXVIII, 40-45. In *Commedia*; curadoria de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Letteratura italiana Einaudi. Einaudi: Milano, 1991. A referência ao princípio dos movedores-imóveis de Aristóteles é explícita.

Amor é mais intenso. *Aquel punto* e a esfera das estrelas fixas estão interligados – como se os acontecimentos de um dependessem das movimentações do outro. Tal ideia já se faz presente nas Rimas à Pedra.

O tempo da *Donna Pietra* parece divergir do tempo humano, ou ela não se afeta por sua passagem. As mudanças de estação refletem o ânimo do eu-lírico diante de algo inabalável e eterno, em redor do que girariam todas as esferas celestes.

Quando o lado obscuro de sua persona transparece em *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, o eu-lírico demonstra obsessão pelo *olhar* da mulher. A indiferença do *olhar* que não se dirige ao poeta gera nele a frustração: é preciso que a dama *olhe por ele*, ou seja: que *mobilize sua atenção* em prol da causa daquele que anseia seguir numa jornada rumo às profundezas da alma.

Chi guarderà già mai sanza paura  
ne li occhi d'esta bella pargoletta,  
che m'hanno concio sì, che non s'aspetta  
per me se non la morte, che m'è dura<sup>259</sup>?

*Quem poderá ver sem medo a figura,  
dessa menina, a luz que nela impera?  
Tanto feriu a mim que não se espera  
senão que eu morra morte amarga e dura<sup>260</sup>.*

As tradições neoplatônicas e estóicas, altamente influentes à época da redação das *Rime*, tinham por princípio a ideia do homem como *microcosmo* - onde o corpo humano seria uma espécie de miniatura do *macrocosmo* (representado pelo modelo aristotélico das esferas celestes). Fisicamente, o globo terrestre ocuparia o centro do cosmos, girando ao seu redor as nove esferas celestes concêntricas e o Empíreo (a morada de Deus). De acordo com tal percepção, Jerusalém encontra-se no centro da Terra; em seu interior estaria o Inferno, de formato afunilado<sup>261</sup>.

Na concepção cosmológica medieval a Terra não era considerada um planeta e se encontrava na parte mais inferior e central da esfera sublunar, ou seja, no círculo mais baixo, no centro do Inferno – esse é o nome da Terra no *Ymago Mundi* de

<sup>259</sup> ALIGHIERI, Dante. “Rime LXXXIX”, 1-4. In *Rime*, *op. cit.*

<sup>260</sup> Tradução de Jorge Wanderley, *op. cit.*

<sup>261</sup> GILBERT, Allan H. Can Dante's Inferno Be Exactly Charted? In *Modern Language Association*, Vol. 60, N°2, 2009, pp 287-306.

Gautier de Metz. A Terra era o próprio Inferno porque era o triste mundo das inconstâncias, das coisas confusas e que se alternam incessantemente<sup>262</sup>.

O corpo humano, assim como o próprio planeta Terra, teria suas diversas partes regidas conforme os signos zodiacais e as movimentações das esferas supra lunares. Os médicos levavam em conta tais esquemas para realizar sangrias e cirurgias. Assim, a ciência estipulava que os acontecimentos ocorridos na cúpula sub lunar viriam a ser um espelho dos movimentos nas demais esferas celestes - um modo de imaginar que Haroldo de Campos tenta recuperar em *Finismundo*.

Destino: o desatino  
o não-mapeado  
Finismundo: ali  
onde começa a infranqueada  
fronteira do extracéu<sup>263</sup>.

Para Dante, o mistério da trindade poderia ser imaginado como três círculos de três diferentes cores, cada qual localizado num plano diferente – mas todos compostos e unidos pela *mesma* substância<sup>264</sup>. A ideia do universo como um único ser vivo já está presente no *Timeu* de Platão. Este ser – *uno* e *único* – contém em si todas as criaturas que lhe são afins, e todas as coisas compostas de Ar e Água, Fogo ou Terra. Assim, a *alma* seria anterior à criação do *corpo* do cosmos, resultante da união do ser indivisível e imutável e do ser divisível e mutável com uma terceira forma de ser, a partir do Mesmo e do Outro. A *anima ominis* figura aqui como análoga à *anima mundi*, regida pelos mesmos princípios: ser, identidade e diferença.

O demiurgo moldou a massa obtida na forma de uma fita, de modo a ficarem assinalados os intervalos referidos. Depois cortou-a no sentido do comprimento e armou as duas fitas na forma da letra grega *Chi* (X), unindo a seguir o princípio ao fim, formando duas secções circulares. Pôs o círculo exterior a girar segundo o movimento do Mesmo, para a direita, e o interior, segundo o do Outro, para a esquerda, na diagonal). Dos intervalos implantados nos círculos resultaram sete círculos, nos quais se dividiu o círculo interior: três deles, girando à mesma velocidade, os outros, a velocidades diferentes de todas estas, relacionadas na

<sup>262</sup> COSTA, Ricardo. “Olhando para as estrelas, a fronteira imaginária final”. In *Dimensões - Revista de História da UFES*. Nº 14, 2002, p. 7.

<sup>263</sup> CAMPOS, Haroldo. *Finismundo*.

<sup>264</sup> *Paradiso*: XXXIII, 115-17: “(...) *tre giri / di tre colori e d'una contenenza*”.

proporção dos números naturais. Nestes implantou três planetas – Sol, Vénus e Mercúrio –, mais quatro – Lua, Marte, Júpiter e Saturno – (36b-e)<sup>265</sup>.

Além das doutrinas clássicas de Aristóteles e outros filósofos, é nesse período que novas concepções de mundo alterarão até mesmo os dogmas da Igreja Católica. O esquadramento dessas novas teorias constitui um ponto importante na temática dantesca, influente o suficiente para que se fizesse marcadamente presente na tríplice divisão de sua *Commedia*: para além do *outro mundo*, a hierarquia cristã sofre algumas modificações - e assim, entre o *Inferno* e o *Paraíso*, ao longo dos séculos X-XIII surge um novo espaço no Além, que lentamente toma espaço no imaginário da cristandade ocidental, estabelecendo assim a legitimidade da crença na existência do Purgatório.

Para compor a estrutura cartográfica de sua poética, Dante faz uso de preceitos defendidos por Tomás de Aquino e, sobretudo, Aristóteles - cuja *Ética* serve como base para a classificação dos pecadores ao longo dos nove círculos descendentes do *Inferno*. Assim, resultam de sua obra três sistemas: um físico, um ético e um histórico-político<sup>266</sup>. O Purgatório é ainda novidade quando incorporado à cartografia descrita na *Commedia*, tendo em vista que sua instituição oficial ocorre somente no ano de 1563, quando a Igreja Católica reconhece sua existência<sup>267</sup>.

Conforme o sistema cosmogônico católico, explicitamente representado por Dante tanto nas *Rimas à Pedra* e na *Commedia* quanto em outras obras suas, o ordenamento do universo seria a manifestação da Inteligência da entidade criadora do Universo, servindo como um modelo de identificação compreensível às almas racionais – e que lhes permitiria a imitação (*mimesis*) do modelo universal

<sup>265</sup> SANTOS, José Trindade. Alma no Timeu. IN *Eikasia. Revista de Filosofia*, 12, Extraordinario I (2007), pp. 5-6.

<sup>266</sup> AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 127-128.

<sup>267</sup> Apesar de bastante presente no imaginário cristão, o Purgatório só vem a ser reconhecido no Concílio de Florença e de Trento em 3 de dezembro de 1563 (Sessão XIV, decreto *De Purgatorio*). Rosa, E.; GIAMBENE, L. *apud* BRITO, Emanuel.

através de seus próprios corpos. Assim, para ser considerada harmônica a arte deveria ser uma emulação perfeita do cosmos.

### 3.4.3 Memória: a permanência de uma imagem

O pensar e repensar a trajetória de *si mesmo* constitui outra constante nas criações de Dante; mas parece ser por intermédio de figuras femininas que o poeta expressa as condições às quais o eu-lírico se encontra submetido em cada ocasião. É a mulher quem desempenha a função de interlocutora, ou seja: é ela a destinatária de seus pensamentos, alçada além do fetiche e santificada na *Commedia*. Antes disso, entre a promessa final da *Vita nova* e o exílio - no momento de composição destas quatro canções -, a pedra parece atuar como inspiradora de ações ocorridas em torno dela, permanecendo objeto-fetiche<sup>268</sup>: empecilho e motivo (ponto de partida) da narrativa. Contudo, o motivo da pedra preciosa purificada pelo sol já aparece em composições anteriores a Dante e Guido Guinizzelli:

Purifica·mi il core  
la sua vista amorosa  
si come fa la spèra  
del sole la margherita,  
che già nonn-à splendore  
ned è vertudiosa,  
infinoché la lumera  
del sole no·ll' à ferita.  
Cosi feruto essendo  
del suo chiaro sguardare,  
che pare che luce espanda  
com' a la randa – del giorno la stella,  
vertù d' amare ne prendo,  
poi de lo 'namorare  
amorosa ghirlanda  
Amore comanda – ch'io aggia per ella<sup>269</sup>.

<sup>268</sup> “Uma coisa é sugestiva quando ela carrega em si um grande número de emoções capazes de repercutir no observador e sugerir ao observador a visão e a volúpia de todo um mundo. Essa grande acumulação de força anímica no objeto-resíduo faz com que ele seja o único óculo pelo qual o homem pode um dia enxergar o passado e a espécie. A visão oferecida é a sublimação da sugestibilidade.” CARVALHO, Flavio de. *Os ossos do mundo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 58.

<sup>269</sup> Estrofe terceira de canção anônima do Vaticano (V 291) *apud* PERUGI, Mario. “L'allodola che «s'innamora»: Bernart de Ventadorn nei prestilnovisti e nel primo Guido”. In *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento: Atti del Convegno di Studi Padova-Monselice 10-12 maggio 2002*. Padova, p.193.

De modo similar, as composições da lírica de Alighieri são dedicadas a Amor. Também em *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* ele é personagem importante, mas o eixo que sustenta as alternâncias entre raiva e êxtase é a figura da pedra: as estações se movem e toda a ação ocorre *em torno* dela, que constitui o eixo fixo, “inamovível” como a própria Terra.

Ainda que em duas dessas canções seja esboçada uma conduta hostil, a violência não chega aos níveis do *Inferno* – apenas se insinua. Aqui a proposta é a síntese absoluta: em 260 versos, Dante estabelece a) o ordenamento natural do Cosmos, b) a localização temporal do eu-lírico nesse sistema (através de referências astronômicas, meteorológicas e metafísicas), e c) o posicionamento da *donna* em meio a esse emaranhado de códigos. Ademais, a poética lexicalmente restritiva transmite a sensação de imobilidade da situação vivenciada pelo eu-lírico através da repetição de determinadas palavras-chave, especialmente: *pietra, verde, tempo, erba*.

Così nel mio parlar vogli'esser aspro<sup>270</sup>  
 com'è negli atti questa bella pietra  
 la quale ognora impetra  
 maggior durezza e più natura cruda,  
 e veste sua persona d'un diaspro  
 tal che per lui, o perch'ella s'arrettra,  
 non esce di faretra  
 saetta che già mai la colga ignuda.  
 Ella ancide, e non val ch'uom si chiuda  
 né si dilunghi da' colpi mortali  
 che, com'avesser ali,  
 giungono altrui e spezzan ciascun'arme,  
 sì ch'io non so da lei né posso atarme.

*Portanto em minha fala quero ser áspero  
 como é nos atos esta bela pedra  
 a qual cada vez mais engendra<sup>271</sup>  
 maior dureza e natureza mais crua,  
 e veste sua pessoa em jaspe<sup>272</sup>  
 tal que por ele, ou por aquela que se defende,  
 não sai da fáretra<sup>273</sup>*

<sup>270</sup> “Rime CIII: Così nel mio parlar vogli'esser aspro”. In ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002, pp. 15-33.

<sup>271</sup> *Impetrare*, “tornar pedra” – ou talhar a pedra com engenho, numa escultura.

<sup>272</sup> Pedra clara muito resistente. “Mineral. Hidróxido natural de alumínio que ocorre em forma de massas lamelares brancas, com lustre perolado, ou na de cristais prismáticos ortorrômbicos.” Cf. *Michaelis Dicionário da Língua Portuguesa*.

<sup>273</sup> Fáretra, recipiente para guardar flechas.

*seta que ainda a colha<sup>274</sup> nua.  
Ela abate, e não vale a um homem se encerrar  
nem se prolongar ante<sup>275</sup> golpes mortais  
que, como se tivessem asas,  
atingem outros e despedaçam qualquer armadura,  
assim que eu não sei dela nem posso me ajudar<sup>276</sup>.*

Aqui parece ocorrer uma referência ao primeiro soneto da *Vita nova*, quando uma jovem aparece nua nos braços de Amor<sup>277</sup>.

Non truovo schermo ch'ella non mi spezzi  
né luogo che dal suo viso m'asconda,  
che come fior di fronda  
così della mia mente tien la cima.  
Cotanto del mio mal par che si prezzì  
quanto legno di mar che non lieva onda;  
e 'l peso che m'affonda  
è tal che no'l potrebbe adeguar rima.  
Ahì angosciosa e dispietata lima  
che sordamente la mia vita scemi,  
perché non ti ritemi  
sì di rodermi il cuore a scorza a scorza  
com'io di dire altrui chi ti dà forza?

*Não encontro escudo que ela não despedace  
nem lugar que de seu olhar me esconda,  
pois como a flor de uma fronda<sup>278</sup>  
ela em minha mente está acima<sup>279</sup>.  
Parece pelo meu mal ter tanto apreço  
quanto o barco no mar que a onda não leva;  
e o peso que me afunda  
é tal que não posso adequar à rima.  
Ai angustiante e desapiedada lima  
que surdamente a minha vida destroça,  
por que tu não cessas<sup>280</sup>  
de me roer, assim, pouco a pouco, o coração<sup>281</sup>,  
como direi aos outros quem te dá força?*

O *olhar* desempenha mais uma vez um papel central, considerando que a vulnerabilidade do *eu* decorre justamente da permanência da imagem que o devasta.

<sup>274</sup> “Seta que não a colha desnuda”, ou seja: que não a atinja desprevenida.

<sup>275</sup> No original, *da'* indica a preposição “desde”, que neste caso tem o sentido de “diante”, “ante”.

<sup>276</sup> *Atarme*, onde o eu-lírico indica não poder se comprometer, “ajudar” a causa, aqui escolhida devido à palavra que encerra o verso anterior.

<sup>277</sup> “Allegro mi sembrava Amor tenendo / meo core in mano, e ne le braccia avea / madonna involta in un drappo dormendo. / Poi la svegliava, e d'esto core ardendo / lei paventosa umilmente pascea: / appresso gir lo ne vedea piangendo.”. *Vita nova*, *op cit*, I, 9-14.

<sup>278</sup> *Fronde* alude às flores utilizadas como ornamento, em ramas; guirlanda.

<sup>279</sup> Está no “topo” (“em cima”) da mente do narrador.

<sup>280</sup> O “s” foi suprimido, devido à presença de *assim* no início do verso seguinte. Desse modo, o verbo conjugado concorda com a terceira pessoa do singular, em vez da segunda - “tu”.

<sup>281</sup> *A scorza a scorza* dá o sentido de “fiapo por fiapo”: pode significar tanto “aos poucos”, “lentamente” quanto “até o fim”.

Ché più mi triema il cuor qualora io penso  
 di lei in parte ov'altri gli occhi induca,  
 per tema non traluca  
 lo mio pensier di fuor sì che si scopra,  
 ch'e' non fa de la morte, ch'ogni senso  
 co' li denti d'Amor già mi manduca;  
 ciò è che 'l pensier bruca  
 la lor virtù, sì che n'allenta l'opra.  
 E' m'ha percosso in terra e stammi sopra  
 con quella spada ond'elli ancise<sup>282</sup> Dido  
 Amore, a cu' io grido  
 'merzé!', chiamando, e umilmente il priego;  
 ed e' d'ogni merzé par messo al niego.

*Pois mais me treme o coração quando penso  
 nela no momento em que outro olhar me seduza<sup>283</sup>,  
 por temer que não reluzo  
 e meu pensamento secreto<sup>284</sup> se descubra,  
 que ele não o faz à morte, como tendo senso  
 de que com seus dentes Amor já me mastiga<sup>285</sup>;  
 é que o pensamento morde  
 a virtude alheia, e assim alenta a obra.  
 Ele me atira à terra e permanece sobre  
 com a mesma espada que abateu Dido  
 Amor, a quem grito  
 'misericórdia!', clamando, e humildemente rogo;  
 e ele a toda misericórdia se abnega.*

Referência a uma tradição das guerras de cavalaria, quando o cavaleiro derrotado durante a batalha é morto por seu oponente, num “golpe de misericórdia” fulminante. Tal imagem também é associada à morte, sempre personificada como mulher, amplamente representada nas artes e arquitetura gótica<sup>286</sup>.

<sup>282</sup> Domenico de Robertis opta pelo termo *uccise*. Sobre esta opção, de Robertis não faz comentários – contrariando seu costume de comentar cada escolha a partir dos manuscritos com os quais trabalha. A edição de Michele Barbi, porém, traz *ancise* em vez de *uccise*, donde se lê: “E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra / con quella spada ond'elli ancise Dido, / Amore” Cf. ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960, CIII, 9:35-37. Assim, opção por *ancise*, tendo em vista que a proposta de Dante era restringir a base lexical destas canções a poucos termos – e o verbo *ancidere* aparece outras duas vezes nesta, que é a mais anti-gentil das quatro canções.

<sup>283</sup> *Induca* dá o sentido de *induzir, encontrar*; ou seja, quando o olhar de outra mulher cruzar o do narrador – nesse ponto, ele teme que seu verdadeiro pensamento seja revelado a todos.

<sup>284</sup> *lo mio pensier di fuor*: o eu-lírico pensa que através do olhar estará exposto, que seus sentimentos “de dentro” possam estar visíveis a quem o vê “de fora”.

<sup>285</sup> “Triturar” pelo ato da mastigação.

<sup>286</sup> “Por esse motivo é recorrente a expressão gráfica do terror à morte súbita, cuja representação parece ter sido aquela da Morte cavalgando um cavalo à galope. Tal morte súbita – a pior de todas as calamidades – chega como se flutuasse, montando o cavalo pálido do Livro das Revelações de São João da *Vulgata*: ‘E contemplem um cavalo pálido, e aquele que senta sobre ele, seu nome era Morte, e o Inferno o seguiu. E o poder foi dado a ele sobre os quatro cantos da Terra, para matar com a espada, com a fome, e com a morte, e com as bestas da Terra’ (Revelações, 6:8)”. Livre-tradução de BETHMONT-GALLERAND, Sylvie. “Riding a bovine”. In OOSTERWIJK, Sophie; KNÖLL, Stefanie; et al. *Mixed metaphors: the danse macabre in medieval and early modern Europe*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 169-190.

Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida  
 la debole mia vita, esto perverso,  
 che disteso e riverso  
 mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco.  
 Allor mi surgon nella mente strida,  
 e 'l sangue ch'è per le vene disperso  
 correndo fugge verso  
 il cuor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco.  
 Egli mi fere sotto il lato manco  
 sì forte, che 'l dolor nel cuor rimbalza:  
 allor dico: "S'egli alza  
 un'altra volta, Morte m'avrà chiuso  
 anzi che 'l colpo sia disceso giusto".

*Ele ergue ora sim ora não a mão, e desafia  
 a minha frágil vida, esse perverso,  
 que deitado e reverso  
 me tem à terra, exausto de qualquer movimento.  
 Ora me surge à mente tal gritaria,  
 e o sangue que é pelas veias disperso  
 correndo foge ao verso<sup>287</sup>  
 o coração, que chama, onde permaneço branco.  
 Ele me fere sobre o lado esquerdo  
 tão forte, que a dor no coração dispara:  
 ora digo: "Se ele a erguer  
 outra vez, Morte me terá encerrado  
 antes que o golpe desça apressado<sup>288</sup>".*

O termo “*surgo*” reaparece também no Canto XXVII do *Purgatorio*, no momento em que o entardecer antecede a passagem de Dante ao Paraíso Terrestre. Dante teme atravessar o fogo que contempla; adormece e sonha com uma jovem moça que faz arte com as flores. Tal visão, aliada ao conselho de Virgílio, auxiliam sua travessia. Neste canto, o autor retoma além do uso específico do termo *surgo* (*Purg*, XXVII, 109), a alusão ao sangue que se dispersa, aqui posto no verso seguinte.

Così vedess'io lui fender per mezzo  
 il cuore a la crudele che 'l mio squatra,  
 poi non mi sarebbe atra  
 la morte, ov'io per sua bellezza corro:  
 ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo  
 questa scherana micidiale e latra.  
 Oimè, ché non latra

<sup>287</sup> Além da tradução habitual de *verso*, cujo significado coincide com a mesma palavra na língua portuguesa – indicando a estrutura rítmica e formal da poesia –, a *Garzanti Linguistica* define *verso* como “grito característico emitido por uma espécie de animal: o *verso do rouxinol*, da *coruja*; o *verso do elefante* é o *trombetaço*”; orientação ou direção das fibras de um tecido, dos pelos de um animal ou árvore; “orientação da direção de um vetor”; “sotaque”, “cadência que caracteriza a fala de uma pessoa ou de um dialeto/língua”. Disponível em <<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=verso%201>>. Acesso em várias datas de 2016.

<sup>288</sup> *Giuso*, bem como outras reminiscências das *Canções à Pedra*, aparecem também no Canto XXX do *Inferno*, retomadas a seguir. Neste caso, *giuso* enfatiza a ação do verbo anterior, *discendere*.

per me, com'io per lei, nel caldo borro?  
ché tosto griderei: "I' vi soccorso!";  
e fare' ·l volentier, sì come quelli  
che ne' biondi capelli  
ch'Amor per consumarmi increspa e dora  
metterei mano, e piacere'le allora.

*Pudera eu vê-lo partir ao meio  
o coração e a cruel que o meu destroça,  
então não me seria atroz  
a morte, de cuja beleza corro:  
pois ocorre sob sol ou sombra  
esta algoz letal e latente<sup>289</sup>.  
Ai, por que não late<sup>290</sup>  
por mim, como eu por ela, no fosso quente?  
quando<sup>291</sup> pronto gritarei: "Eu te socorro!";  
e o faria de bom grado, tal como aquele  
que nos louros cabelos  
que o Amor para me consumir encrespa e doura  
os tocaria, e então ela gostaria de mim.*

Por fim, o autor mostra explicitamente a violência dos pensamentos que assolam seu personagem, transcrevendo em analogias físicas a dor que se acomete sobre seu espírito.

S'io avesse le belle trecce prese  
che son fatte per me scudiscio e ferza,  
pigliandole anzi terza  
con esse passerei vespero e squille;  
e non sarei pietoso né cortese,  
anzi farei com'orso quando scherza;  
e s'Amor me ne sferza,  
io mi vendicherei di più di mille.  
Ancor negli occhi, ond'escon le faville  
che m'infiatman lo cor ch'io porto anciso  
guarderei presso e fiso  
per vendicar lo fuggir che mi face,  
e poi le renderei, con amor, pace.

*Se eu tivesse pego as belas tranças  
que comigo se portam tal chicote e agonia<sup>292</sup>,  
enredando-as antes da terça<sup>293</sup>  
com elas passaria o vésper e os soares;  
e eu não seria piedoso nem cortês,*

<sup>289</sup> (...) *questa scherana micidial e latra*: o sentido deste verso refere-se às características da mulher / morte *scherana micidiale* (assassina mortal) e *latra* (que está a latir, ou ladra); aqui, opção por "latente", pois a tradução literal indica algo como "latidora", palavra que não temos na língua portuguesa.

<sup>290</sup> *Latra* faz referência ao latido dos caninos.

<sup>291</sup> *Ché* significa "porque", mas combinada aos demais elementos do verso, manter "porque" implicaria na perda do sentido; opção por "quando", considerando que o narrador propõe aqui uma "condicional". Ou seja: estivesse a moça em perigo, o eu-lírico logo a salvaria.

<sup>292</sup> *Ferza*: "tormento", "aflição".

<sup>293</sup> *Pigliare*: "prender", "pescar". *Anzi* enfatiza a ação anterior, "emaranhar". A hora aqui referida, *la terza*, corresponde às 9h da manhã.

*ao invés<sup>294</sup> disso, faria como urso em brincadeira<sup>295</sup>;  
e se Amor com elas me chicoteia,  
eu me vingaria mais de mil vezes.  
Mesmo os olhos, donde escorrem faíscas  
que me inflamam o coração que trago abatido,  
vigiará junto e fixamente  
para vingar a fuga que me faz<sup>296</sup>,  
depois faria, com amor, as pazes.*

*Ancidere* aparece três vezes nesta canção. O próprio Dante utiliza *ancise* na composição poética, e *uccise* no respectivo comentário em prosa da *Vita nova*. Assim, trata-se de um sinônimo de “assassinar”, “tirar a vida”<sup>297</sup>.

Canzon, vattene ritto a quella donna  
che m’ha rubato e morto, e che m’involva  
quello ond’i’ ho più gola,  
e dâlle per lo cor d’una saetta,  
ché bello onor s’acquista in far vendetta.

*Canção, vá direto àquela mulher  
que me roubou e me matou e me provoca<sup>298</sup>  
com aquilo que tenho mais gula<sup>299</sup>,  
e fere-lhe o coração com uma lança,,  
pois honra se conquista com vingança.*

Como outrora a *donna* também seria a motivação de sua jornada e subsequente ascese, por ora o eu-lírico a apresenta como causa primeira de sua aflição, cujo desenrolar lhe escapa do controle por se relacionar diretamente com a presença fantasmática da imagem - que o poeta atribui ao amor. A associação entre a memória, a mulher amada e alguns malefícios e benefícios que acometem a alma são características da filosofia ocidental do século XIV.

A originalidade do conjunto à Pedra está no fato de que a mulher parece já estar salva: não há necessidade de um herói nesse molde clássico. O eu-lírico se questiona, nas linhas 59-61 desta canção: “Ai, por que não late / por mim, como eu por ela, no fosso quente? / quando pronto gritaria: ‘Eu te socorro!’”. A poética

<sup>294</sup> *Anzi*, “pelo contrário”.

<sup>295</sup> ...*com’orso quando scherza*: “como urso quando brinca”.

<sup>296</sup> *Face*, do infinitivo *facere*, não pode ser traduzido em total sentido ao português sem prejuízo. *Face* significa tanto uma possível conjugação do verbo *fare* (fazer) quanto é sinônimo de “rosto”, “face”; “encarar”.

<sup>297</sup> Um exemplo do uso alternado desses dois termos aparece em ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960; XIV, 12 e 14; XV, 2 e 6.

<sup>298</sup> *Involare* tem significado semelhante a “esvoaçar”, algo que “some no ar”.

<sup>299</sup> *Gola* faz referência tanto à região que chamamos “garganta” ou “goela”, quanto aos atos da fala (emanado a partir dessa região corporal) e da alimentação. Pode ser traduzido para a língua portuguesa tanto como “garganta”, “gula” ou “voz”; opção por “fome” em função do verso anterior.

desenvolvida por Alighieri a partir desse ponto renova as expectativas acerca do que viria a ser uma jornada: no *Inferno*, Dante-personagem erra sem rumo pela *selva oscura*, mas recebe a salvação; numa mistura de relato de viagem e *vita sanctis*, Dante-autor transforma sua dama em heroína: é ela quem o salva.

## 4 Conclusão

O papel central ocupado pela dama, mesmo em época de aparente “pausa” na produção literária de Dante, se manifesta como síntese de toda sua obra vindoura no conjunto das *Rime petrose* - cada verso que ele escreve aqui parece ser retomado posteriormente, ao longo das milhares de linhas resultantes de sua produção em exílio. Por intermédio das figurações do “ponto” e de referências astronômicas (3.1), de tópicos como as da “jornada do herói” (3.4) e do “cair da noite” (3.2), buscou-se uma observação subjetiva sobre as paisagens e situações narradas pelo autor, bem como a compreensão do papel desempenhado pela mulher ao longo do desenvolvimento da lírica do poeta, fixando a produção de Dante concomitantemente à do círculo literário florentino.

Ao desenvolver uma análise tópica das composições do poeta neste conjunto, reexaminamos sua relação com a totalidade da obra, bem como os elementos fundamentais e característicos de seu imaginário, materialmente mapeados através de suas rimas, paisagens e personagens - como se estas quatro canções constituíssem um “livreto” de palavras inscrito sob uma única “forte imagem de pedra”. Durante essa trajetória, torna-se possível observar o desenvolvimento da estrutura poética do autor a partir da imagem da mulher amada, além da perseverança dessa figura ao longo de situações inóspitas - no gélido momento da formação dos cristais (3.3) ou no desalento do eu-lírico em *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* (2.4). Ainda que o inverno seja considerado uma estação inóspita ao amor, o coração do eu-lírico parece preservar as lembranças verdes da primavera e do tempo quente.

Algumas das tópicos abordadas por Dante se fazem presente na tradição literária ocidental ainda no século XXI. Considerando o avanço das discussões em língua portuguesa sobre sua produção lírica, ora torna-se viável verificar sua ocorrência em produções literárias de épocas diversas, possibilitando ainda a análise de seus usos na literatura latino-americana.

## 5 Referências

### 5.1 Fontes primárias

ALIGHIERI, Dante. *Rime*; curadoria de Domenico de Robertis. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002. 5 V.

\_\_\_\_\_. *Rime*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

#### 5.1.1 Outras fontes do autor utilizadas nesta pesquisa

\_\_\_\_\_. *Commedia*; curadoria de Anna Maria Chiavacci Leonardi. Letteratura italiana Einaudi. Einaudi: Milano, 1991.

\_\_\_\_\_. *Convivio*; curadoria de Franca Brambilla Ageno. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1995. 2 V.

\_\_\_\_\_. *De vulgari eloquentia*; curadoria de Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Epistole*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

\_\_\_\_\_. *Monarchia*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

\_\_\_\_\_. *Questio de aqua et terra*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

\_\_\_\_\_. *Vita Nuova*; curadoria de Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.

### 5.2 Bibliografia auxiliar

#### 5.2.1 Teoria e historiografia literária

AGAMBEN, Giorgio; curadoria de Selvino José Assmann. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

- ALIGHIERI, Dante. *Lírica*; curadoria de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- ASCOLI, Albert Russell. *Dante and the making of a modern author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. "The unfinished author: Dante's rhetoric of authority in *Convivio* and *De vulgari eloquentia*. In *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 45-66.
- BAROLINI, Teodolinda. "Editing Dante's Rime and Italian Cultural History. Dante, Boccaccio, Petrarca... Barbi, Contini, Foster-Boyde, De Robertis". In *Lettere Italiane*, Nº 4, 2004, pp. 509-542.
- \_\_\_\_\_. "Dante and the lyric past". In *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 14-34.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Tradução de Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.
- \_\_\_\_\_. "The strangeness of Dante: Ulysses and Beatrice". In *The western canon: the books and school of the ages*. New York: Harcourt, Brace, 1994.
- BOLOGNA, Corrado. *Il ritorno di Beatrice: simmetrie dantesche fra Vita nova, "Petrose" e Commedia*. Roma: Salerno, 1998.
- BONOMINI, Guido Alberto. "Traduzione, fedeltà e riscrittura in alcune traduzioni della Divina Commedia in lingua portoghese". In *Revista Italiano UERJ*. Vol. 4, Nro. 4, 2013, pp. 117-123.
- BORGES, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- BRITO, Emanuel França. "Tradução parcial e comentada do *Convivio* de Dante". In *TradTerm*, São Paulo, v. 20, dezembro/2012, pp. 68-94.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- \_\_\_\_\_. "História como memória social". In *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 67-89.
- CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro, Imago, 1998.
- CARDUCCI, Giosue. *Delle rime e della varia fortuna di Dante*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1913.
- CARVALHO, Flavio de. *Os ossos do mundo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- CAVALCANTI, Guido. *Rime di Guido Cavalcanti* (introdução, notas e comentários de Domenico de Robertis). Letteratura italiana Einaudi. Giulio Einaudi Editore: Torino, 1986.
- COMENS, Bruce. "Stages of Love, steps to Hell: Dante's Rime Petrose". In *MLN*, Vol. 101, Italian Issue, 1986, pp 157-188.
- CONTINI, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*. Firenze: Sansoni, 1970.

- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Media latina*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L. *Time and the Crystal: studies in Dante's Rime Petrose*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- FERRANTE, Joan. "A poetics of chaos and harmony". In *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp 153-171.
- \_\_\_\_\_. "Why did Dante write the Comedy?" In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993, pp 9-18.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Filosofia é, na verdade, saudade (*heimweh*)". In FREITAS, Verlaïne; COSTA, Rachel; PAZETTO, Debora (orgs.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015. Vol. I
- GORNI, Guglielmo. *Dante nella selva: il primo canto della Commedia*. Firenze: F. Cesati, 2002.
- GROS, Colette. *Images de la femme dans l'historiographie florentine du XIVe siècle*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2009.
- KLEINER, John. "Finding the center". In *Mismapping the underworld: daring and error in Dante's Comedy*. Leland Stanford Junior University: Stanford, 1991.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira: o poema, a revelação poética, poesia e história..* São Paulo: CosacNaify, 2014.
- PIRON, Sylvain. "Le poète et le théologien: une reencontre dans le *stadium* de Santa Croce." In *Picenum Seraphicum*, n. 19, pp. 87-134.
- STERZI, Eduardo. *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Incipit: a Vita nova e a irrupção da lirica moderna*. 2006. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Dante e a necessidade da morte". In *Trama interdisciplinar*, V. 4, Nº 2, 2013, pp. 93-110.
- \_\_\_\_\_. "Da voz à letra". In *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 14, nº 2, Rio de Janeiro, Jul/Dez 2012.
- \_\_\_\_\_. "Dante e a lírica: entre teoria e poesia". In *Revista FronteiraZ*, São Paulo, nº 8, julho de 2012.
- \_\_\_\_\_. "Dante e a poética do segredo". In *Celuzlose*, nº 9, dezembro de 2012, pp. 108-121.
- \_\_\_\_\_. "O mito dissoluto". In *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, nº 3, pp. 59-77.
- STURM-MADDOXX, Sara. 1987. "The 'Rime Petrose' and the Purgatorial Palinode". In *Studies in Philology*, nº 84, 1987, University of North Carolina Press, pp. 119-33.

VIRGILIO. *Eneida brasileira ou Tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro*. Tradução de Manuel Odorico Mendes; Organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

### 5.2.2 Acerca do contexto sócio-histórico

AQUINO, Tomás de. *Suma teológica I*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

BARBOSA-DOIRON, Maranúbia Pereira. “Ocorrências lexicais para *redemoinho* no falar paulista: um estudo dialetológico”. In *SIGNUM: Estudos em Linguagem*, Londrina, n. 13/2, pp. 113-130, dez/2010.

BOCCACCIO, Giovanni. *Trattatello in laude di Dante*. Milano: Garzanti, 1995.

COCCIA, Emanuele; PIRON, Sylvain. *Poésie, Sciences Et Politique: Une Génération D’Intellectuels Italiens (1290–1330)*. In *Revue de Synthèse*. Dezembro de 2008, Volume 129, pp. 549-586.

CONNELL, William J; ZORZI, Andrea. *Florentine Tuscany: structures and practices of power*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CORNISH, Alison. *Reading Dante's stars*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

COSTA, Ricardo. “Olhando para as estrelas, a fronteira imaginária final”. In *Dimensões - Revista de História da UFES*. Nº 14, 2002.

DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Lisboa: Estampa, 1994.

\_\_\_\_\_. *As damas do século XII*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

\_\_\_\_\_. *Idade Média, idade dos homens*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

\_\_\_\_\_. *Imagens da mulher*. Porto: Afrontamento, 1992.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EGGINTON, William. “On Dante, hyperspheres, and the curvature of the medieval cosmos”. In *Journal of the History of Ideas*, Vol. 60, Nº 2, 1999, pp 195-216.

SAVIAN FILHO, Juvenal. “Filosofia da Música em Boécio: a Música como Amor”. In *Discurso*, nº 37, 2007, pp. 57-73.

FRANCO JUNIOR, Hilario. *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: USP, 1996.

\_\_\_\_\_. *Dante: o poeta do absoluto*. Cotia: Ateliê, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os três dedos de Adão: ensaios de mitologia medieval II*. São Paulo: EDUSP, 2010.

GUREVICH, Aron Iakovlevich. *Medieval popular culture: problems of belief and perception*. New York: Cambridge University Press, 1988.

- MACEDO, Jose Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre; São Paulo: Editora da UFRGS; Editora da UNESP, 2000.
- MARALDI, Elisa. *Beatrice's stars. Astronomy and astrology in "Vita nova"*. Dissertação (doutorado). Università di Bologna, 2015.
- MORGAN, Alison (org). *Dante and the medieval other world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- PERUGI, Mario. "L'allodola che «s'innamora»: Bernart de Ventadorn nei prestilnovisti e nel primo Guido". In "Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento: Atti del Convegno di Studi Padova-Monselice 10-12 maggio 2002". Padova, pp. 189-206.
- PICONE, Michelangelo. *Percorsi della lirica duecentesca: dai Siciliani alla Vita nova*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003.
- QUIRICO, Tamara Carneiro. *Inferno e Paradiso: as representações do juízo final na pintura toscana do século XIV*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.
- SPINA, Segismundo. *A lirica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. "Intertextualidade e gênero: o caso da *Eneida*." In *1º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*, São Paulo: Humanitas, 2006, pp. 75-89.