



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

HELOÍSA ABREU DE LIMA

A TERZA RIMA NA COMMEDIA DE DANTE

**CAMPINAS,
2019**

HELOÍSA ABREU DE LIMA

A TERZA RIMA NA COMMEDIA DE DANTE

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

Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardes Pécora.

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Heloísa Abreu de Lima e orientada pelo Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardes Pécora.

**CAMPINAS,
2019**

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

L628t Lima, Heloísa Abreu de, 1996-
A *terza rima* na *Commedia* de Dante / Heloísa Abreu de Lima. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

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

1. Dante Alighieri, 1265-1321. Divina comédia - Versificação. 2. Poesia italiana - História e crítica. 3. Versificação. I. Pécora, Alcir, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The *terza rima* in Dante's *Commedia*

Palavras-chave em inglês:

Dante Alighieri, 1265-1321. Divina *commedia* - Versification
Italian poetry - History and criticism
Versification

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Antonio Alcir Bernardez Pécora [Orientador]

Marcos Aparecido Lopes

Maria Cecília Casini

Data de defesa: 22-03-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8827-8821>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0013073642862668>



BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Marcos Aparecido Lopes

Maria Cecília Casini

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Finierat doctos e nobis maxima cantus;
at nymphae vicisse deas Heliconae colentes
concordi dixere sono. ¹ (Ovídio, *Metamorfoses* V 662-664)

Tunc ego: "Cum mundi circumflua corpora cantu
astricoleque meo, velut infera regna, patebunt,
devincire caput hedera lauroque iuvabit:
concedat Mopsus." ² (Dante, *Egloga* I 48-54)

¹ "A mais ilustre dentre nós terminara o seu douto canto; e as ninfas declararam em coro que venceram as deusas que habitam o Heliconae."

² "Então eu disse: 'Quando os corpos que circundam o universo e os habitantes celestes serão desvelados no meu canto, como já os reinos infernais, a mim será grato cingir a cabeça com a hera e o louro: que Mopso o conceda.'"

A minha família.

Agradecimentos

A Deus.

A todos que colaboraram para o meu período de estudos na Itália: especialmente, à professora Maria Betânia Amoroso e ao professor Ettore Finazzi-Agrò. À VRERI da Unicamp e ao International Office da Università La Sapienza.

Ao professor Alcir Pecora. Aos professores Giorgio Inglese, Pietro Beltrami e Paolo Canettieri. A todos os funcionários da Coordenação de Pós-graduação do IEL.

A Francesco. A minha família: minha mãe, Rochelle; meu pai, Erick; minhas avós, Graça e Lurdes; meus irmãos André, Lia e Nikola; meus tios, Anelyssa, Erich, Lylla, Myrelle e Sidney. A Rosa, a Antonio e a todos que me acolheram e me ajudaram na Itália. Aos amigos Boris, Carol, Karen e Jefferson. A Miro.

Aos membros da banca, professores Maria Cecilia Casini, Marcos Lopes, Eduardo Sterzi e Emanuel Brito. Aos professores Carlos Berriel, Jefferson Cano e Miriam Gárate.

À Biblioteca Angelo Monteverdi.

À Biblioteca Antonio Candido e a seus funcionários, sobretudo Cris e Lilian.

À Società Dantesca Italiana. Ao CNPq, pelo financiamento de meus estudos no Brasil. Ao Ministero degli Affari Esteri e à Ambasciata d'Italia - Brasília, pelo financiamento de meus estudos na Itália.

Resumo

A *terza rima* constitui, ao lado da *ottava rima*, uma forma métrica dominante da chamada poesia “discursiva” italiana. Sua primeira atestação da qual se tem notícia é a *Commedia*; por isso, embora não se possa determinar com segurança sua origem, é consenso que se deveu a Dante o seu estabelecimento como uma das formas métricas dominantes da poesia italiana não lírica. Grande parte da bibliografia a respeito da *terza rima* se preocupa com a sua “criação” e com as possíveis formas das quais ela possa ter derivado; tais questões são importantes, uma vez que indagam os pressupostos culturais e as intenções que fundamentaram a criação da *terza rima*. Este estudo, tendo como pressuposto a ideia de que a *terza rima* constitui um elemento primordial na composição da *Commedia* e sustentando-se sobre aquelas importantes contribuições críticas, tem como objetivo principal observar a realização da *terza rima* na *Commedia*, na constante relação que ela cria entre encadeamento e unidade. Para tanto, além de uma introdução teórica e contextualizada à *terza rima*, foram realizadas análises pontuais de determinados cantos do poema, que tiveram como foco principal considerar os diferentes graus de interação entre metro e discurso e o modo como eles permitem a introdução de procedimentos compositivos que percorrem determinadas situações dos cantos analisados.

Palavras-chave: Dante Alighieri (1265-1321); *Commedia*; Poesia italiana - métrica e versificação; *terza rima*.

Abstract

The *terza rima* is, alongside the *ottava rima*, a dominant metric form of the so-called “discursive” Italian poetry. Its first known appearance is in the *Commedia*; therefore, although its origin cannot be determined with certainty, it is consensus that is owed to Dante its establishment as one of the dominant metrical forms of Italian non lyric poetry. Large part of the bibliography concerning the *terza rima* focus on its “creation” and the forms from which it probably derived; these questions are important, since they seek the cultural preconditions and the intentions that underlie the creation of the *terza rima*. This study, relying on the idea that the *terza rima* constitutes a primary element in the composition of the *Commedia* and considering those important critical contributions, has the objective of observing the realization of the *terza rima* in the *Commedia*, in the constant relation between enchainment and unity. For this purpose, besides a theoretical and contextualized introduction to the *terza rima*, this study performed analyses of a few cantos of the poem, which focused on the different degrees of interaction between meter and discourse and the way in which these degrees allow the introduction of compositional procedures that constitute certain situations of the analysed cantos.

Keywords: Dante Alighieri (1265-1321); *Commedia*; Italian Poetry - metrics; *terza rima*.

Abstract

La terza rima costituisce, insieme all'ottava rima, la forma metrica dominante della cosiddetta poesia "discorsiva" italiana. La sua prima attestazione, da che se ne ha notizia, è nella *Commedia*. Di modo che, sebbene non si possa determinare con sicurezza la sua origine, è ormai acquisito che si deve a Dante la sua codifica come una delle forme metriche dominanti della poesia non lirica italiana. Gran parte della bibliografia relativa alla terza rima si preoccupa della sua creazione e delle possibili forme dalle quali possa essere derivata; tali questioni assumono importanza dal momento che indagano i presupposti culturali e le intenzioni che diedero fondamento alla creazione della terza rima. Questo studio, avendo come presupposto l'idea che la terza rima costituisce un elemento primordiale nella composizione della *Commedia*, e sostenendosi su alcuni importanti contributi critici, ha come obiettivo principale osservare la realizzazione della terza rima nella *Commedia*, nella costante relazione che essa crea fra "incatenatura" e unità. Pertanto, oltre un'introduzione teorica e contestualizzata alla terza rima, sono state realizzate analisi puntuali di determinati canti del poema, che principalmente hanno messo a fuoco le considerazioni sui differenti gradi di interazione fra il metro e il discorso, e sul modo in cui queste interazioni permettono l'introduzione dei processi compositivi che percorrono le determinate situazioni dei canti analizzati.

Parole chiave: Dante Alighieri (1265-1321); *Commedia*; Poesia italiana - metrica e versificazione; terza rima.

Abreviações e reduções

VN - Vita nuova.

Cv. - Convivio.

Dve. - De vulgari eloquentia.

If. - Inferno.

Pg. - Purgatorio.

Pd. - Paradiso.

Argomenti - Argomenti e Rubriche dantesche (I: Inferno; II: Purgatorio; III: Paradiso).

Fragmenta / Rvf. - Rerum vulgarium fragmenta.

Tr. cp. - Triumphus Cupidinis.

Furioso - Orlando Furioso.

v. - verso.

t. - terzina.

ED - Enciclopedia Dantesca (textos acessíveis em treccani.it, exceto em indicação diversa).

EI - Enciclopedia dell'Italiano (textos acessíveis em treccani.it).

SD - Studi Danteschi.

Edições das obras citadas

Argomenti e Rubriche dantesche - Boccaccio. *Rime*, a cura di Vittore Branca, *Argomenti e Rubriche dantesche*, a cura di Giorgio Padoan, Trento: Oscar Classici Mondadori, 1999.

Commedia - Alighieri. *La Commedia, secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Arnoldo Mondadori, 1966-1967 (Società Dantesca Italiana).

De vulgari eloquentia - Alighieri. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova: Antenore, 1968.

Orlando Furioso - Ariosto. *Orlando furioso* secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1960.

Rerum vulgarium fragmenta - Petrarca. *Canzoniere*, introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note di Daniele Ponchiroli, Torino: Einaudi, 1992.

Rime - Alighieri. *Rime*, a cura di Michele Barbi, in *Le Opere di Dante*. Testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana, con un saggio introduttivo di Enrico Ghidetti, Firenze, Le Lettere, 2011.

Rime - Boccaccio. *Rime*, a cura di Vittore Branca, *Argomenti e Rubriche dantesche*, a cura di Giorgio Padoan, Trento: Oscar Classici Mondadori, 1999.

Trionfi - Petrarca. *Trionfi; Rime estravaganti; Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano: A. Mondadori, 1996.

Vita nuova - Alighieri. *Vita Nuova*, a cura di Michele Barbi, in *Le Opere di Dante*. Testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana, con un saggio introduttivo di Enrico Ghidetti, Firenze, Le Lettere, 2011.

Vulgata - Biblia sacra: iuxta Vulgatam versionem. Editionem quintam emendatam retractatam, praeparavit Roger Gryson; coaut. Robert Weber, colab. Bonifatius Fischer. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

Para pesquisas de léxico no *corpus* da poesia italiana dos séculos XIII e XIV, foram utilizadas as bases de dados *GattoWeb* - Corpus OVI dell'Italiano antico e o dicionário histórico *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. A pesquisa de gramática e sintaxe na obra de Dante foi realizada mediante *DanteSearch*. Para o esquema de versos na obra de Dante, foram utilizados, em parte, os dados fornecidos no portal *Archivio Metrico Italiano*.

Sumário

Introdução	pag. 16
Capítulo 1: Sobre a <i>terza rima</i>	pag. 25
1. A continuidade da <i>terza rima</i> e o <i>canto</i> como unidade métrica	pag. 25
1.1. <i>Canto, canzone</i>	pag. 27
1.2. <i>Inferno</i> I 1-3	pag. 29
1.3. <i>Inferno</i> I 13-18	pag. 31
1.4. <i>Inferno</i> I 22-27	pag. 36
1.5. <i>Inferno</i> I 37-45	pag. 38
2. A medida da <i>terzina</i>	pag. 49
2.1. Individualização da <i>terzina</i>	pag. 52
3. Função métrica da rima	pag. 57
4. Unidade métrica	pag. 60
4.1. <i>Purgatorio</i> I	pag. 61
5. Duas tendências na escansão da <i>Commedia</i>	pag. 72
Capítulo 2: <i>Inferno</i> XXIV	pag. 86
<i>Inferno</i> XXIV e a sequência narrativa	pag. 101

Capítulo 3: <i>Purgatorio</i> XXVI	pag. 107
1. Termos únicos	pag. 107
2. Figuras	pag. 113
3. Sintaxe	pag. 117
<i>Purgatorio</i> XXVI e a potência descritiva	pag. 122
Capítulo 4: <i>Paradiso</i> XXVI	pag. 127
1. Ampliação de proposição única	pag. 127
2. Subordinações	pag. 130
3. Completivas	pag. 133
4. Relativas	pag. 134
5. Perífrases	pag. 140
6. Coordenações	pag. 144
7. Articulação entre <i>terzine</i>	pag. 148
8. Sentenças	pag. 151
<i>Paradiso</i> XXVI e a função expositiva	pag. 153
Capítulo 5: <i>Inferno</i> XXVI	pag. 157
1. Apóstrofe	pag. 157
2. Início	pag. 160
3. Reflexão	pag. 162
4. Comparações	pag. 164

5. Cena	pag. 168
6. Novo evento na cena	pag. 173
7. Discurso	pag. 175
8. Discurso de Ulisses aos companheiros	pag. 183
9. Retomada da narrativa	pag. 187
<i>Inferno XXVI e a narrativa interna</i>	pag. 193
Conclusões	pag. 199
Bibliografia	pag. 210

Introdução

E tutte queste cagioni vi sono state a generare e a confortare l'amore ch'io porto al mio volgare, sì come brevemente io mostr[er]ò. (Dante, *Convivio* I xii 3)

É certo que Dante foi responsável pelo estabelecimento de notáveis inovações tanto na poesia como na prosa, dentre as quais se destaca de modo decisivo a *terza rima*, metro que compõe a *Commedia*. Ao lado da *ottava rima*¹, a forma métrica veio a constituir, no Trecento, uma das formas dominantes da chamada “poesia discursiva”² italiana, às quais o Cinquecento acrescentou o *endecasillabo sciolto*³. A *terza rima* consiste no entrecruzamento de rimas em estrofes de três versos (*terzine*), nas quais o primeiro e o terceiro versos rimam entre si, enquanto o segundo verso introduz a rima do primeiro e do terceiro versos da estrofe seguinte. Na *Commedia*, tal sequência, denominada canto, não tem extensão predeterminada, sendo mantida até a colocação de um verso isolado, em rima com o segundo verso da última *terzina*. Com isso, cada terminação ocorre três vezes, com exceção da primeira e da última, que ocorrem apenas duas vezes, delimitando o início e o término da sequência, segundo a disposição: ABA BCB CDC... YZY Z. Tal encadeamento tem como um de seus efeitos mais imediatos a criação de uma tensão contínua, originada pela nova rima introduzida a cada estrofe, a qual impulsiona o prosseguimento da sequência, arrematada pelo verso isolado ao final.

É difícil estabelecer as origens do metro. Embora não se possa satisfatoriamente comprová-lo, é consenso entre os estudiosos que a criação da *terza rima* se deve a Dante, pois a *Commedia* é o primeiro registro do metro ao qual se tem acesso; e não é por outro motivo que a forma, além de ser chamada *terzina incatenata*, é também chamada *terzina dantesca*, pois, se não foi Dante que a criou, foi certamente ele que a estabeleceu⁴.

¹ Forma de esquema ABABABCC. Instaurada no *Trecento*, tornou-se forma tradicional da poesia narrativa (como no *Orlando innamorato*, *Orlando furioso*, *Gerusalemme Liberata*, e, para um exemplo em língua portuguesa, n’*Os Lusíadas*). Suas origens são controversas, mas sua criação é normalmente atribuída a Boccaccio. Suas primeiras documentações são o *Filostrato* de Boccaccio (1336) e o anônimo *Cantare di Fiorio e Biancifiore*.

² Emprego a expressão “poesia discursiva” na mesma acepção de Beltrami: termo genérico que pode designar a poesia narrativa, didática, moral, oposta à poesia lírica (existindo amplas zonas de superposição entre ambas, como se percebe pela *terza* e pela *ottava rima*). Cf. BELTRAMI, Pietro G. *La metrica italiana*, Bologna: il Mulino, 1991, § 2.1.6.

³ Isto é, forma de textos em *endecasillabi*, sem obrigatoriedade de rima. Cf. Beltrami, *La metrica italiana*, § 71, p. 103.

⁴ “La terza rima, o ‘terzina incatenata’ [...], è comunemente ritenuta ‘invenzione’ di Dante (e detta per questo altrettanto comunemente ‘terzina dantesca’); l’ipotesi non è compiutamente dimostrabile, se non con il fatto che il metro non è documentato prima della *Divina Commedia*, ma è la più probabile, ed è sostanzialmente incontestata”, *La metrica italiana*, op. cit., p. 105. Em *Gli strumenti della poesia*, o autor também afirma: “che sia ‘invenzione’ di Dante è certo, sebbene non dimostrabile.”, BELTRAMI, Pietro G. *Gli strumenti della poesia*. Bologna: Il Mulino, 2002, §222, p. 138.

Embora sejam metros discursivos, a *terza rima* e a *ottava rima* tiveram origem na poesia lírica, pois o entrecruzamento de rimas, presente em ambas, era traço distintivo da poesia lírica e do emprego de formas líricas na poesia discursiva ⁵. Para a *terza rima*, os principais modelos apontados são o *serventese* e a sextina do soneto, havendo quem cite também a *canzone* como participante na sua formação ⁶.

Na poesia italiana, o termo *serventese* designava várias formas que tinham em comum o fato de não pertencerem à lírica ilustre, assumindo, em geral, caráter didático, moralizante ou satírico, e não correspondendo necessariamente ao *sirventés* provençal ⁷. Dentre as várias configurações do *serventese*, aquela que é normalmente apontada como modelo para a *terzina dantesca* é a sua forma mais frequente, o *serventese caudato*, constituído por estrofes de no mínimo dois versos longos – normalmente *endecasillabi* – rimados entre si, acompanhados por um verso breve – normalmente *quinario* ⁸ –, que fornece a rima para os versos longos da estrofe seguinte: AA... b BB... c CC... d etc.⁹ E dentre as várias formas possíveis do *serventese caudato* – bastante flexível no que diz respeito ao número e ao tipo de versos que o compõem –, a mais comum era o *serventese tetrastico caudato*, correspondente à estrofe sáfica, de esquema AAAb BBBc CCCd; esta é a forma de *serventese caudato* mais especificamente apontada como modelo para a *terzina dantesca*.

A hipótese de que a *terza rima* tenha derivado do *serventese* é sustentada, dentre outros fatores, pelo fato de o próprio Dante afirmar, em *Vita Nuova* VI, ter escrito um *serventese*, o qual, não sendo efetivamente apresentado ao leitor, não permite que se conheça, além de conjecturas, a forma que Dante conferiu à composição:

E presi li nomi di sessanta le più belle donne de la cittade ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire, e compuosi una pistola sotto forma di serventese, la quale io non scriverò: e non n'avrei fatto menzione, se non per dire quello che, componendola, maravigliosamente addivenne, cioè che in alcuno altro

⁵ *Gli strumenti della poesia*, op. cit., §27, pp. 27-28: “Tra forme liriche e forme discorsive esistono ampie zone di sovrapposizione: la poesia italiana, distinguendosi dalla poesia francese e provenzale da cui ha preso i primi modelli, ha infatti adottato per la poesia discorsiva forme derivate della poesia lirica. Le forme della poesia discorsiva delle origini [...], in accordo con le forme correnti nella poesia discorsiva francese e provenzale non incrociano mai le rime: una rima A compare per due, tre o più versi, poi viene sostituita da una rima B, questa da una rima C e via di seguito, senza che la rima sostituita venga ripresa. L’incrocio delle rime (schemi del tipo ABA...) è invece un tratto della poesia lirica [...]. Le due forme istituzionali della poesia discorsiva italiana a partire del Trecento, terza rima e ottava rima, entrambe di origine controversa, rimandano a forme liriche”.

⁶ Cf. *Gli strumenti della poesia*, op. cit., § 222, p. 138; *La metrica italiana*, op. cit., § 83, pp. 107-108; “Terzina”, *Enciclopedia Dantesca*, op. cit., n. 2.

⁷ O *sirventés* provençal assumia a forma de uma *canzone*. Cf. *Gli strumenti della poesia*, op. cit., § 214, p. 113.

⁸ O *endecasillabo*, verso de onze sílabas e acento na décima, é o principal verso da poesia italiana, correspondendo ao decassílabo português; já o *quinario* é um verso de cinco sílabas e acento na quarta.

⁹ Cf. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, op. cit., § 216.

numero non sofferse lo nome de la mia donna stare se non in su lo nove, tra li nomi di queste donne.¹⁰

Além disso, na *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, de 1332 – bem próxima, portanto, da composição da *Commedia* –, Antonio da Tempo apresenta, dentre os tipos de *serventese* tratados no capítulo *De serventesiis sive sermontesiis*, a *terzina* da *Commedia*, precisando que o poema só tem aspecto de *serventese* na disposição de suas rimas¹¹.

Em termos métricos, os principais fundamentos para a hipótese do *serventese* consistem em duas características principais (que não são exclusividade do *serventese tetrastico caudato*): sua potencial abertura e a ligação entre suas “estrofes”, mediante a rima. Ambos os atributos são pertinente também à *terza rima*, embora em realizações diferentes¹². Além disso, podem-se citar, com Fubini, as enumerações da *Commedia*, pois a formação de elencos é uma das possíveis realizações do *serventese* (como, por exemplo, no *serventese* citado na *Vita nuova*). Segundo Fubini, as enumerações da *Commedia*, perceptíveis sobretudo no início do *Inferno*, apresentariam os primórdios da *terza rima*, sendo o “ponto de partida”¹³ do metro. Entretanto, a hipótese do *serventese* não deixa de gerar perplexidade em alguns críticos, como Gorni, que atribui já à composição mencionada na *Vita nuova* a forma da *terza rima*: “la relazione è speciosa, perché tende ad assimilare due progetti metrici incommensurabili, l’uno a base quattro, l’altro a base tre.”¹⁴

Ao lado da hipótese do *serventese*, está a hipótese de que a *terza rima* tenha se originado da sextina do soneto em rimas alternadas (CDC DCD). Essa configuração da sextina é raramente empregada por Dante na sua poesia lírica, compondo, por outro lado, os sonetos do *Fiore*, paráfrase do *Roman de la rose* (de Guillaume de Lorris e Jean de Meun), em uma

¹⁰ VN VI, 2.

¹¹ Sobre os principais fatores que sustentam a hipótese de que a *terza rima* tenha se originado do *serventese*, cf. *Gli strumenti della poesia*, op. cit., § 268, p. 167; *La metrica italiana*, op. cit., pp. 105-106; INGLESE, Giorgio; ZANNI, Raffaella. *Metrica e retorica del Medioevo*, Roma: Carocci editore, 2011, “terza rima”, pp. 116-117; BALDELLI, Ignazio. “Serventese”, *Treccani.it – Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1970. Acesso em 10 de abril de 2016, [http://www.treccani.it/enciclopedia/serventese_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/serventese_(Enciclopedia-Dantesca)/), n. 3; “Terzina”, *Enciclopedia Dantesca*, op. cit., n. 2.

¹² “Non è affatto detto che Dante movesse da quel *serventese*, ma essenziale al concepimento della *terzina* è proprio questo nesso fra l’una e l’altra, ottenuto con la rima. Dante, facendo sí che la rima del secondo verso proponesse quella della seconda *terzina*, avrebbe evitato la monotonia del *serventese*.” (FUBINI, Mario. *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane*, Milano: Feltrinelli, 1975, p. 170)

¹³ Outro indício da forte relação entre a *terza rima* e a formação de elencos (e, portanto, de uma afinidade entre a *terza rima* e o *serventese*) seria a composição de elencos em forma de *terza rima* em outros autores, como Boccaccio (*Rime* LXIX).

¹⁴ GORNI, Guglielmo. *Il nodo della lingua e il verbo d’amore: studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze: Olschki, 1981, p. 211. Ideia partilhada por Gavazzeni, em “Approssimazioni metriche sulla terza rima”, *SD*, LVI (1984), pp. 8-9.

sequência de sonetos de função estrófica, cuja autoria é frequentemente atribuída a Dante ¹⁵. A hipótese de que a *terza rima* tenha derivado da sextina do soneto não depende necessariamente da autoria do *Fiore* ¹⁶. Entretanto, a autoria do *Fiore* (ou, ao menos, um contato de Dante com o poema) torna tal hipótese mais sugestiva.

Uma das implicações de tal hipótese diz respeito à associação entre estilo cômico e soneto apontada em *De vulgari eloquentia* ¹⁷, que neste caso seria ainda mais significativa, sendo o *Fiore* a experimentação do “cômico ao estado puro” ¹⁸. Outro fator significativo relacionado ao *Fiore* é o emprego da alternância de rimas dentro não de um soneto isolado, mas sim de um macrotexto poético. Entretanto, deve-se considerar que no *Fiore* tal alternância de rimas não cria verdadeiro encadeamento, pois o esquema do soneto empregado é ABBA ABBA CDC DCD, e a alternância se manifesta somente na sextina. O fato não por isso deixará de ser significativo, pois insere a alternância de rimas em uma totalidade muito maior do que o soneto, sugerindo a escolha consciente do esquema alternado, que seria portador de certa potência narrativa.

Em tal conjuntura, pode ser inserido um importante elemento. Segundo Lino Leonardi ¹⁹, os 86 sonetos que constituem a seção guittoniana do manuscrito *Laurenziano Rediano 9* podem ser considerados um macrotexto poético, uma espécie de *canzoniere*, em que o soneto, segundo costume não só dos sicilianos mas de todo o *Duecento*, funciona como *stanza* de

¹⁵ Sobre o princípio de economia por trás da atribuição a Dante, cf. PICONE, Michelangelo. Il "Fiore": struttura profonda e problemi attributivi, in «Vox romanica», XXXIII, (1974), p. 150. Cf. “Terzina”, *Enciclopedia Dantesca*, op. cit., n. 2; *La metrica italiana*, op. cit., § 72, p. 106; *Metrica e retorica del Medioevo*, op. cit., “terza rima”, p. 117. Um dos principais defensores da atribuição a Dante é Gianfranco Contini. Cf. “Un’interpretazione di Dante”, “Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia*”, a “Introduzione” à sua edição *Il Fiore e il Detto d’amore*: attribuibili a Dante Alighieri, “Sul testo del *Fiore*”.

¹⁶ Sobre a autoria do *Fiore*, nem todos os críticos estão de acordo, e a questão envolve complexidades nas quais não convém entrar neste momento. Os problemas atributivos têm início com o próprio fato de o poema ser de manuscrito único (composto provavelmente pelos fólhos do *Detto d’Amore*, outro poema derivado da *Rose*). Trata-se de um manuscrito da Biblioteca Universitária de Montpellier (*École de Médecine*, H 438). Para argumentos relativos à atribuição, cf. CONTINI, “Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia*”; “*Fiore*” (ED); a edição *Il Fiore e il Detto d’amore*: attribuibili a Dante Alighieri; BOYDE, Patrick. “Summus minimusve poeta”? Arguments for and against attributing the “*Fiore*” to Dante, in *The “Fiore” in context: Dante, France, Tuscany*, a cura di Zygmunt G. Baranski, Patrick Boyde, introd. di Patrick Boyde, prefaz. di Theodore J. Cachey Jr., Christian Moevs, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 13-45; a “Introduzione” de Luciano Formisano à edição Dante Alighieri, *Le Opere*. Volume VII. *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*. Tomo I. “*Il Fiore*” e il “*Detto d’Amore*”, a cura di Luciano Formisano, Roma, Salerno, 2012.

¹⁷ Cf. sobretudo *Dve* II iv 1; II iv 6.

¹⁸ Cf. Contini, “Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia*”, p. 272.

¹⁹ “Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)”, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, I (1993), Padova: Programma, 1993, XLVII, pp. 337-351. Cf. também Lino Leonardi, “*Il Fiore*, il *Roman de la Rose* e la tradizione lirica italiana prima di Dante”, in *The “Fiore” in context: Dante, France, Tuscany*, a cura di Zygmunt G. Baranski, Patrick Boyde, introd. di Patrick Boyde, prefaz. di Theodore J. Cachey Jr., Christian Moevs, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 233-269.

*canzone*²⁰. A *corona*²¹ de Guittone constituiria um precedente não só para o *Fiore*, mas para a *Commedia*, o que se deve sobretudo ao esquema predominante de seus sonetos: ABAB ABAB CDC DCD, com extensão da alternância rímica por toda a unidade do soneto, e aproximação do encadeamento da *terza rima*. Tal aproximação é intensificada pelo emprego de conectivos (sobretudo rimas) que continuam o esquema de alternância entre sonetos contíguos. Claro que isso não é o suficiente para o encadeamento contínuo, que será, por sua vez, a invenção decisiva de Dante. Mas, de qualquer forma, o caso de Guittone pode apontar para certa potencialidade narrativa presente no esquema alternado.

Para explicar a *rima incrociata* da oitava no *Fiore* (ABBA ABBA), Lino Leonardi retoma uma hipótese já formulada por Contini. O soneto do *Fiore* seria um metro que integra duas componentes principais, sendo o ponto de passagem entre os *couplets* da *Rose* (reproduzidos nas rimas emparelhadas da oitava) e o esquema alternado cujo precedente é Guittone (reproduzido na sextina) - embora muito raramente se verifiquem correspondências entre um dístico do poema italiano e um dístico do poema francês. A hipótese de Leonardi tem também outros interesses. Há em Guittone um procedimento de ligação nos sonetos que será repetido pelo autor do *Fiore*. Tal procedimento, embora presente já na tradição siciliana, é característica dos textos denominados *canzonetta*, todos em um registro mais ou menos cômico²².

A referência a Guittone é interessante sobretudo porque, seja ou não seja o *Fiore* de Dante e seja ou não seja o soneto um precedente da *terza rima*, aponta para uma potencialidade narrativa das rimas alternadas, e para o fato de que, já no *Duecento*, os poetas poderiam ter consciência disso. Isso insere as características da *terza rima*, e de seus possíveis precedentes, em uma técnica narrativa, permitindo entrever uma relação mais clara entre a *terza rima* e a produção cômica siciliana (além da tradição da *tenzone*). E é muito interessante a colocação da *terza rima* sob certa influência de Guittone, que, sabe-se, foi determinante para a fase inicial da produção de Dante²³.

²⁰ Isso por causa da ação de certos conectivos internos que interligam oitava e sextina como, na *stanza di canzone*, interligam *fronte* e *sirma*.

²¹ Emprego o termo no sentido de “sequência de sonetos”.

²² Parece que é a esse tipo de texto que Dante se refere ao falar da *cantilena* em *Dve* II VIII 8. Isso pode apoiar a hipótese tradicional que identifica *canzonetta* e *cantilena* e pode conciliá-la com a contra-hipótese de Gorni, que identifica a *cantilena* com a *terza rima*, o que ainda forneceria mais um elemento para a compreensão do título *Commedia* e de suas implicações efetivas. Cf. Gorni. *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, pp. 211-215. Leonardi. “Sonetto e terza rima”, p. 347.

²³ “non è altro che il riconoscimento del ricorrere di Dante (anche dopo le indubie guittonerie da esordiente), in particolari momenti, dalle liriche petrose e morali ai canti di Malebolge, *anche* all’esperienza di Guittone, di quel

Uma terceira hipótese, que encontra menos adeptos, refere-se à *canzone*. Como apontado por Baldelli, a medida da *terzina* pode ser encontrada nos *pièdi*²⁴ da maior parte das *canzoni* dantescas, o que muitas vezes é sublinhado pela sintaxe. Embora essas *terzine* não respondam ao esquema da *terza rima*, a hipótese ganha valor sobretudo quando se considera a importância da *canzone* para a produção poética e teórica de Dante. E isso poderia indicar, já na sua produção lírica, uma atenção a escansões ternárias. Um fundamento para tal hipótese estaria na própria *Commedia*, quando o *Inferno* é chamado *prima canzon*²⁵.

Além disso, alguns críticos falam especificamente das *canzoni petrose*, sobretudo da *sestina* (*Rime* CI) e da *sestina doppia* (denominação usual, mas um pouco imprecisa para a *canzone* “Amor, tu vedi ben che questa donna”, *Rime* CII). Segundo Gavazzeni²⁶, a *terza rima* não pode ser pensada como alheia à experiência *petrosa*, momento do extremo exercício formal de Dante e etapa fundamental no percurso que conduz ao poema. O princípio de composição da *sestina* lírica é empregado pela primeira vez por Arnaut Daniel na *canzone* “Lo ferm voler qu'el cor m'intra”. Tal princípio compositivo (chamado *retrogradatio cruciata*) combina uma base ternária e uma base binária (como também a *terza rima*); além disso, ele prevê a ocorrência das mesmas *parole-rima*²⁷ em todas as estrofes, o que determina, portanto, um tipo de ligação inter-estrófica, acenando vagamente à interligação entre *terzine* propiciada pela *terza rima*. Desse modo, segundo Gavazzeni, a partir do modelo da *sestina*, Dante encontrava a combinação de um princípio binário e um princípio ternário, a ligação cruzada e o estabelecimento de ligações inter-estróficas (o que não ocorre nas outras *canzoni* de suas *Rime*, a não ser na *sestina doppia*); e faltaria à *sestina* só a efetiva continuidade criada pela *terza rima*.

O problema da hipótese relativa às *petrose* é que, embora ligue a gênese do poema a uma etapa estilisticamente fundamental da carreira de Dante, ela permanece em um plano mais abstrato do que as duas hipóteses anteriores. Além disso, Baldelli observou que, na *sestina*, raramente há uma escansão sintática sobre três versos²⁸. Entretanto, recentemente Raffaele

Guittone primo naturale bersaglio - in quanto indiscusso *leader* della scena poetica - della nuova generazione, e in quanto tale irriso da Guido e - più tendenziosamente appunto - da Dante.” (Lino Leonardi, “Post scriptum”, “Il Fiore, il Roman de la Rose e la tradizione lirica italiana prima di Dante”, p. 256)

²⁴ Segundo a organização da *stanza* de *canzone*, como apresentada no segundo livro de *Dve. Piede* é a subdivisão da primeira parte de uma *stanza* de *canzone*. Por exemplo, em *Così nel mio parlar* (*Rime* CIII), a *stanza* tem o esquema ABbCABbCCDdEE. Sua primeira parte corresponde a ABbCABbC, formada por dois *pièdi*, correspondentes a ABbC.

²⁵ *If.* XX 1-3: Di nova pena mi conven far versi / e dar materia al ventesimo canto / de la prima canzon, ch'è d'i sommersi.

²⁶ “Approssimazioni metriche sulla terza rima”, *SD*, LVI (1984), pp. 1-82.

²⁷ Isto é, palavras que rimam consigo mesmas.

²⁸ Cf. “Terzina”, *ED*, n. 2.

Pinto ²⁹ apresentou uma nova descrição da *sestina doppia* de Dante, que pode apresentar uma relação mais concreta com a *terza rima*. De fato, o estudioso notou que a sequência formada pelo primeiro *piède* de cada uma das *stanze* (com exceção do *congedo* ³⁰) resulta no seguinte esquema: ABA CAC DCD EDE BEB, que é muito próximo à *terza rima*, sendo a única diferença o fato de os versos externos anteciparem o verso interno (AbA: cAc). E o esquema inicial de *stanza* em ABA é caso único em toda a produção de Dante. A hipótese de que a *sestina doppia* apresente o precedente da *terza rima* é fundamentada por diversas observações. *Amor, tu vedi ben* é a última poesia citada em *De vulgari eloquentia* (II XIII 12); e, no segundo livro de *De vulgari*, há diversos indícios que apontam para a ideação da *Commedia* e determinam a interrupção do *Convivio* e do próprio *De vulgari*. Dentre esses indícios, é fundamental o fato de o tratado se interromper logo depois da citação de *Amor, tu vedi ben* e do comentário de sua originalidade a respeito da forma *canzone* ³¹.

Acerca da forma métrica da *Commedia*, a crítica tende a se concentrar sobre seus possíveis precedentes, sendo raro que um estudioso defenda, por exemplo, uma criação *ex novo* ³². Trata-se de questão relevante, pois pode apontar para aspectos significativos da *terza rima*, como, por exemplo, sua potencialidade narrativa, sublinhada pela analogia com a *corona* de sonetos. Ao lado de tal questão, a crítica tende também a privilegiar a questão da simbologia associada à base ternária do metro ³³. Também essa é uma indagação interessante, sobretudo quando se considera a importância do número em toda a obra de Dante.

Entretanto, a redução a tais questões pode ter como efeito uma concentração predominante sobre os precedentes do poema, resultando em certa negligência a respeito de sua realização e dos verdadeiros efeitos que esta forma métrica pode ter como parte integrante da própria concepção do poema. A *terza rima* não é forma arbitrária, mas resulta de uma clara vontade e seleção de seu autor, sendo, portanto, primordial para a constituição da *Commedia*. No contexto da poesia do *Duecento*, trata-se de forma peculiar e totalmente nova para estruturar

²⁹ “Il II libro del *De vulgari* e la genesi della *Commedia*”, in *Tenzone*. Revista de la Asociación Complutense de Dantología, 17, (2016), pp. 53-112.

³⁰ *Congedo* é a estrofe conclusiva da *canzone*, normalmente mais breve do que as outras estrofes.

³¹ “nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio, nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget; ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa suam indignatur preferire dietam: hoc etenim nos tacere nisi sumus ibi, *Amor, tu vedi ben che questa donna*” (*Dve* II xiii 12).

³² Sui suggerimenti che egli può aver tratto (come pensano alcuni studiosi) da altri metri preesistenti, quali il sirventese caudato o le terzine del sonetto, non insisterei: troppo divario rimane, anche dal punto di vista strettamente tecnico, fra quei metri e la terza rima della *Commedia*; né vedo perché non si possa ammettere che Dante abbia egli stesso creato *ex novo* il metro del suo poema. (Forme e significati, p. 35)

³³ Como é claro no interessante texto de Emilio Bigi, “Forme metriche e significati nella «Divina Commedia»”, in *Forme e significati nella “Divina Commedia”*, Bologna: Cappelli, 1981, pp. 33-58. Cf. também BUFANO, Antonietta; SAROLLI, Gian Roberto. “Numero”, *ED*.

um poema narrativo - forma, ademais, derivada da poesia lírica e sem ligações com as formas predominantes da poesia efetivamente “narrativa”. Por isso, é necessário estudá-la não só fora da *Commedia*, como resultado da comunicação entre diversas formas métricas, mas também - e sobretudo - dentro do poema, no modo como integra o seu desenvolvimento, e nos diversos aspectos que a relacionam às situações que o compõem. E este é o objetivo do presente estudo.

O texto aqui apresentado consta de cinco capítulos. O primeiro é uma apresentação teórica da *terza rima* e de alguns aspectos da métrica *due-trecentesca*, sobretudo em Dante (a institucionalização da rima, o *endecasillabo*, a cesura, o soneto, a *canzone*, a *ottava rima* etc.). Em diversos pontos da discussão, esta apresentação teórica se apoia em análises de trechos do poema, as quais ilustram e tornam concretas as principais ideias discutidas. Neste primeiro capítulo, são abordadas muitas questões relativas à métrica italiana das origens, em seu progressivo estabelecimento por ação dos poetas. Não faltam referências (se bem que contidas, para não desviar o curso principal do raciocínio) à produção precedente de Dante; do mesmo modo, como a *terza rima* foi depois empregada pelos dois maiores nomes do *Trecento*, Boccaccio e Petrarca, não faltam também rápidos confrontos entre eles e Dante.

Os quatro capítulos seguintes são análises detidas de quatro cantos (*Inferno* XXIV, *Purgatorio* XXVI, *Paradiso* XXVI e *Inferno* XXVI), cujo objetivo principal é avaliar, em quatro momentos do poema, os diversos tratamentos que recebe sobretudo a *terzina*. Isso pode revelar certas tendências compositivas dentro do poema – reduzidas aos limites de um estudo restrito, mas as quais poderão servir de ponto de partida para estudos mais amplos. Difícil é estabelecer um recorte dentro do poema que não pareça arbitrário e seja suficientemente amplo para conduzir a conclusões pertinentes. Por outro lado, na hipótese de uma análise de cada *terzina* do poema (ou de cada membro significativo de período) e de um posterior agrupamento segundo tipos e subtipos, corre-se o risco, com a imensa quantidade de material, de um trabalho puramente estatístico, que permaneça às margens de uma compreensão efetiva de aspectos da métrica, da elocução e do modo compositivo do poema.

Das diferentes possibilidades de aproximação do poema dantesco, optou-se pela análise de determinados cantos, porque o canto é uma unidade métrica estabelecida pela *terza rima*, dentro da qual atua a *terzina*. Isso parece oferecer uma visão mais ampla da questão, com a situação da *terzina* no complexo da *terza rima*, permitindo não só a observação de cada *terzina* individualmente, mas também a sua situação no canto, na configuração de determinados episódios, e nas diversas articulações que podem ser criadas. Não é simples estabelecer um critério para a escolha dos cantos a serem analisados. Primeiramente, deve-se dizer que a

seleção de cantos dos três cânticos do poema parece permitir uma maior variabilidade de tons e situações. Entretanto, cantos podem ser selecionados ao acaso (ainda que dificilmente de modo totalmente casual, já que o conhecimento prévio do argumento de cada canto pode orientar, ainda que sutilmente, a escolha). Do mesmo modo, cantos podem ser selecionados de acordo com a temática (por exemplo, o canto VI de cada cântico, que tem sempre temática política), mas, nesse caso, pode ser difícil dissociar determinadas configurações e determinadas temáticas, na falta de diferentes termos de confronto.

A seleção aqui presente visa a um catálogo que não exceda certos limites de operabilidade, trabalhando com observações pontuais, as quais podem, eventualmente, ser estendidas para todo o poema. Quanto a explicar por que precisamente estes cantos, é difícil dar uma resposta que não contenha certo grau de arbitrariedade. Entende-se, contudo, que a arbitrariedade não é aqui de todo prejudicial, pois permite uma seleção de cantos sem critérios apriorísticos determinantes, possibilitando um trabalho mais isento de convicções prévias e talvez inexatas, que forcem algum tipo de validação. Entretanto, não é errado dizer que, se algum critério guiou esta escolha, foi aquele de selecionar cantos que apresentam modos discursivos típicos da trama do poema, o que pode tornar mais abrangentes e significativas as conclusões deste estudo.

Em cada canto, foi individualizado um modo particular de tratamento da *terzina* (com características não exclusivas, mas dominantes). Em *Inferno XXIV*, percebem-se frequentes rupturas em relação à estrutura da *terzina*. Em *Purgatorio XXVI*, canto de grande empenho estilístico, a *terzina*, além de individualizável sintática-discursivamente, é demarcada por vários procedimentos estilísticos, sendo privilegiado, normalmente, o momento de sua conclusão. Em *Paradiso XXVI*, percebe-se uma sólida unidade atribuída à *terzina*, que é unidade irredutível do discurso, sobrepondo-se ao verso. Já em *Inferno XXVI*, a *terzina* foi observada na constituição de um amplo episódio do poema, nas diversas configurações e nos diversos procedimentos que convergem para a sua unidade. Além disso, são claros sobretudo neste canto os importantes efeitos que eventuais descompassos discursivos em relação à medida da *terzina* podem criar. Cada um desses cantos está relacionado a um modo discursivo típico da *Commedia*. Por isso, ao final de cada capítulo, há uma seção dedicada à interação entre o metro e o modo discursivo do canto como um todo, o que pode iluminar diferentes tipos de procedimento incorporados ao poema mediante a *terza rima*.

Capítulo 1: Sobre a *terza rima*

la novità che per tua forma luce

(Dante, *Rime* CII 65)

1. A continuidade da *terza rima* e o *canto* como unidade métrica

Pode-se dizer que a característica mais notável da *terza rima*, aquela que constitui sua peculiaridade decisiva, é a sua potencial continuidade³⁴. A *terza rima*, com a constante introdução de uma nova rima a cada dois versos – nova rima, que, naturalmente, exige correspondências nos versos sucessivos –, é uma forma métrica potencialmente aberta, e propicia uma continuidade ininterrupta, sem previsão de conclusão³⁵ até a colocação do verso isolado ao final³⁶. A abertura se deve ao contínuo encadeamento de rimas, que só pode ser arrematado por um verso isolado ao final, isto é, com o que seria o primeiro verso de uma nova *terzina*.

³⁴ “la continuità sarà appunto l’inedita trovata dantesca”, LEONARDI, Lino. “Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)”, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, I (1993), Padova: Programma, 1993, XLVII, p. 347. Bigi, assim como outros estudiosos, vê na abertura da *terza rima* um reflexo da própria eternidade, tratando a forma métrica do poema em suas relações com um contexto ideológico e, de certo modo, psicológico: “alla scelta del suo metro il poeta, a mio parere, deve essere stato spinto specialmente dalla intuizione delle possibilità espressive potenzialmente contenute nel particolare schema di rime in cui le terzine vengono disposte e collegate [...]. Proprio in tale schema, infatti, non mi sembra arbitrario ritenere che Dante, coerentemente con la sua poetica, abbia voluto riflettere, nella loro armoniosa compresenza, due strutture che caratterizzano l’essenza di Dio e il modo con cui egli ha creato e governa l’universo: da un lato il rigoroso ordine fisico e morale, rispecchiato dalla inflessibile legge di incatenamento ternario che disciplina la successione delle rime; dall’altro, l’infinità e l’eternità, simboleggiate dalla continuità, potenzialmente ilimitata, della successione stessa.” (BIGI, Emilio. “Forme metriche e significati nella *Divina Commedia*”, *Forme e significati nella “Divina Commedia”*, Bologna: Cappelli, 1981, pp. 35-36) Sobre a conveniência de tal abertura para um gênero narrativo, será tratado mais adiante; por ora, basta citar a afirmação de Gavazzeni: “Come la terza rima, che in tanto è metro adeguato allo specifico genus narrationis, in quanto, tramite il collegamento crociato, non conosce soluzione di continuità diversa dalla volontà dell’autore, come dimostra la varia estensione dei canti della *Commedia*. Che la terzina possa venir caricata di significati, tutti a vario titolo connessi con la simbologia ternaria, non toglie verità al fatto che essa è prima di tutto rappresentativa della catena causae che regge ogni narrazione, così come strumento di eccezionale efficacia fonica nell’eventuale esecuzione del testo (dove la sua fortuna, paragonabile solo a quella dell’ottava rima, nella pratica dell’improvvisazione).” (F. Gavazzeni, “Approssimazioni metriche sulla terza rima”, *SD*, LVI 1984, p. 72)

³⁵ “Il caso della *Divina Commedia* è alquanto particolare. «Forma metrica» nello stesso modo in cui lo è la canzone, diversamente da come lo è un poema in endecasillabi sciolti; «forma chiusa» in cui l’assunzione di uno schema implica un impegno abbastanza rigoroso sulla lunghezza complessiva dell’opera (con un certo margine di elasticità che lo differenzia da un’altra forma chiusa come il sonetto)” (BELTRAMI, P. G. *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa: Pacini, 1982).

³⁶ Tal abertura, que na sua constante renovação tende ao infinito, não deixou de ser notada por estudiosos. Cf. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, pp. 308-309: “Dunque immagine di chiusura, in alto e in basso, su due rime (doppio orlo). Dante aveva un’altra possibilità, e cioè porre Z = A, omettendo il verso di chiusa (il secondo Z), il solo non incluso in un terzetto: avrebbe creato una circolarità interna dal principio alla fine del canto, con Alpha che si ritrova in Omega, e conferito a tutte le rime tre occorrenze. Ma nel modo che l’autore ha adottato si sottolinea la mancanza, e dunque l’inesauribile potenzialità della catena.”

Sem realizar uma caracterização da *terza rima* por negação ou por oposição, mas tomando a *ottava rima* como interessante ponto de confronto – ambas enquanto formas da “poesia discursiva” italiana –, salta aos olhos a diferença de estruturação da *terza* e da *ottava rima*:

Pensiamo per contrapposto al piccolo mondo conchiuso dell'ottava, con rime alternate per sei versi, e i due ultimi a rima baciata, che suggellano il ritmo e segnano una marcata stazione obbligata del pensiero; la terzina invece è piuttosto tensione continua, provocata dalla ripresa dei versi e delle rime: non è unità isolata, ma s'innesta nel giro più ampio delle altre, "tende a moltiplicare se stessa con uno straordinario dinamismo" (Fubini) travalicando continuamente lo schema ternario.³⁷

Um canto em *ottava rima* é basicamente formado pela sucessão de unidades fechadas (delimitadas sobretudo pelo dístico final), que não têm nenhuma relação métrica entre si. Já um canto em *terza rima* é um bloco contínuo, cuja conclusão é metricamente assinalada pelo verso isolado. Nesse sentido, pode-se notar uma característica em comum não tanto entre a *ottava* e a *terzina*, como entre a *ottava* e o *canto* em *terza rima*, pois a ambos é imposta uma conclusão que faz deles uma unidade métrica. No caso da *ottava*, trata-se do dístico; no caso do *canto* (ou, como será chamado depois de Dante, *capitolo ternario*), trata-se do verso isolado. A analogia pode parecer forçada; entretanto, ela visa tão-somente a sublinhar o caráter orgânico de um *canto* da *Commedia*, dentro do qual é impossível destacar uma sequência que não remeta, pelas rimas, à sequência anterior, à sequência posterior ou a ambas. Desse ponto de vista, um *canto* da *Commedia* resulta indivisível, correspondendo a uma sequência de versos ininterruptamente encadeados mediante o entrelaçamento de terminações que ocorrem três vezes – sequência esta emoldurada metricamente por duas terminações³⁸.

Do mesmo modo, a analogia pode se estender para a *stanza* em geral, no sentido de que o canto, assim como a *stanza* (sobretudo a *stanza* concluída em *combinatio*³⁹) e assim como a *ottava*, delimita metricamente uma sequência. A *terza rima* individua, portanto, um canto que se torna uma unidade metricamente estabelecida. Como observou Beltrami, um canto em *ottava rima* não apresenta uma conclusão métrica após a sequência de *stanze*, diferentemente do que

³⁷ BECCARIA, Gian Luigi. “Ritmo”, *ED*.

³⁸ “L’idea cioè di costruire un’unità metricamente autonoma, dell’estensione appunto del canto, è indubbiamente nuova, anche se può trovare un suggerimento nei ‘canti’ in cui è divisa la grande poesia epica o narrativa latina (classica o medievale). Rispetto infatti anche a quei ‘canti’ latini, D[ante] innova in senso romanzo, attraverso l’invenzione di una struttura variabile, ma conclusa: le t[erzine] del canto possono variare di numero, ma sono tutte comprese fra due sole corrispondenze rimiche. Il canto cioè non è soltanto un insieme di t[erzine], ma ha clausole, per così dire, iniziali e finali, che ne fanno una struttura metrica unitaria. Il verso di chiusa della serie delle t[erzine], che il Baratella chiama ‘verso rilevato’ (‘tal regola dei ritmi finisce in verso rilevato’), va visto quindi nella volontà di creare un equivalente rimico della t. di avvio.” (Baldelli, *Terzina*, *ED*)

³⁹ Concluir a *stanza* com dois versos em *rima baciata*, isto é, rima emparelhada.

ocorre ao final de um canto em *terza rima*: “I testi in ottave si organizzano frequentemente in sezioni che possono essere dette ‘canti’ o ‘libri’, ma il canto in ottave non ha una forma di chiusa metrica come, invece, quello in terza rima.”⁴⁰ Entretanto, é o próprio dístico ao final da *ottava* que forma uma conclusão métrica, o que falta, por sua vez, à *terzina*. Isso realiza uma aproximação entre a *ottava* (e a *stanza* em geral) e o canto em *terza rima*, que seria, então, uma espécie de *stanza* ampliada⁴¹.

1.1. *Canto, canzone*

Esta aproximação estaria em relação direta com os famosos versos de *Inferno XX*, em que se revela explicitamente a consciência de um plano geral da obra⁴²:

Di nova pena mi conven far versi
e dar matera al *ventesimo canto*
de la *prima canzon*, ch'è d'i sommersi. (1-3)

Aqui, o *Inferno* é chamado *prima canzon* do poema. É verdade que, no *Purgatorio* (XXXIII 140), o termo *canzon* será substituído por um correspondente latino mais “elevado” (*cantica*)⁴³. Entretanto, nestes versos do *Inferno* não pode ser negligenciado o emprego de um termo

⁴⁰ BELTRAMI, Pietro G. *La metrica italiana*, Bologna: il Mulino, 5. Ed., 2011, p. 314, § 229.

⁴¹ Como disse Beltrami (*Metrica, poetica, metrica dantesca*, pp. 18-19), trata-se de uma hipótese de valor descritivo.

⁴² Entretanto, como ressaltou Beltrami, essa consciência já existe desde o início do poema, e guia toda a sua composição, estando presente de modo evidente na fala de Virgílio que expõe a viagem de Dante. Tal fala de Virgílio, mais do que apresentar a viagem em si, seria um modo de fixar, para o próprio poeta, as demarcações das estruturas principais de seu poema. Cf. BELTRAMI, P. G. “Primi appunti sull’arte del verso nella *Divina Commedia*”, in *L’esperienza del verso: scritti di metrica italiana*, Bologna: Il mulino, 2015., p. 18, nota 3.

⁴³ Cf. Barański, Zygmunt G. “The poetics of meter. *Terza rima*, ‘canto’, ‘canzon’, ‘cantica’”, sobretudo “The problem of *Cantica*”, in *Dante now: current trends in Dante studies*, edited by Theodore J. Cachey, Jr., Notre Dame; London: University of Notre Dame press, 1995, pp. 21-22; Beltrami, *La metrica italiana*, § 73, pp. 91-92. Por outro lado, o termo *canzon* pode indicar uma intenção de conferir tom popular ao discurso, o que estaria em conformidade com a própria inserção da *terzina* (por muitos sentida como supérflua em termos formais e narrativos), segundo os aspectos linguísticos e estilísticos do cântico de modo geral: “Posta in principio di discorso, in verità non potrebbe considerarsi una zeppa; lo è concettualmente e formalmente rispetto alla narrazione che introduce. Questa debolezza è stata notata più volte. [...] Per lo Spitzer, più esplicito, Dante, anche se «ironicamente usa una breve formula che ricorda la tecnica dei menestrelli, i quali, desiderando essere ascoltati, cercavano di attirare l’attenzione del pubblico mettendo in risalto la novità del loro spettacolo» [SPITZER, *The address to the reader in the Comedy*, Italice, XXXII, 1955, 3, p. 146]. Si può suffragare questa interpretazione col fatto che tutta la prima cantica ha carattere linguisticamente e stilisticamente popolare. E ciò sarebbe confermato in questo luogo dall’impiego della parola «canzon» per dire cantica, che è dal francese «chanson», con cui si definivano componimenti di carattere epico-popolare.” (“*Fulti versus*. Marginali osservazioni metrico-stilistiche sulla «Commedia»”, in *L’Alighieri*, N.S. 5, 1995, p. 69) Entretanto, uma vez que a *terzina* não pode constituir uma *zeppa*, deve-se considerar que Dante sentiu sua inserção como necessária e significativa. Isso indicaria que o termo *canzon* seria aqui portador de importante significado, e não parte de uma introdução supérflua que bem poderia ser suprimida. Mesmo que seja plausível a referência ao francês *chanson*, não se pode esquecer a importância que a *canzone* assume em *Dve*. Mas, como quer que se compreenda o termo, a própria posição de *incipit* da *terzina* estaria a indicar a relevância de seu sentido, uma vez que nada impediria que o canto tivesse início na segunda *terzina*.

claramente significativo para Dante e para toda a sua produção poética – de fato, se temos hoje um documento da reflexão teórica de Dante sobre a atividade poética, isso se deve à sua teorização sobre a forma da *canzone*⁴⁴. Tal afirmação, dentro do próprio corpo do poema, leva a reconhecer na *Commedia* uma espécie de “trítico”: uma obra composta por três *canzoni* (os cânticos), cada uma delas composta por trinta e três *stanze* (cantos), com uma de introdução (*Inferno* I)⁴⁵. As *stanze* são individualizadas pelas sequências de *terza rima*, cada uma concluída pelo verso isolado ao final; já as *canzoni* são individualizadas e, ao mesmo tempo, interligadas, pela mesma palavra final (*stelle*)⁴⁶.

Claro que tal relação só pode ser construída hiperbolicamente, extrapolando os limites da *canzone*. Além disso, sabe-se que os cantos não têm sempre a mesma extensão, ao contrário do que ocorre com as *stanze* de uma *canzone*. Entretanto, interessa aqui a analogia entre *stanza* e *canto*, na medida em que manifesta de maneira mais clara a unidade de um canto da *Commedia*, em que todos os versos são interligados pelo encadeamento de rimas (além disso,

⁴⁴ Cf. Barański, “The poetics of meter”, sobretudo “‘Canzon’ and ‘Canto’ – *De vulgari eloquentia* and the *Commedia*”, pp. 7-11. Sobre a incerteza terminológica, referente às partes constituintes da *Commedia*, entre os primeiros comentadores do poema, cf. a introdução de Giorgio Padoan aos *Argomenti e Rubriche Dantesche* de Boccaccio, sobretudo pp. 151-152.

⁴⁵ “In realtà terza rima, canzone e sonetto non hanno concretamente in comune altro che il fatto che moduli di tre versi esistono anche nella canzone e nel sonetto (ma ovviamente non con la stessa funzione esclusiva). Eppure, e nonostante e al di là di ogni (non-)coincidenza di strutture, se si parla di ‘generi’ piuttosto che di forme, di modelli ideali piuttosto che di schemi e di formule numeriche, la *Commedia* è una grande canzone triplice atipica, di cantistanze *sui generis*: lo dice Dante stesso (e perché non dargli retta) apprestandosi a «dar materia al ventesimo canto de la prima canzon, ch’è d’i sommersi» (e di nuovo elevando il tono e latineggiando in cantica seconda alla fine del Purgatorio).” (Beltrami, “Narrare in versi”, *L’esperienza del verso*, p. 425) Cf. também: “Al di là della corrispondenza strutturale che rimanda al serventese e al sonetto, l’uso terminologico di Dante (e dell’autore dell’epistola [XIII], se non è Dante stesso) spinge a credere che Dante pensi il canto come una stanza di canzone *sui generis*; una canzone ‘comica’ nello stile che consente una relativa elasticità nell misura delle stanze-canti. L’ipotesi può trovare una suggestiva conferma, sempre sul piano terminologico, nell’interpretazione data da Gorni a *Dve*. II viii 8, dove Dante, definita la canzone «tragica coniugatio», introduce il termine *cantilena* per indicare la variante della canzone «in stile comico»; se anche non alludeva già alla forma della *Commedia*, come Gorni suggerisce, Dante alludeva almeno, si può credere, alla possibilità di varianti ‘comiche’ della canzone. Si aggiunga, infine, che dal punto di vista del linguaggio poetico l’esperienza attraverso la quale Dante giunge allo stile della *Commedia* è quella della canzone; fondamentale, in particolare, il passaggio delle ‘petrose’.” (*La metrica italiana*, § 73, pp. 91-92).

⁴⁶ Sobre a recorrência não casual do termo *stelle*, cf. as relações apontadas por Contini: “Che le cantiche della *Commedia* finiscano tutte con la parola *stella* (determinata dall’articolo), e che di stelle in rima si fregi ogni principio di cantica [...] è constatazione tanto triviale quanto incontrastabile; altrettanto badiale, l’illazieo dell’ottimismo di Dante nel segnare il suo itinerario ascensionale, considerato che le prime stelle dopo la protasi sono quelle privative appena dentro alle segrete cose, «l’aere senza stelle»; aggiungendosi [...] che la stella è l’emblema della conoscenza svelata e fatta visibile [...]. Ma qual è il valore formale di tale richiamo? Esso sembra assimilabile solo agli istituti retorici della lirica, per esempio alla ripresa o al ritornello della ballata e generi affini; se si vuole, anche al riverbero della parola-rima nella sestina.” (“Filologia ed esegesi dantesca”, *Un’idea di Dante*: saggi danteschi. Torino: Einaudi, 1976, p. 123) Isso poderia apontar, também, para mais uma relação entre a *Commedia* e formas da poesia lírica. Remo Fasani (“Legami lessicali”, *La metrica della «Divina Commedia»* e altri saggi di metrica italiana, Ravenna, Longo, 1992, p. 126), por sua vez, reconhece nas repetições que perpassam a *Commedia* (dentre as quais se destacam as distantes reverberações de *stelle*) a constituição de um *continuum*.

tal analogia iluminaria de modo diverso a relação entre a *Commedia* e a produção precedente de Dante, sobretudo as *canzoni*).

Um *canto* é constituído por uma sucessão ininterrupta de versos, em um movimento contínuo, com constante renovação do impulso à continuidade. Isso, é claro, tem efeitos na constituição do poema. Quando se comenta sobre as formas discursivas da poesia italiana, é costume sublinhar as diferenças mais notáveis entre a *terza rima* e a *ottava rima*, opondo a “estrutura aberta” da primeira à “estrutura fechada” da segunda. Tal distinção é, naturalmente, verdadeira; e qualquer um que tenha lido uma composição em *terza rima* e uma em *ottava rima* saberá reconhecê-la. Entretanto, parece que ela já está tão automatizada que raramente são observadas as verdadeiras implicações disso na feitura de um texto poético. Pois o que hoje para nós é uma ligação necessária obviamente não o era para Dante (ainda mais porque a *Commedia* é a primeira documentação do metro); e a escolha (e, provavelmente, criação) de uma forma métrica, dentre as alternativas que o poeta tinha diante de si, tem uma série de implicações retóricas. Entretanto, em união com essa característica fundamental da *terzina dantesca*, existem outras peculiaridades; e, dentro dessa estrutura, pode ser percebida, na verdade, a atuação de uma unidade constante.

1.2. *Inferno* I 1-3

Já o início do poema sinaliza de maneira peremptória qual será a forma predominante de escansão de seu discurso:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita. (*If.* I 1-3)

O efeito decisivo desta aparentemente simples formulação narrativa se deve, em parte, ao que se chama (talvez em termos impróprios) uma sobreposição perfeita entre “metro e sintaxe”⁴⁷. Cada verso assume uma unidade dentro do período da *terzina*, cada um correspondendo a um elemento que circunscreve de maneira muito precisa a situação narrativa: o primeiro corresponde a uma circunstância temporal, em uma sequência de especificações (*del cammin, di nostra vita*); o segundo corresponde ao núcleo essencial do período e, portanto, ao núcleo

⁴⁷ Sobre as problematizações e as imprecisões da noção de “coincidência” entre metro e sintaxe, cf. Beltrami, “Sul metro della *Divina Commedia*: sondaggi per un’analisi sintattica”, *L’esperienza del verso*, sobretudo pp. 47-59. O problema será tratado mais adiante, segundo a linha do estudioso. Adianto aqui que, na realização do canto, sempre haverá, naturalmente, uma correspondência perfeita entre metro e sintaxe; nas estruturas menores do que um canto, trata-se, como disse Beltrami, de uma questão de distribuição.

narrativo, expressando o seu sujeito (*mi ritrovai*) e a sua situação, que é a indicação de um lugar (*per una selva oscura* ⁴⁸) e dará ocasião a toda a narrativa do poema; já o terceiro entra com o motivo de tal situação.

Note-se o andamento do verso de abertura, o qual, a partir da quinta sílaba, assume andamento “iâmbico” ⁴⁹, com um acento que confere peso a cada palavra constituinte da parte final do verso. No segundo verso, todo o primeiro hemistíquio resulta em *ritrovai*, em que cai o primeiro e principal acento do verso. A ausência de acentos no primeiro hemistíquio lança luz não só sobre a ação expressa em *ritrovai*, mas também sobre o seu sujeito, que, após a “generalização” *nostra vita*, é apresentado como um indivíduo particular, configurando o protagonista do poema ⁵⁰. O acento de *ritrovai* cria quase um abrandamento no desenvolvimento do verso, criando uma cadência na sua metade, que é, na verdade, um direcionamento para o seu polo rítmico: *selva oscura*, nexos que, em apenas dois termos, evidencia toda a situação do protagonista, a qual dará ocasião à narrativa do poema. Este é o polo rítmico do verso, e a sinalefa ⁵¹ entre os termos cria uma dilatação no nexos, e, conseqüentemente, no desfecho do verso. Já no terceiro, a justaposição de acentos de sexta e sétima cria uma tensão no andamento justamente no momento de explicitar a causa que dará origem à narrativa. Note-se a assonância que aproxima os termos *diritta*, *via* e *smarrita*, termos fortes, e, além disso, a aliteração e a silabação que associa os termos *diritta* e *smarrita*, nos quais se concentra o motivo de toda a situação.

Entretanto, não obstante a unidade de cada verso dentro do período, percebe-se que a *terzina* se firma solidamente sobre a unidade criada pela seqüência dos versos: não se sente uma fragmentação, mas sim uma ligação muito coerente entre as partes constituintes da *terzina*, cada uma delas com uma função precisa na formação do todo. Note-se a simetria na construção: a

⁴⁸ Como observou Contini, *per* (e não *in*) *una selva oscura*, embora seja uma indicação de lugar, indica ao mesmo tempo a dispersão do protagonista. Para uma aguda análise da abertura do poema e da essencial correspondência entre metro e sintaxe no primeiro canto do poema (em confronto com o segundo), cf. CONTINI, Gianfranco. “La forma di Dante: il primo canto della ‘Commedia’”, in *Postremi esercizi ed elzeviri*, postfaz. di Cesare Segre, nota ai tesi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 63-82. Entretanto, no ensaio, a relação entre metro e sintaxe é tratada essencialmente em função da unidade do verso, não da *terzina*.

⁴⁹ Embora impróprios, tais termos relacionados à escansão latina serão aqui empregados por analogia com a versificação românica, como modo mais econômico de designar certos fenômenos de silabação e acentuação. Por isso, “iâmbico” significa aqui a alternância regular entre sílaba átona e sílaba tônica.

⁵⁰ Fundamental nesse aspecto é sempre Singleton, em sua aguda distinção entre “alegorismo” e “simbolismo” na *Commedia*. A esta distinção relaciona-se a percepção de uma ambigüidade, já nas primeiras linhas do poema, entre a dimensão do *io* (indivíduo) e a dimensão do *noi* (o homem em geral); tal ambigüidade, que encerra os vínculos entre sentido literal e sentido alegórico no poema, emerge de modo mais contundente em determinados momentos do poema, como no seu início. Cf. SINGLETON, *Dante Studies* e o interessante comentário de Contini no ensaio “Un libro americano su Dante”, *Un’idea di Dante*.

⁵¹ Quando a vogal final de uma palavra e a vogal inicial da palavra sucessiva formam uma única sílaba.

formulação principal vem no verso central, sendo conferidos aos versos externos os elementos acessórios na definição do quadro narrativo. Já nas primeiras linhas do poema, estabelece-se a dimensão da *terzina*, dentro da qual os versos, embora se destaquem uns dos outros, não criam fragmentação, mas estabelecem, juntos, uma unidade. Sem essa unidade maior, os versos não se sustentam por si; e isso vale sobretudo para o primeiro, que, abrindo o poema em uma formulação completamente nominal, parece “pedir” uma sequência.

Dentro dessa estrutura, tem forte efeito o terceiro verso na consolidação da unidade, ao sigilar o período em um modo causal. Trata-se de uma formulação extremamente simples, mas que confere grande potência à abertura do poema: uma declaração seguida de uma causal, em uma construção linear, sem complicações na sucessão entre os elementos. Entretanto, o terceiro verso confere nova luz à *terzina*, tornando-a quase uma formulação geral. Ao criar tal desfecho, ele quase faz da causa específica relativa ao narrador uma causa geral, desenvolvendo uma relação lógica entre perder o caminho justo e encontrar-se em uma *selva oscura*. Também aqui pode ser notado o *everyman* de Singleton por traz do indivíduo no qual se centra a ação. O terceiro verso manifesta a vontade do poeta de enquadrar em uma *terzina* o primeiro período de seu poema, que dará o tom para todo o seu desenvolvimento posterior.

1.3. *Inferno* I 13-18

Na primeira *terzina*, ocorre a chamada “sobreposição total entre metro e sintaxe”, toda a *terzina* correspondendo a um período e cada verso correspondendo a uma parte significativa deste período. E em tal coincidência prossegue o primeiro canto por alguns versos, até que, no verso 13, tem início o primeiro período constituído por duas *terzine*:

Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena altrui per ogne calle. (*If.* I 13-18)

Este é o primeiro período do poema que supera a medida de três versos, constituindo a primeira vez em que não ocorre aquela coincidência entre período e *terzina* que veio se estabelecendo pelas quatro primeiras *terzine* do poema. Entretanto, aqui a medida da *terzina* é claramente discernível, e isso não só porque o período corresponde perfeitamente a duas *terzine*, mas porque há um equilíbrio entre os membros principais, limitando cada um deles a uma *terzina*.

Este período, ao mesmo tempo que retoma a narrativa, ilumina momentaneamente o clima penoso criado pelas quatro primeiras *terzine*, introduzindo uma possibilidade de esperança para o protagonista perdido. Isso é marcado já no ataque, com a conjunção *Ma*, que assinala uma oposição ao clima anterior, oposição cujo núcleo será apresentado na *terzina* seguinte (*guardai in alto*). Há uma clara distinção entre os membros do período, que correspondem, cada um, a uma *terzina*. A primeira apresenta uma circunstância para a ação principal, a qual será apresentada na segunda, constituindo a retomada da narrativa iniciada na primeira *terzina* do poema. O principal de cada *terzina* é enunciado logo no primeiro verso: *Ma poi ch' i' fui al piè d' un colle giunto... guardai in alto e vidi le sue spalle*. O que vem a seguir é uma especificação de um termo do primeiro verso; do mesmo modo, em ambas as *terzine* o terceiro verso constitui uma relativa ligada ao último termo do segundo verso. Há, portanto, um paralelo entre as estruturas de ambas as *terzine*, o que sublinha o seu equilíbrio na constituição do período. Note-se como aqui nenhum verso se resolve em si mesmo, mas cada um “chama” o verso seguinte, criando uma continuidade dentro da qual os versos se resolvem.

O período é regido pela linha principal *Ma poi ch' i' fui al piè di un colle giunto, guardai in alto e vidi le sue spalle* (isto é, pela articulação entre proposição temporal e proposição principal). É claro que essa disposição das orações cria uma expectativa no período: com a enunciação da subordinada primeiro, sabe-se que ainda tem de vir a principal. Caso as orações seguissem a ordem inversa, a subordinada seria apenas um acréscimo, sem criar grandes efeitos. O primeiro verso cria uma suspensão que só poderá ser resolvida com o primeiro verso da *terzina* seguinte. Os dois outros versos da primeira *terzina*, constituindo uma intercalação e adiando a apresentação da oração principal, dão prosseguimento à suspensão, intensificando-a mediante a enunciação de *quella valle* no final do segundo verso, que transfere para o terceiro a especificação do termo. Com isso, todos os versos da primeira *terzina* ficam em uma suspensão: o primeiro exige a enunciação da oração principal; o segundo inicia uma intercalação, apresentando no seu final um termo que, por causa do demonstrativo *quella*, exige especificação, a qual será apresentada no terceiro verso. Este, por sua vez, apresenta uma resolução parcial, pois, de fato, resolve a intercalação iniciada no verso anterior, mas retarda a apresentação da oração principal, única que pode resolver o período.

O caráter parcialmente conclusivo do terceiro verso sublinha a escansão do período em *terzine*, ainda que ela seja mais tênue do que nos períodos precedentes (e ela é mais tênue justamente porque o terceiro verso não é uma resolução total). De qualquer modo, adverte-se, com o terceiro verso, uma espécie de resolução de ao menos um membro do período; e isso

mostra a importância do terceiro verso na definição da *terzina*. Nesse caso, como o verso se apresenta como um ponto de repouso momentâneo, a *terzina* se distingue claramente dentro do período, que, ainda que se estenda por seis versos, não perde de vista a sua medida. E o terceiro verso do período não perde aquela força que o último verso de *terzina* costuma ter, como momento que não só demarca o limite de uma *terzina*, mas conclui uma sequência de rimas ⁵². O desfecho *cor compunto* recebe relevo, porque o verso constitui, ao mesmo tempo, uma conclusão (de um membro do período) e uma suspensão, cuja resolução ocorrerá com o segundo membro. A colocação do nexos aliterante *cor compunto* ao final do terceiro verso ressalta o temor que toma o protagonista imediatamente antes da mudança de atmosfera, já anunciada no primeiro verso, e efetivamente apresentada na *terzina* seguinte, com a oração principal.

O início do segunda *terzina* apresenta a mudança de atmosfera e realiza a formulação aguardada desde o início do período: *guardai in alto*. Entretanto, esse verso ainda não é resolutivo, pois há nele uma coordenação (*e vidi le sue spalle*) que exige, por sua vez, a resolução desenvolvida pelos versos seguintes. O quinto verso é paralelo ao segundo (paralelo ressaltado pela sua posição dentro da *terzina*): também ele se desenvolve de modo a se concluir em um termo que exige especificação (no segundo verso, tal necessidade era criada pelo demonstrativo *quella*; neste verso, ela é criada pela preposição articulada *del*). Em ambos os casos, a suspensão é sublinhada pela introdução de uma nova rima.

O quinto verso é plenamente envolvido pelo motivo da luminosidade, na imagem do alto do monte que, iluminado em meio à escuridão, anuncia a chegada do dia. Trata-se da imagem da esperança ⁵³, anunciada ao peregrino quando ele olha para o alto ⁵⁴: esse é o verso

⁵² Sobre o peso que o terceiro verso costuma ter na *terzina*, e o modo como isso pode ser determinado pela rima, cf. Parodi: “Di questo giganteggiare della sua potenza poetica, quando sono più gravi le difficoltà, di questo suo prorompere, come nella gioia della liberazione, quando i ceppi paiono più stretti e più saldi, ci sono specchio fedele gli ultimi versi delle sue terzine, che riescono di solito i più vigorosi, i più concettosi, i più plastici; quelli, dove raggiunge la più alta espressione uno dei grandi caratteri del suo genio, l’associazione di due idee disparate in una sintesi potente, come scintilla che scocca nell’urto di due diverse elettricità.” (“La rima e i vocaboli in rima nella *Divina Commedia*”, in PARODI, Ernesto Giacomo. *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia 1957, v. II, p. 217) Fubini, seguindo as afirmações de Parodi (cf. FUBINI, Mario. *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane*, 3. ed. riveduta e corretta, Milano: Feltrinelli, 1975, pp. 74-75 e p. 192, por exemplo), fala da tendência do terceiro verso a criar um “fechamento” na *terzina*: “la rima centrale, che richiama quella seguente, fa proseguire il discorso poetico; e quella finale pone un punto fermo” (*Metrica e poesia*, p. 194).

⁵³ Cf. Chiavacci Leonardi *ad loc.*: “entra così nella triste condizione umana finora descritta la possibilità della speranza.” E, mais adiante, “per primo Benvenuto sottolinea questo gesto [*guardai in alto*], che è decisivo; l’uomo smarrito nella selva, che ha finora guardato in basso alle cose temporali, alza il capo verso le cose alte ed eterne. Il guardare in alto è proprio dell’uomo, e qui segna – dopo il *mi ritrovai* iniziale – il punto preciso in cui comincia il nuovo cammino. Cfr. Ps. 120, 1: «Levavi oculos meos in montes, unde veniet auxilium mihi». L’altezza del colle richiama lo sguardo, e la nuova dimensione – l’altezza appunto, che è speranza e quindi già salvezza – entra ormai nel verso e nella storia che qui si narra.”

⁵⁴ O motivo da contemplação celeste, não só como fonte de esperança, mas também como diretriz para a vida humana, é recorrente no poema. Cf., por exemplo, *If.* I 37-43, trecho que será a seguir analisado (o prólogo do

que introduz definitivamente a mudança de atmosfera, anunciada desde o primeiro verso do período; e tal mudança é sublinhada pela introdução da nova rima. Entretanto, seu desfecho (*del pianeta*) exige uma especificação e realiza uma abertura. Com isso, todo o período que veio se delineando resulta no sexto verso, constituído por uma perífrase ⁵⁵ que indica o sol (*[il pianeta] che mena dritto altrui per ogne calle*).

Em meio à atmosfera de aflição que envolve o protagonista, a própria narrativa anuncia uma mudança, em *Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto*; entretanto, essa mudança não é revelada senão na *terzina* seguinte, com *guardai in alto* (primeiro verso) e a introdução do motivo da luminosidade (*raggi del pianeta*), que envolverá plenamente a conclusão da *terzina* e do período, mediante a imagem do sol. Todo o período, na sucessão ininterrupta entre seus versos, resulta de modo definitivo em tal imagem, que arremata não só a *terzina*, mas todas as suspensões criadas ao longo de duas *terzine*. Desse modo, a perífrase está em relevo; e, de fato, ela não realiza uma caracterização genérica: aqui, o sol é definido justamente como o astro que orienta o homem, caracterização naturalmente determinada pela situação inicial do protagonista.

Dentro da sequência, pode ser claramente distinguida a articulação entre as duas *terzine* na formação do período, sendo atribuído a cada uma delas um seu membro fundamental. Isso se torna claro no paralelismo entre os versos correspondentes das *terzine*, e sobretudo na passagem entre o terceiro e o quarto versos: nesta passagem, percebe-se uma suspensão, mas esta não é criada por uma tensão entre metro e sintaxe, e sim pela disposição sintática interna ao período. No caráter parcialmente resolutivo do terceiro verso, que claramente marca a conclusão de um dos membros, encerra-se a escansão da primeira *terzina*; já no caráter definitivo do sexto verso, que arremata o período em uma imagem nova e destoante da atmosfera que predominou até então, está encerrada a escansão da segunda *terzina*.

A primeira *terzina* do período não realiza um destaque, mas origina uma nova *terzina*, em uma estruturação que será típica no poema, segundo o encadeamento da *terza rima*. Após a sequência das quatro primeiras *terzine* que, destacadas, delineiam estaticamente a situação em que se encontra o protagonista, este período apresenta um movimento (*poi ch'i' fui al piè d'un*

poema é perpassado por uma constante ambivalência entre a esperança e o medo do protagonista); Pg. XXVII 88-90 e comentário de Chiavacci Leonardi *ad loc.*: “Si osservi piuttosto la straordinaria suggestione di questo passo, tra i più belli di tutta la lunga e progressiva vicenda di paesaggio che accompagna il canto, dal declinare del sole alla fonda notte stellata: *fasciato* dalle pareti di roccia, il pellegrino ormai vicino ala meta, nella sua ultima notte d’esilio, guarda le stelle che risplendono significando, come già sulla terra, la luce e la presenza divina.”; Pg. XIV 148-150 (em cujo comentário Chiavacci Leonardi cita ainda *Cv.* III V 2); *Pd.* XXVII, 121-123.

⁵⁵ Figure em que um grupo de palavras é empregada para indicar ou sugerir uma única palavra.

colle giunto); tem aqui início efetivo a narrativa, sinalizado pelo período mais complexo que exige mais de uma *terzina* para se resolver. É como se, depois da partida dada pelas primeiras *terzine*, a engrenagem da *terza rima* (para falar com Contini) passasse a agir continuamente.

A *terzina* se individualiza justamente no modo como cada verso se relaciona com os demais, criando diferentes graus de suspensão na composição do período. Entretanto, embora os versos criem uma suspensão que transfere o movimento do período para o verso seguinte, não ocorrem aqui casos típicos de ligação comumente chamados *enjambement*. Tais ligações são em geral sentidas como uma complicação no discurso versificado, quando o limite do verso rompe o que normalmente constituiria uma unidade, ocorrendo uma “tensão entre metro e sintaxe”, isto é, entre o andamento dos versos e o andamento discursivo ⁵⁶.

Tomemos o quarto e o quinto versos do trecho acima, os quais separam um substantivo de seu particípio/adjetivo: *spalle / vestite*. Sem dúvida, o segmento *spalle vestite* constitui uma unidade dentro do discurso, que se encontra quebrada pelo limite do verso. Entretanto, isso não constitui um problema na sequência dos versos, que prossegue de maneira natural, pois *vestite* exige uma especificação, que ocupará o restante do quinto verso, criando um equilíbrio entre os versos e as partes discursivas que eles revestem. Todo o período é constituído por esse mesmo equilíbrio entre cada um dos versos, correspondentes a partes do discurso que, contudo, não são independentes, mas se sustentam mutuamente para uma resolução perfeita. Se ocorresse uma pausa após *vestite*, criar-se-ia a impressão de uma unidade que não pôde ser encerrada em um verso e que, por isso, acabou transbordando para o início do verso seguinte; isto é, criar-se-ia o efeito de um verso que não bastou para conter uma unidade sintagmática. A suspensão constante no período não se deve a algo tão imediato como uma unidade que se rompe na passagem entre versos, mas sim à própria estruturação do todo e à necessidade de sua resolução como uma totalidade. Cada verso exige o sucessivo não para se resolver isoladamente, mas sim para a resolução do todo, delineado por um extremo equilíbrio não só entre seus membros principais (as *terzine*), mas também entre os elementos menores desses membros (os versos). Manifesta-se pela primeira vez a potência do encadeamento para criar períodos mais amplos ⁵⁷;

⁵⁶ Entretanto, é bem notar que o termo *enjambement* pode ser vago e não dar conta de determinar todo tipo de relação estabelecida entre versos, abarcando fenômenos muito diferentes entre si, que resultam em efeitos diversos. Sobre o fenômeno *enjambement* e sobre as imprecisões do termo, tratarei mais adiante.

⁵⁷ Por isso, discordo aqui de Mario Fubini, o qual sugere que, no início do poema, Dante não teria ainda grande domínio da *terza rima* e não teria conseguido criar um encadeamento, sendo o primeiro canto composto pela sucessão de *terzine* destacadas. O trecho acima, iniciado no décimo terceiro verso do poema, mostra não só um encadeamento, mas também a própria consciência, por parte do poeta, dessa potência da forma métrica por ele escolhida. Que aqui não ocorram os encadeamentos que posteriormente serão mais frequentes e se estruturarão de outros modos (estes talvez mais sólidos, segundo a visão de Fubini) – que isso seja ou não indício de falta de

e isso ocorre sem romper com aquele movimento *andante* que vem caracterizando o poema desde os seus primeiros versos.

1.4. *Inferno I 22-27*

De modo semelhante e a pouquíssima distância, a primeira comparação do poema se estruturará como um período amplo claramente escandido em duas *terzine*:

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
cosí l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva. (If. I 22-27)

Revela-se aqui a tendência a estruturar comparações em duas *terzine*, das quais, nas palavras de Chiavacci, a primeira representa a figura e a segunda representa o figurado ⁵⁸. Ainda que o período se estenda para além do limite de uma *terzina*, percebe-se aqui uma passagem natural entre as *terzine*, pois, de fato, elas correspondem a partes solidamente estabelecidas, cuja articulação cria a comparação. Assim, esta comparação não cria grandes modificações no andamento seguido até então no poema: no máximo, o terceiro verso da primeira *terzina* não é totalmente conclusivo (como já no trecho anteriormente analisado), reservando para o terceiro verso da segunda *terzina* todo o peso conclusivo. Isto é, o terceiro verso perde um pouco de seu caráter conclusivo, que é como que dobrado no sexto verso.

Também aqui, é interessante o modo como se coloca o terceiro verso da primeira *terzina*: ele é, ao mesmo tempo, uma resolução e uma exigência de continuidade. O início da comparação, mediante o termo *come*, cria uma expectativa, cuja resolução começará a ser apresentada em *cosí*, no primeiro verso da *terzina* seguinte. Entretanto, dentro do próprio desenvolvimento da figura, ocorre um jogo de expectativa e resolução. O predicado atribuído a *quei* é apresentado só no terceiro verso, após uma longa determinação de *quei* (*con lena affannata, uscito fuor del pelago a la riva*). O terceiro verso da primeira *terzina* é, portanto, a resolução de *quei*; por outro lado, essa resolução apenas apresenta a figura, e é necessário

domínio técnico, o fato é que convém otimamente ao tom geral do primeiro canto, e ao seu movimento andante, que parece acompanhar os passos do protagonista perdido.

⁵⁸ “È la prima similitudine del poema, divisa, come molte altre, in due precise terzine: la prima rappresenta la figura, la seconda il figurato. E già l'evidenza realistica e l'intensità del significato sono quelle del Dante maggiore. Come sempre, il gesto fisico, preciso fin nei particolari – il respiro affannoso, lo sguardo intenso e atterrito (guata) –, indica il gesto morale dell'uomo che guarda indietro con interno spavento all'abisso del male a cui è sfuggito.” (*ad loc.*)

introduzir o figurado, como o termo *come* exige. Logo, o terceiro verso da primeira *terzina* resolve a primeira parte da comparação, delimitando-a completamente dentro da medida de uma *terzina*; no entanto, sente-se nele – sobretudo no seu desfecho, com a conclusão de uma série de rimas – uma suspensão, que transfere à próxima *terzina* o peso totalmente conclusivo que o terceiro verso deveria ter.

A segunda *terzina* é introduzida de modo a resolver a abertura operada por *come*, apresentando *l'animo mio* como figurado. Após uma intercalação (*ch'ancor fuggiva*), o predicado é atribuído pelo segundo verso, em claro paralelismo com o terceiro verso da *terzina* anterior (*si volge a l'acqua perigliosa e guata: si volse a retro a rimirar lo passo*⁵⁹). Entretanto, ocorre neste verso mais uma abertura, pois o verso por si só não basta para apresentar todo o predicado atribuído a *l'animo mio*: o termo *passo*, no final do verso, necessita de uma determinação, que será apresentada pelo último verso do período (analogamente ao que ocorre em dois versos do trecho anteriormente analisado). Por isso, o termo *passo* cria um novo tipo de suspensão – sublinhada pela introdução de uma nova rima –, pois manifesta a impossibilidade de um verso apresentar sozinho o predicado completo (diferentemente do que ocorre com o verso paralelo da *terzina* anterior). Isso confere ainda mais força ao último verso do período e à sua função conclusiva, destacando nele o nexos *persona viva*, que conclui uma série de rimas.

A sucessão entre os versos, que impulsionam sempre o movimento para uma resolução total, não perde a estruturação da *terzina* como ponto de referência, uma vez que ocorre uma resolução parcial ao final da primeira *terzina* e uma resolução total ao final da segunda: é apenas dentro desse edifício das *terzine* que os versos em sucessão encontram alguma resolução, e o período não pode ser subdividido em partes consistentes que não correspondam a uma *terzina*. Os dois primeiros versos do período, embora se resolvam efetivamente só com a segunda *terzina*, resolvem-se parcialmente no terceiro verso, o que mostra que esta *terzina*, mesmo

⁵⁹ Sobre este ato e a caracterização do protagonista que ele oferece nessa primeira cena do poema, Monica Bisi afirma: “Il passaggio è importante in quanto, oltre a costituire la prima occorrenza del verbo *volgersi*, lascia intravedere una sorta di compiacimento da parte del protagonista per essere uscito dal pericolo. Non solo, dunque, Dante pellegrino si volge indietro per gettare uno sguardo sul pericolo passato, ma lo fa senza riconoscere la gratuità della salvezza, senza riconoscere che non è con le proprie forze che sta combattendo contro il peccato.” (BISI, Monica. “Forme dell'espressione e dinamiche della conversione: il capovolgimento delle rime nel passaggio dall'‘Inferno’ al ‘Purgatorio’, in *L'Alighieri*: Rassegna dantesca, 51, n.s., XXXV, 2010, p. 161, nota 20) O verbo *volgersi* é fundamental no poema e descreve o movimento de conversão que ocorre nele e que se completa justamente nos seus últimos versos (*Pd.* XXXIII 143: *ma già volgeva il mio disio e 'l velle*). Sobre o movimento de conversão no poema, e, especificamente, sobre a inversão de rimas que ocorre entre o *Inferno* e o *Purgatorio* como indício formal desse movimento, Cf. o artigo de Bisi.

fazendo parte de um período maior, não se distancia muito das *terzine* que correspondem perfeitamente a um período. Tal prolongamento que se resolve totalmente em duas *terzine* sublinha mais uma vez a *terzina* como medida de referência.

Com isso, embora tenha ocorrido aqui uma não coincidência entre um período e uma *terzina*, esses versos dão continuidade à escansão dominante do primeiro canto, introduzindo uma ligeira mudança na sucessão entre os versos e *terzine*, mas não tão drástica a ponto de perturbar o andamento geral do discurso; cria-se aqui uma leve *variatio* na constante uniformidade delineada até então. E assim prossegue o canto por mais alguns versos, até a introdução de uma modificação efetiva.

1.5. *Inferno* I 37-45

Temp' era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino
mosse di prima quelle cose belle;
sì ch'a bene sperar m'era cagione
di quella fiera a la gaetta pelle
l'ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sì che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone. (*If.* I 37-45)

Aqui ocorre, pela primeira vez no poema, o que se pode chamar uma efetiva tensão entre o discurso e a medida da *terzina*: falta aquela correspondência entre *terzina* e período (ou, ao menos, membro solidamente estabelecido do período), a qual vinha caracterizando o discurso do poema.

Há aqui uma interrupção da narrativa, o que se pode perceber pelos versos imediatamente anteriores ao trecho, em que ocorre a aparição da *lonza* (31-36). A narrativa dá lugar a uma indicação temporal, a qual, naturalmente, ocorre em função da própria narrativa. Entretanto, essa indicação temporal, que se inicia em tão claro destaque da situação narrada, é mais do que funcional, introduzindo momentaneamente um novo motivo, com todo o sentido profundo que ele carrega. Isso pode ser facilmente notado pela amplitude de tal indicação, que se desenvolve por quatro versos, em tal destaque do clima da narrativa que dá mesmo a impressão de um momento independente.

Percebe-se o claro distanciamento desses versos em relação ao clima de aflição que envolve a narrativa, sobretudo após a aparição da primeira fera que impede o caminho do protagonista. Reintroduz-se aqui o motivo da luminosidade (apresentado em vv. 13-18), do novo dia que começa, em meio à escuridão que envolve o protagonista. Quando introduzido no

verso 13, o motivo da iluminação celeste sinaliza a possibilidade de esperança para o protagonista, dando ocasião a uma sequência sobre o medo do protagonista parcialmente aplacado: *Allor fu la paura un poco queta* (19). A narrativa segue nesse novo tom de medo e aflição contidos, até o aparecimento da nova fera, que impede o caminho do protagonista (*anzi 'mpediva tanto il mio cammino, / ch'i' fui per ritornar più volte vòlto*⁶⁰, 35-36). De tal renovação da aflição do protagonista surge a presente indicação temporal.

Desse modo, a indicação cria um claro-escuro, que ora focaliza a selva, o protagonista e os seus obstáculos, ora focaliza a soberana serenidade do céu, em seu movimento contínuo, alheio aos eventos terrenos. É essa soberania que continua sendo o ponto de orientação, de onde emana qualquer possibilidade de esperança⁶¹. A indicação está contida essencialmente no primeiro verso, *Temp'era dal principio del mattino* (37); a partir do verso seguinte, tomará espaço por três versos uma perífrase, que não ilustra a indicação feita anteriormente, mas realiza uma nova determinação. Logo, a marcação temporal se desenvolve amplamente por quatro versos; e, na sua constituição, a perífrase recebe destaque, ocupando três versos e “desrespeitando” pela primeira vez o limite imposto pela *terzina* na estruturação de um período. Isso é indicativo da importância que tal marcação assume dentro da narrativa, não sendo apenas uma contextualização, mas encerrando um sentido profundo que os próprios versos revelarão a seguir. O primeiro verso indica o momento do dia: trata-se do amanhecer. Na constituição serena do verso recebem destaque justamente os termos que caracterizam esse momento, e tal destaque ocorre não apenas por causa do acento, mas também por causa da assonância *principio: mattino*; destes termos, o segundo está em rima, criando um eco entre o acento principal e o acento obrigatório, quase conferindo um movimento “ondulante”.

A partir do segundo verso, começa a se desenvolver a perífrase, dando continuidade ao tom sereno introduzido no verso anterior. O segundo verso é de andamento totalmente iâmbico; mas tal andamento, não obstante sua marcação – pense-se naqueles versos iâmbicos que recebem peso por seu emprego sobretudo conclusivo⁶² –, entra muito bem no clima de

⁶⁰ Neste verso ocorrem dois termos fundamentais, *ritornar* e *vòlto*, para caracterização do protagonista na cena. Cf. supra nota 59.

⁶¹ Cf. Chiavacci *ad loc.*: “una nuova pausa di speranza, sparsa di parole dolci e luminose. Il tempo mattutino e la stagione primaverile, ambedue figure dell'inizio della vita (e sono infatti, come si riteneva, e come Dante dirà nella *terzina* seguente, l'ora e la stagione della creazione), inducono a sperare. Quella di Dante è appunto una ripresa della vita, dopo una stagione di morte. L'avanzare della speranza avviene per gradi, lentamente, finché prenderà corpo nella figura concreta di Virgilio.”

⁶² É o caso, por exemplo, de *E caddi come corpo morto cade* (If. V 142) – em que o andamento é destacado pelas consonâncias e assonâncias que se prolongam por todo o verso –, colocado ao final de *If. V*; outros exemplos de andamento iâmbico em um momento conclusivo: *e piedi e man volea il suol di sotto* (Pg. IV 33: final de *terzina*); *perché la foga l'un de l'altro insolla*. (Pg. V 18: final de *terzina*); *s'alcuna parte in te di pace gode* (Pg. VI 87:

serenidade dos versos. O nexos *quelle stelle* – criando novamente um eco – parece ficar em suspenso ao final do verso, introduzindo uma nova sequência de rimas e exigindo uma especificação, transferida para o verso seguinte. Trata-se de uma estruturação bem usual da *terzina*, presente, por exemplo, nos dois trechos anteriormente analisados: coloca-se ao final do segundo verso um termo que exige especificação; esta é apresentada por uma relativa no terceiro verso, arrematando a *terzina* e concluindo o período ou um membro significativo ⁶³. Entretanto, não é essa a configuração que ocorre aqui; e falta aquela escansão típica que costuma apoiar no terceiro verso o peso da *terzina*.

Este se inicia de forma usual, conforme o modelo já encontrado em outras *terzine*. Entretanto, o segundo hemistíquio introduz uma escansão até então nova no poema, introduzindo uma modificação, que, na verdade, afeta toda a estruturação da *terzina*. O hemistíquio introduz um novo elemento, cuja resolução é transferida para o verso seguinte. Assim, o terceiro verso da primeira *terzina* enuncia o sujeito cujo predicado será apresentado no verso seguinte, terminando em uma suspensão que não condiz com o caráter conclusivo (ainda que parcial) apresentado pelos últimos versos de *terzina* até então. De fato, como as análises anteriores tentaram mostrar, ainda quando o período se estende para além de uma *terzina*, não raro a sua articulação continua a ser em *terzine*, encerrando os seus membros principais em uma sequência de três versos. Até agora, um terceiro verso, mesmo sem encerrar peso totalmente conclusivo, apresentava ao menos uma resolução parcial, um momento de “repouso” no desenvolvimento do período.

Por isso, pode-se dizer que o segundo hemistíquio do terceiro verso (*quando l'amor divino*) introduz um novo impulso que se propaga para o primeiro verso da *terzina* seguinte, o qual arremata a indicação temporal em quatro versos. E esse novo impulso introduzido pelo final do terceiro verso é sublinhado pelo acento de *quando*, justaposto ao acento principal, que cria uma cisão no verso que indica a renovação de seu movimento, não a sua resolução. Em tal

final de *terzina*); *però col priego tuo talor mi giova* (Pg. XIII 147 – final de *terzina*). Sobre alguns empregos recorrentes de *endecasillabi* iâmbicos, sobretudo em final de canto, e para uma lista de exemplos, cf. CASELLA, Mario. “Studi sul testo della *Divina Commedia*”, *SD*, VIII, 1924, pp. 34-35 e nota 2. Isso, contudo, não significa atribuir um significado ao ritmo iâmbico; sublinho apenas como, em determinado emprego, o ritmo pode acentuar o efeito conclusivo de um verso final de *terzina* ou de canto. Cf. BECCARIA, Gian Luigi. “L'autonomia del significante. Figure dantesche”, *L'autonomia del significante: Figure del ritmo e della sintassi Dante*, Pascoli, D'Annunzio, Torino: Einaudi, 1975, pp. 116-117. Isso incide sobre a ideia de “autonomia do significante”: ao desenho rítmico de um verso não se deve atribuir uma função ilustrativa do “conteúdo”.

⁶³ Outro exemplo no primeiro canto do poema: *O de li altri poeti onore e lume, l'vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore l che m'ha fatto cercar lo tuo volume* (82-84). A recorrência e a importância da proposição relativa no desfecho e na estruturação da *terzina* será tratada na análise de alguns trechos do poema.

configuração, recebe relevo o último hemistíquio da *terzina*, sobretudo no nexo *l'amor divino*, principal elemento que inspira serenidade a toda a indicação temporal.

Não se pode dizer que aqui a justaposição de acentos e a abertura ao final da *terzina* sejam elementos de tensão. É desse tipo de afirmação automatizada que se quer fugir aqui ⁶⁴. Esses versos parecem contrários a qualquer tipo de tensão, inserindo-se em uma sequência límpida e serena. As orações se sucedem linearmente, sem complicações de andamento, sem complicações sintáticas, criando o efeito de um movimento natural. O hemistíquio final apenas aponta para a continuação desse movimento, que, contudo, não deixará de se desenvolver de maneira natural; desse modo, ele não gera tensão, mas uma nova suspensão que não problematiza o movimento, mas cria uma espécie de moto contínuo. Isso dá relevo ao nexos *l'amor divino*, que, por um lado, conclui uma série de rimas e, por outro, abre-se para uma continuidade. Apresenta-se aqui Deus no seu ato de criação, caracterizado do mesmo modo como o fará o último verso do poema (*l'amor che move il sole e l'altre stelle*). Este hemistíquio dá prosseguimento ao movimento “ondulante” delineado pela sequência, renovando o seu impulso e indicando que aqui não haverá uma coincidência entre final de *terzina* e resolução.

Com isso, a primeira *terzina* resulta no primeiro verso da *terzina* seguinte, no qual o desenvolvimento da marcação temporal encontrará o seu repouso. Transfere-se ao primeiro verso da segunda *terzina* o caráter conclusivo típico de um terceiro verso de *terzina*. Note-se como tal conclusão se firma no paralelismo (e, ao mesmo tempo, *variatio* ⁶⁵), entre *quelle stelle* e *quelle cose belle*, em que o acréscimo do termo *cose* cria um efeito de disposição em membros crescentes em relação a *quelle stelle*, concluindo a marcação temporal com uma nova e breve perífrase. Os termos que criam o paralelismo (*quelle* e *belle*) são mediados por um novo termo (*cose*), que parece conferir destaque a cada um dos termos que concluem a marcação temporal.

A indicação temporal é realizada como em uma *quartina* de rimas alternadas, que aqui cria o efeito de um arremate perfeito. Ao final da marcação temporal, todos os versos encontram um correspondente em rima, o que não pode acontecer em uma *terzina*; cria-se uma estrutura acabada, que parece completar o seu movimento por si só. Tal estrutura é sublinhada por uma espécie de quiasmo entre os acentos principais do verso: no primeiro, um acento de sexta em /i/ (*pincipio*); no segundo, um acento de sexta em /u/ (*sù*); no terceiro um acento de quarta novamente em /u/ (*lui*); no quarto um acento de quarta em /i/ (*prima*). Isso cria a impressão de

⁶⁴ Sobre um emprego recorrente do *endecasillabo* de acento de 9ª, cf. novamente Beccaria. “L'autonomia del significante. Figure dantesche”, *L'autonomia del significante*, pp. 117-120.

⁶⁵ Princípio que abarca diversos recursos que têm como efeito criar certa variação no discurso.

uma estrutura circular, que quase se fecha sobre si mesma. O quarto verso é uma resolução perfeita, pois ele não é só uma resolução sintática: ele apresenta a correspondência da nova rima introduzida no segundo verso da *terzina* anterior, determinando uma resolução rimaica completa, dentro do encadeamento contínuo da *terza rima*.

À marcação temporal segue-se uma consecutiva, que explicita o seu significado profundo: o horário matutino e a estação da primavera (estação em que o mundo foi criado, como diz a perífrase) encerram boas promessas e são motivos de esperança para o protagonista. Com isso, percebe-se que a indicação temporal amplamente desenvolvida por quatro versos não está aqui só para emoldurar a narrativa, mas tem um significado profundo; além disso, a perífrase não diz respeito somente a esta situação, mas sim a todo o poema, definindo a estação do ano na qual a sua narrativa se desenvolverá. O fato de tal indicação se estender por quatro versos, alargando pela primeira vez os limites da *terzina*, confere destaque ao sentido que ela encerra, que se projeta no poema como um todo ⁶⁶.

Mas também na formulação sucessiva os limites da *terzina* são quebrados, pois o que se inicia no segundo verso da segunda *terzina* será resolvido pelo primeiro da *terzina* seguinte. Aqui, o discurso se complica consideravelmente em relação ao momento anterior, e os elementos não se sucedem linearmente. O sujeito é apresentado apenas no primeiro verso da *terzina* seguinte, em uma resolução enfatizada pela rima rica *cagione: stagione*. O segundo verso, *di quella fiera a la gaetta pelle*, introduz no período um elemento perturbador, insistindo sobre os elementos fônicos do termo-chave *fiera*: todos os acentos do verso recaem sobre a vogal /e/; além disso, o termo-chave é emoldurado pelas assonâncias plenas *quella: fiera: gaetta*. Trata-se de um “momento de transição”, mediante o qual a marcação temporal se insere na narrativa, indicando a sua relação efetiva com a situação do protagonista. A esses dois momentos, seguem-se dois versos, que arrematam o longo período de nove versos. Eles se inserem plenamente na narrativa e introduzem um novo evento, criando, com o seu efeito psicológico sobre o protagonista, uma adversativa que sublinha a oposição entre o início do período (serenidade no céu) e o seu desfecho (medo do protagonista, que acaba se sobrepondo à esperança).

⁶⁶ Além de anunciar em que estação do ano a narrativa se passa – o que, percebe-se ao longo do poema, tem sentido muito mais profundo do que somente temporal –, a sua projeção na narrativa como um todo pode ser percebida sobretudo no último verso do poema (*l'amor che move il sole e l'altre stelle*), que, como diz Fasani, encerra em si os três versos da perífrase temporal. Em tal relação entre o início e o final do poema, Fasani vê, ao mesmo tempo, um movimento circular e um movimento do relativo ao absoluto: “L'azione del poema accade pertanto in due modi: in uno, viene a chiudersi come un cerchio; in un altro, passa dal relativo all'assoluto.” (FASANI, Remo. *La metrica della «Divina Commedia» e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, 1992, p. 127, nota 19)

Impossível, a meu ver, compartilhar da opinião de Fubini sobre o trecho em questão. Em seu estudo – que não por isso deixará de ser muito sugestivo –, o autor defende que, no início do poema, Dante não teria ainda pleno domínio da *terzina*, o qual posteriormente teria sido plenamente adquirido. Isso seria particularmente perceptível no prólogo, o qual seria amarrado pela sucessão mecânica de versos sem uma função verdadeiramente estruturante da *terzina*: “ricordiamo ancora i primi canti, nei quali la successione dei versi è puramente meccanica, del genere di quella del *Tesoretto*, tanto che, quando Dante deve ampliare il periodo, il ritmo della *terzina* vacila”⁶⁷. Seu mal julgamento recai principalmente sobre o trecho acima analisado, em que ele vê uma falha na distribuição dos versos em relação à escansão ternária, com quebra dos limites da *terzina* sem um verdadeiro valor poético – sinal de uma debilidade inicial na manutenção do discurso através de *terzine*:

Dante, procedendo, non cadrà piú in simili incertezze del discorso metrico. C'è qui un passaggio di senso da *terzina* a *terzina*, ma è ben altra cosa da quello che abbiamo avuto occasione di notare nell'*orazion picciola* di Ulisse; qui la successione delle *terzine* è meccanica: c'è il passaggio dalla prima alla seconda *terzina*, poi la pausa, poi ancora il passaggio dalla seconda alla terza, poi la pausa. In casi come questo vediamo come il periodo sintattico non coincida col respiro poetico e la *terzina* non venga fuori dalla precedente, ma riveli la sua funzione esclusivamente mnemonica; mentre altrove il contrasto tra sintassi e metro ha valore, qui è soltanto indice di debolezza, e noi sentiamo in queste *terzine* alcunché di cascante: il metro ci appare qui qualcosa di estrinseco, sentiamo che c'è un'architettura che sostiene il periodo, ma che fuori di questo sostegno non ha, come dovrebbe essere nell'arte, un suo rilievo e valore.⁶⁸

De fato, os versos acima transcritos são de teor e andamento muito diferentes do discurso de Ulisses⁶⁹, embora ambas as sequências quebrem os limites da *terzina*⁷⁰. Há, contudo, um abismo entre tal constatação e a apreciação do eventual valor artístico que tais quebras podem ter. De fato, os versos de Ulisses parecem revelar um domínio extremo do discurso em *terzina*, e são seguramente uma das mais altas realizações das possibilidades oferecidas pela *terza rima*. Entretanto, desconcerta o fato de Fubini não se deter sobre um trecho que ele se apressa em depreciar. Pois, mais do que falar de falta de domínio ou não – que, no final das contas, não interessa tanto, uma vez que a realização é uma só e não pode ser modificada pelo nosso juízo acerca da técnica do poeta –, deve-se falar dos diferentes modos em que o discurso em *terzina*

⁶⁷ *Metrica e poesia*, p. 182.

⁶⁸ *Idem*, pp. 182-183.

⁶⁹ *Ij*. XXVI 112-117.

⁷⁰ E isso mostra como é genérica a simples distinção entre períodos que coincidem com a *terzina* e períodos que não coincidem com a *terzina*: “Senza entrare in una casistica che dovrebbe essere molto ampia e articolata, preme almeno osservare che era troppo generica la distinzione del Lisio fra *terzine* in cui si compie il periodo o una parte intera di esso e quelle in cui ciò non avviene.” (“Sul metro della *Divina Commedia*”, *L'esperienza del verso*, p. 79), em referência ao estudo de Lisio *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri*.

efetivamente se concretiza. A diferença de andamento dos discursos aponta, mais do que para falta de domínio, para os múltiplos modos pelos quais o discurso em *terza rima* pode se atualizar – multiplicidade que Fubini não deixa de exaltar na *Commedia*, com entusiasmo pelos seus diferentes efeitos. É claro que, eventualmente, pode existir uma má realização; mas isso não é dado *a priori* pela distribuição dos versos, ou por qualquer outro elemento superficial.

La distribuzione sintattica, in casi come questi (che sono più frequenti nell'*Inferno* e particolarmente nei primi canti) è fatta piuttosto per blocchi più ampi che per terzine. Non credo che sia del tutto corretto dire che in questo periodo la terzina viene trascurata o negata, perché alla fin fine il periodo isola un blocco di tre terzine separandolo da altri, in teoria indifferentemente di una o più terzine, sempre all'interno di una struttura metrico-sintattica (il canto) fondata sulla misura della terzina. Quello che varia è il grado di divisione, a partire dal canto, fino al quale la distribuzione sintattica continua a ricalcare quella metrico-fonica; in questo caso ci si arresta al gruppo di tre terzine, all'interno del quale la distribuzione sintattica è fatta più liberamente. È vero invece che, progredendo nel poema, Dante tende sempre di più a far coincidere il grado di divisione, fino al quale continuare a ricalcare con la distribuzione sintattica quella metrico-fonica, con la terzina stessa. Non sarà naturalmente solo questione meccanica, di impiego di questo o quel tipo di verso, ma anche questione di sfumature, di strutturazione del discorso al di là degli schemi parziali qui usati per classificare.⁷¹

Pode-se aceitar uma diferença na escansão dos primeiros cantos do poema; mas isso não significa que, no início do *Inferno*, haja uma negação da *terzina*, que valeria apenas como esquema externo, e não como própria estruturação do discurso. Beltrami afirma que no início do poema existe uma tendência à escansão em blocos, a qual dará lugar, com o desenvolvimento do poema, a uma escansão em *terzine*. Isso, de certo modo, contradiz a ideia de Fubini, que quer que no início do poema haja uma sucessão mecânica de *terzine*, a qual dará lugar a um verdadeiro encadeamento de grupos de *terzine*⁷².

Talvez o que mais incomode Fubini neste trecho seja a falta de simetria na distribuição dos versos e das pausas sintáticas, o que evidenciaria uma sucessão mecânica – e, portanto, extrínseca – entre as *terzine*. Quase como se o discurso não fosse originalmente em *terza rima*, mas tivesse sido redistribuído em *terzine*, resultando em uma estruturação desigual em suas partes. Nesse sentido, o metro seria apenas um modo de inserir o período no canto, mas não

⁷¹ “Sul metro della *Divina Commedia*”, *L'esperienza del verso*, p. 82.

⁷² “Abbiamo veduto come le terzine si presentino all'inizio come una successione, ma man mano che Dante procede non pensa più per terzine o per versi isolati: la terzina non è una unità isolata, ma fa parte di un periodo più ampio, tende a moltiplicare se stessa con uno straordinario dinamismo; la rima centrale, che richiama quella seguente, fa proseguire il discorso poetico; e quella finale pone un punto fermo.” (*Metrica e poesia*, p. 192) As afirmações de Fubini sobre a presença e a configuração geral da *terzina* ao longo do poema podem ser confrontadas com o estudo de Beltrami em “Sul metro della *Divina Commedia*: sondaggi per una analisi sintattica”; em tal confronto, as afirmações de Fubini podem muitas vezes ser problematizadas.

faria efetivamente parte do período. No discurso de Ulisses, os versos tendem a se sustentar dentro do período como um todo, que compreende duas *terzine*; não ocorrem nesse discurso aquelas pausas que pareceram tão incômodas a Fubini: “c’è il passaggio dalla prima alla seconda *terzina*, poi la pausa, poi ancora il passaggio dalla seconda alla terza, poi la pausa.” E as pausas não poderiam parecer tão incômodas se não criassem a impressão de fragmentar o discurso em unidades que não correspondem à *terzina*. No discurso de Ulisses, há sim uma ligação entre as *terzine*, mas essa ligação se realiza em uma continuidade sempre renovada que só se resolve ao fim, em uma total correspondência entre o período e as duas *terzine*. Desse modo, os versos acabam tendo mais ou menos o mesmo peso (embora possa ser individuada uma ligeira escansão binária), criando uma sucessão, a qual, diz Fubini, faz com que uma *terzina* surja da outra.

Na análise do estudioso, as pausas parecem denunciar a falta de habilidade em manter o impulso ao longo de um período extenso. Entretanto, tais quebras também podem ter valor dentro de uma sequência e podem portar efeitos significativos. A *Commedia* não poderia ser inteiramente escandida tal como o discurso de Ulisses, e é também nisso que se revela o destaque deste discurso. A diferença entre ambos os trechos mostra que as “ligações” entre versos ou *terzine* não devem ser observados como um mesmo fenômeno, mas devem ser analisados em suas diversas configurações.

Neste trecho de *Inferno* I há uma estrutura extremamente consciente; e aqui se tem uma evidência de que Dante tinha não só o domínio de fechar um período em uma *terzina*, mas também de empregar a *terzina* com desenvoltura na constituição de determinada situação. O período, que se estende por três *terzine*, é uma reversão da lei retórica dos “membros crescentes”⁷³, o que cria precisos efeitos: o primeiro membro se estende por quatro versos e, concluindo-se em um primeiro verso de *terzina*, cria aquela estrutura perfeitamente arrematada⁷⁴ já comentada; o segundo membro se estende por três versos, mas, como se inicia “tardamente” na *terzina*, também ultrapassa o seu limite, concentrando força mais uma vez no primeiro da *terzina* seguinte; já o terceiro membro se estende por dois versos, realizando, finalmente, uma coincidência entre período e limite de *terzina*. Tal configuração cria uma gradação inversa na sequência, a qual parece oportuno sublinhar.

⁷³ Cf. LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. José Pérez Riesco, Madrid: Gredos, 1994-2003, “Orden de las palabras” (sobretudo §§ 948-955); § 451 (*dispositio*).

⁷⁴ Estrutura semelhante ocorrerá em muitos finais de canto.

A marcação temporal é ampliada em relação à *terzina* e ao período que compõe. Isso lhe confere não só destaque, enquanto indicação profundamente significativa, mas também se adequa a toda a atmosfera de serenidade que de improviso se delineia no canto: ela se desenvolve com brandura, como que sem pressa para ser concluída, realizando naturalmente seu movimento (como se seguisse o movimento daqueles astros aos quais se refere); sente-se que tal movimento é intrínseco, e ultrapassa o limite da *terzina* de modo espontâneo. Em tal estrutura, o verso conclusivo (primeiro da segunda *terzina*) sigila a sequência de modo iluminante. A predominância do andamento iâmbico parece se enquadrar muito bem não só no seu caráter conclusivo, mas também naquela tranquilidade que perpassa a sequência: tal andamento parece alargar ainda mais o movimento ao final da sequência, destacando cada palavra do seu desfecho ⁷⁵. Ademais, estas palavras conclusivas, também do ponto de vista semântico, parecem iluminar (assim como já havia ocorrido com *l'amor divino*) toda a sequência. Desse modo, aqui é extremamente significativa esta escansão quaternária, esta estrutura que transpõe uma *terzina*, e cria uma pausa forte dentro da *terzina* seguinte.

O segundo membro, de três versos, reconduz a marcação temporal à narrativa, introduzindo, no seu verso central (*di quella fiera a la gaetta pelle*), um elemento de perturbação, contrastante com aquela atmosfera de serenidade criada pela marcação temporal. Entretanto, o elemento de perturbação é ainda subordinado à serenidade: o membro é resolvido por um verso que retoma, como sujeito posposto e enfatizado, toda a indicação temporal, envolvendo o membro naquela atmosfera, mediante o arremate com o nexos *dolce stagione*. Este é um membro de transição no período: ele se direciona do céu para a terra, revelando a relação entre o movimento celeste e a situação terrena do protagonista; nesse momento de transição, ainda prevalece o motivo celeste, como objetivamente mais forte do que a ameaça da fera.

O terceiro membro retoma definitivamente a narrativa e focaliza o protagonista, em uma apresentação subjetiva da situação. Embora o céu e suas promessas sejam objetivamente mais

⁷⁵ Sobre o costume de Dante de concluir versos com um binômio de paroxítonas (sobretudo dissilábicas) – binômio muitas vezes relevado por aliterações e assonâncias –, Cf. Beccaria, “Allitterazioni dantesche”, *L'autonomia del significante*, pp. 93-100, sobretudo a afirmação: “Di rilievo assoluto è la figura di clausola costituita da due ‘piedi’ metrici finali bisillabici. È una chiusa narrativa tipicamente dantesca: lenta, scandita, solene (la *densità* del verso appunto, cioè gli accenti riavvicinati nell’endecasillabo, è una dominante ritmica della «Commedia»). Tale ‘lentezza’, o marcata scansione, ha un preciso fondamento metrico.” (pp. 94-95). Isso não obstante “tempo” e “lenteza” sejam, no âmbito métrico, conceitos marcados por certo relativismo: “Non dico che non si possa parlare di *tempo* [...] o di *durata*. Ma ai fini di una critica verbale e di una interpretazione formale del testo è in definitiva assai più pertinente parlarne in termini eventualmente vaghi e approssimativi (introducendo, poniamo, la nozione assai vaga di ‘piede’ [...]) o metaforici, che in senso concreto, naturale.” (pp. 19-20). Cf. também pp. 13-21 do mesmo volume.

fortes do que qualquer ameaça terrena, o medo ainda assim prevalece sobre o protagonista ⁷⁶, cujo ânimo, em estado de perplexidade, só poderá se fortalecer com a concretização desta esperança que emerge de modo abstrato em alguns momentos do primeiro canto; tal concretização se realizará de modo definitivo na figura de Virgílio, como já apontado por Chiavacci. O estado do protagonista se evidencia nesta tensão interior: ele é incapaz de acolher aquela esperança que ele racionalmente reconhece nos sinais ao seu redor, tanto que, ao aparecimento da loba, ele perderá completamente a esperança (*ch'io perdei la speranza de l'altezza*, 54). Trata-se, portanto, de um embate com a sua própria razão, o qual sublinha a sua fragilidade espiritual no momento inicial do poema; e é nesse embate que entra a figura de Virgílio, com seu poder conciliatório.

No segundo membro, o elemento *m'era cagione* não focaliza o protagonista, mas manifesta a visão do narrador em relação ao protagonista, o qual será verdadeiramente focalizado no terceiro membro. A aparição improvisa da fera e seu efeito sobre o protagonista são apresentados em apenas dois versos, e isso sublinha a rapidez do acontecimento na narrativa. Percebe-se, com isso, a intensa concentração criada por esses versos, que arrematam energicamente o longo período, criando uma oposição, mais do que entre o “céu” e a “terra”, entre o “céu” e o estado do protagonista. Assim, tal formulação, concentrando grande energia no desfecho do período e caracterizando a rapidez do evento narrado, confere maior dramaticidade ao evento e seu efeito, em clara oposição ao teor dos primeiros versos do período: a sequência, cujo início chegou a tratar até mesmo da Criação, conclui-se no termo *leone*. São dois extremos que o mesmo período abriga em si, e o seu próprio desenvolvimento cria um confronto entre esses extremos, sem necessidade de uma explicitação: o confronto não é criado pelo paralelismo entre dois blocos fechados, mas é delineado dentro de uma mesma sequência, na própria constituição de seus membros. E, mais interessante do que isso, as fronteiras desse confronto se encontram dentro de uma mesma *terzina* (a terceira). A oposição com o início do período é já sinalizada por *ma non sì che*. O desfecho em *leone* tem efeitos sobre a construção da narrativa: o relevo que o termo recebe ritmicamente, ao concluir uma sequência de rimas e, além disso, um longo período, sublinha o novo elemento que entra em cena, como mais um complicador na narrativa. Ao início do período, poder-se-ia ter a impressão de que a dificuldade

⁷⁶ Sobre *If. I*, o tema do medo, o movimento do protagonista que torna sobre os próprios passos e a presença de elementos que apontam para a *metanoia* e para um posterior movimento de conversão, cf. novamente “Il capovolgimento delle rime nel passaggio dall'*Inferno* al *Purgatorio*”, bem como para ampla bibliografia sobre os problemas.

estava para ser definitivamente vencida; entretanto, o final do período introduz um novo agravante, sustentando e intensificando a tensão presente na primeira cena do poema.

Desse modo, o período acima transcrito, antes do que mostrar “falta de domínio”, evidencia uma manipulação extremamente consciente, que manifesta, ao mesmo tempo, uma preocupação com a obra como uma totalidade e uma preocupação com a construção de um momento particular. Ele realiza uma marcação temporal, que é um elemento convencional. Entretanto, esta marcação encerra um sentido profundo, significativo para todo o poema ⁷⁷. O trecho expressa também o momentâneo estado de perplexidade do protagonista, mediante a introdução de um acontecimento imprevisto. A falta de simetria é justamente o que confere força à constituição da sequência, pois, para que se tenha um equilíbrio entre os três membros decrescentes, cria-se uma concentração de energia crescente, que culmina em um novo momento de tensão dentro da narrativa. Isso aponta para uma característica fundamental da *terzina dantesca*, característica que, se em alguns momentos se apresenta de modo velado, aqui é bastante evidente: as ágeis transições que ela permite. A oposição fundamental que o contexto cria entre os termos em rima (*dolce*) *stagione: leone* evidencia a rápida transição que ocorre no exíguo espaço de três versos. Ainda que a posterior continuação do poema tenha dado ocasião a uma maior habilidade e um maior domínio no trato com a *terzina* (no caso em que tal afirmação seja verdadeira), o trecho em questão se desenvolve com grande consciência compositiva, e revela, ao menos em potência, algumas das propriedades fundamentais do metro do poema.

Como dito anteriormente, esta é a primeira vez em que ocorre, no poema, uma infração à correspondência estrita entre *terzina* e unidade sintática. Isso se manifesta de maneira bastante evidente na falta de equivalência entre os membros articulados, que nunca correspondem efetivamente a uma *terzina* (ainda quando o membro é formado por três versos). É verdade que, ao fim, o período corresponde perfeitamente a três *terzine*; entretanto, quando essa correspondência perfeita não ocorre, tem-se sempre a impressão de algo inacabado. Na comparação citada anteriormente, ainda que o período se estenda para além de uma *terzina*, há um equilíbrio entre os seus membros, pois cada termo corresponde a uma *terzina*. A extensão dos membros da comparação se mantém dentro de limites bem precisos, segundo o andamento imposto pelos primeiros versos do poema. Há, na comparação, um senso de norma estritamente respeitada, o que falta ao trecho acima transcrito, em que não ocorre a equivalência entre os

⁷⁷ Sobre a consciência de uma estrutura geral da obra (em âmbito também formal), e sua manifestação já no prólogo do poema, cf. supra nota 42.

membros. No presente caso, embora o período corresponda perfeitamente a três *terzine*, a distribuição e a estruturação de seus membros cria o efeito de irregularidade, não havendo correspondência menor entre as partes do período e a *terzina* – o que, em última instância, poderia acontecer, pois há três membros e três *terzine*.

2. A medida da *terzina*

O trecho de *Inferno* I 37-45 pode despertar questões interessantes a respeito da forma métrica do poema. Não obstante a desproporção entre seus membros, parece sempre perceptível no trecho a estrutura da *terzina*, o que cria, pelo descompasso com o discurso, um efeito de irregularidade.

Entretanto, não existe uma norma que estabeleça que o discurso em *terza rima* seja dividido em *terzine* - e isso é mais verdadeiro no texto que é provavelmente o primeiro emprego da forma métrica, quando não poderia ainda haver uma regra explicitamente formulada ou consagrada pelo uso⁷⁸. Tome-se como exemplo uma composição em *terza rima* de outro autor, Boccaccio:

Sotto le cappe rance i pianti vani
degl'ipocriti poi racconta, e mostra
Anna e 'l suo suocer negli luoghi strani
crocifissi giacer. Poi, nella chiostra
di Malebolge seguente, brogliare
fra' serpi vede della gente nostra,
quivi dannati per lo lor furare:
Agnello e 'l Cianfa ed altri e Vanni Fucci;
li quai mirabilmente trasformare,
dopo nuovi atti, parlamenti e crucci,
e d'uomo in serpe, e poi di serpe in uomo,
in guisa tal, che mai vista non fucci,
discrive. E poi chi mal consiglio como-
da, come Ulisse, in fiamme acceso andando,
vede riprender dattero per pomo.
(*Argomenti* I 163-177)

Nesse trecho, não se tem qualquer referência discursiva à medida da *terzina*, a não ser, talvez, a coincidência maior com cinco *terzine*. Esta não é a única ocorrência de tal fenômeno nos

⁷⁸ “A rigore, sarebbe preferibile definire *forma strofica* solo quella in strofe dello stesso numero di versi, composte degli stessi tipi di versi nello stesso ordine, e, se rimate, con lo stesso schema di rime, e in cui la strofa è un'unità del discorso autonoma (se c'è connessione sintattica fra due strofe, il lettore avverte qualcosa di diverso dal solito). In questo caso si direbbero forme strofiche, fra quelle che si vedranno, per es. la CANZONE [...], la BALLATA pluristrofica [...], l'ottava rima; non il sonetto, che semmai può essere usato come una strofa, e nemmeno il distico e la terza rima, in cui la coincidenza fra unità di discorso e schema metrico è un fatto di stile che gli autori possono anche ignorare.” BELTRAMI. *Gli strumenti della poesia*. Bologna: Il Mulino, 2002, pp. 20-21.

Argomenti de Boccaccio; entretanto, este caso é especialmente ilustrativo, apresentando um discurso quase prosaico, que não só não se orienta por uma escansão ternária, mas parece atenuar a força do próprio verso, com resoluções discursivas no interior dos versos e com a ocorrência de *tnesi* em rima ⁷⁹. Este trecho de Boccaccio mostra com muita clareza que a correspondência de um período (ou parte significativa dele) com uma *terzina* não é obrigatória nem determinada *a priori* ⁸⁰.

Entretanto, se a *terza rima* não determina de modo rígido uma escansão ternária do discurso, cumpre indagar por que o trecho de *Inferno* I cria uma irregularidade. Pode-se dizer que o efeito de estranhamento criado pela constituição do período se deve, em parte, ao confronto com o modo como o poema vinha se desenvolvendo até então: na falta de uma correspondência entre período e *terzina*, ocorria correspondência entre *terzina* e membro significativo do período, o que sempre resultava em uma observância da medida ternária. Todavia, tal efeito, ainda que possa ser acentuado pelo contexto em que a sequência se encontra, não depende exclusivamente de versos adjacentes. Na verdade, todo o trecho, na sucessão entre seus versos, na extensão e disposição de seus membros, nas figuras empregadas, parece

⁷⁹ É verdade que também na *Commedia* ocorre uma *tnesi* em rima, que dá ocasião, aliás, a uma rima interna: *così quelle carole, differente- / mente danzando, de la sua ricchezza / mi facieno stimar, veloci e lente*. (Pd. XXIV 16-18) Mas, como observou Giorgio Inglese, trata-se de uma *tnesi* aparente, “data l’autonomia delle componenti originarie dell’avverbio” (*ad loc.*). A quebra ocorre entre dois elementos que, na língua antiga, eram sentidos como relativamente autônomos, em virtude da consciência de sua formação (a partir do ablativo de *mens*), como apontado por Bosco-Reggio: “è evidente la coscienza della sua formazione da un aggettivo e dalla parola mente” (*ad loc.*). Tal consciência é atestada por códices do *Duecento* nos quais os componentes dos advérbios de modo vêm separados, como ocorre por vezes na seção de Jacopo Mostacci no *Canzoniere* Vat. Lat. 3793. E, para falar ainda de Jacopo Mostacci, é nesse poeta que Menichetti e Inglese encontram um precedente, em *Di sì fina ragione*, vv. 51-52. Na *Commedia*, essa mesma consciência é atestada pelo verso *con tre gole caninamente latra* (If. VI 14), verso a princípio não canônico (com acentos de 3ª, 8ª e 10ª), mas que pode ser reconduzido ao modelo *a maiore* mediante a acentuação de cada um dos componentes do advérbio: *con tre góle | canínaménte látra* (na edição Inglese o advérbio é grafado *canina-mente*). Tal acentuação pode ser sustentada por um caso idêntico em Petrarca: *con sospiri soavemente rotti* (Rvf. CCXIII 13). Cf. Baldelli, “Endecasillabo”, *ED*, n. 4; MENICHETTI, Aldo. *Metrica italiana*. Fondamenti metrici, prosodia, rima. Padova, Antenore, 1993, p. 408. Sobre a *tnesi* na rima e sua ocorrência em advérbios de modo, Menichetti afirmou: “Il tipo piú comune si ha con gli avverbi in *-mente* ed è dunque, nei primi secoli, pochissimo significativa per via della natura ancora alquanto indipendente, autonoma del suffisso (che etimologicamente è il sostantivo MENS all’ablativo)” (*Metrica italiana*, p. 550). Sobre a *tnesi* neste trecho de Boccaccio (a qual se mantém nos três códices do texto), Giorgio Padoan associa o fenômeno ao fato de o texto dos *Raccoglimenti* ter permanecido praticamente inalterado nas suas cópias, o que contrasta com as intervenções habituais de Boccaccio como copista (PADOAN, Giorgio. “Introduzione” a *Argomenti e Rubriche dantesche*, p. 153).

⁸⁰ Na verdade, o próprio Beltrami defende que não há nenhuma obrigatoriedade de coincidência entre segmentos métricos e segmentos sintáticos menores: “Quanto alla struttura sintattica del testo, è evidente che, se si escludono particolari motivazioni di gusto e di poetica, non vi è alcun motivo cogente per cui la distribuzione dei segmenti sintattici principali, cioè delle frasi, debba ricoprire punto per punto quella dei segmenti metrici, ciò che avviene necessariamente soltanto nell’unità complessiva del testo. È per questo che, a mio avviso, la prima indagine da compiere sulla struttura metrico-sintattica di un testo deve riguardare la distribuzione delle frasi rispetto ai segmenti metrici principali, cioè ai versi.” (“Sul metro della *Divina Commedia*”, *L’esperienza del verso*, p. 52) Mas isso será tanto mais correto para uma estrutura como a *terza rima*, que não prevê a individualização de estrofes efetivas (isso sobretudo na primeira documentação do metro).

responder a uma estrutura, sempre presente, mas em nenhum momento efetivamente explícita: a *terzina*. Percebe-se uma falta de ajuste na organização do discurso, quase como se ele não estivesse seguindo a medida que lhe é imposta.

Dizer que há uma medida que não é respeitada pressupõe não só uma medida, mas também a sua presença implícita no momento em que ela não é observada. O discurso cria um confronto implícito entre a sua realização e a estrutura ideal da *terzina*, que subsiste como uma sombra ⁸¹. Cito novamente o início do período, que, a meu ver, condiciona toda a sua constituição posterior.

Temp' era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui *quando l'amor divino*
mosse di prima quelle cose belle. (37-40)

O terceiro verso recebe grande força, ficando em suspenso no amplo desenvolvimento discursivo. Tal força se deve ao seu caráter ambíguo: o verso conclui uma série de rimas, introduzindo, por outro lado, uma nova abertura na sequência. A abertura é realizada no momento em que se conclui uma série de rimas – no segundo hemistíquio. Isso confere relevo ao nexo *l'amor divino*, o qual produz um novo impulso, e destaca a figura divina no próprio ato da criação. O final do terceiro verso é quase um elemento de surpresa, que ilumina com nova luz todo o primeiro membro, pois ele introduz uma abertura no momento em que a sequência de rimas, em conjunção com todo o desenvolvimento anterior, apontava para uma resolução.

É precisamente sobre o terceiro verso que recai a força dessa continuidade que extrapola os limites delineados pela sucessão de rimas. A força da suspensão em que se encontra o terceiro verso se deve ao efeito de uma estrutura que parece se prolongar mais do que lhe era permitido, ocorrendo no verso uma tensão entre o que seriam seu aspecto fixo e seu aspecto variável. O aspecto fixo é o fato de ele concluir uma série de rimas, como ocorre com todo terceiro verso de *terzina*; o aspecto variável é a sua constituição discursiva em suas diversas gradações. Nesse caso, por exemplo, não há uma perturbação no desenvolvimento da marcação temporal; há, é verdade, uma tensão entre os dois aspectos do terceiro verso, e a *terzina* permanece em forte

⁸¹ Irregularidade efetiva não existe, porquanto – sempre segundo as observações de Beltrami – a *terza rima* não pressupõe necessariamente um discurso dividido segundo os limites das *terzine*; e, desse modo, o período acima entra em um dos modos de atualização previstos pela *terza rima*. Entretanto, quando lemos este trecho – de maneira isolada ou não – temos a sensação de uma falta de medidas. E quase nos perguntamos por que Dante não divide um discurso de três membros igualmente em três *terzine* – o que indica que, no trecho acima, a não coincidência entre membros e *terzine* é uma questão de escolha, que tem efeitos deliberados sobre a constituição do todo. Quando se diz, portanto, que determinado período cria uma irregularidade, não se quer dizer que exista uma irregularidade em relação ao discurso em *terza rima* – o que existe é uma irregularidade no confronto entre o trecho como realização e a medida ideal da *terzina*.

suspensão. Entretanto, isso não cria uma perturbação, mas, pelo contrário, reforça o andamento brando, criando uma dilatação que dá amplo desenvolvimento à perífrase temporal, de sentido tão importante para todo o poema: tal marcação não pode ser concluída sem dizer tudo o que ela tem a dizer, mesmo que, para isso, a medida ideal da *terzina* tenha que ser momentaneamente ignorada.

A leitura desses versos, e as tensões que cria tal leitura revelam que a *terzina* não é uma estrutura que tem que se individualizar sintaticamente. Ela não é perceptível só quando sua realização sintática corresponde a um período ou a um membro significativo desse período; ela também se faz sentir nos momentos em que o discurso não se deixa escandir por ela. Em uma composição em *terza rima*, uma escansão constantemente ternária não é algo determinado, mas depende de uma vontade criativa, que bem pode optar por outros caminhos. Quando os momentos discursivos sempre coincidem com a *terzina*, criamos quase a ideia de que é natural que seja assim, e de que não poderia ser de outra maneira; entretanto, quando não ocorre essa coincidência, percebe-se a existência de uma estrutura por baixo do discurso, que o sustenta, mas que pode ou não corresponder sintaticamente a momentos significativos desse discurso. Por isso, é difícil defender com Fubini um defeito na constituição do trecho aqui analisado; ele manifesta a própria consciência do metro, em uma nova possibilidade de realização.

2.1. Individualização da *terzina*

Ainda sobre a indicação temporal de *Inferno* I, percebe-se que a *terzina* se estabelece pela sucessão entre os versos, que não têm o mesmo peso dentro de uma sequência. A sua estrutura se faz notar no lugar em que os seus limites são quebrados, isto é, na passagem entre o terceiro verso e o primeiro verso da *terzina* seguinte. É como se tal passagem contrariasse a natureza do terceiro verso, como verso que porta a conclusão de uma sequência de rimas. Como disse Fubini, em uma das mais iluminadoras afirmações de seu estudo, “il seguito dei versi ristabilisce il ritmo costante della *terzina*”⁸²; e é basicamente isso o que se verifica aqui: a própria sequência de rimas parece delinear a estrutura da *terzina* por trás do discurso.

Simple é perceber a *terzina* – e o modo como ela organiza o discurso – na seguinte fala de Catão:

Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,

⁸² *Metrica e poesia*, p. 38.

sì ch'ogne sucidume quindi stinghe;
ché non si converria, l'occhio sorpreso
d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
ministro, ch'è di quei di paradiso. (Pg. I 94-99)

Há aqui uma articulação “perfeita” em duas *terzine*, em que a primeira enuncia uma ordem e a segunda apresenta o fundamento para tal ordem. E é notável tal constituição: na primeira *terzina*, os dois primeiros versos enunciam a ordem; no terceiro verso, apresenta-se a finalidade da ação recomendada. Entretanto, isso não significa que o que se enuncia no terceiro verso seja secundário; na verdade, ele é o principal da ordem, e seu valor é sublinhado pela colocação no final da *terzina*. O mesmo ocorre na segunda: a relativa *ch'è di quei di paradiso* conclui a *terzina* e arremata a ordem dada por Catão, sendo o elemento mais importante de todo o período, por exprimir, indiretamente, o motivo da ordem.

Entretanto, outra questão é afirmar a *terzina* em um trecho como:

Perciò ricominciò: “Se l'om ti faccia
liberamente ciò che 'l tuo dir priega,
spirito incarcerato, *ancor ti piaccia*
di dirne come l'anima si lega
in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,
s'alcuna mai di tai membra si spiega.” (If. XIII 85-90),

em que o pensamento claramente segue outra divisão. Aqui, a feição da *terzina* é mascarada particularmente pelos versos 87, 88 e 89. No segundo hemistíquio do terceiro verso – justamente no momento em que se conclui uma série de rimas –, a sequência realiza uma nova abertura, que a mantém em suspenso no limite entre *terzine*. Virgílio abre sua fala com uma proposição augurativa⁸³, para fazer um pedido a Pier delle Vigne: por isso, sua formulação *Se l'om ti faccia / liberamente ciò che 'l tuo dir priega* realiza uma abertura, exigindo a enunciação do pedido, que é a formulação principal. Entretanto, esta é retardada pelo vocativo *spirito incarcerato*, sendo adiada para o final do terceiro verso; mas, como um hemistíquio não basta, a formulação do pedido ultrapassa o limite da *terzina* e chega ao primeiro verso da *terzina* sucessiva; e, como isso ainda não basta, o pedido só se completa no primeiro hemistíquio do verso 89 (*in questi nocchi*). Desse modo, em *in questi nocchi* está a resolução completa do que estava em suspenso desde o início da fala; a partir de então, Virgílio apresenta um novo pedido, que se desenvolve por um verso e meio.

⁸³ Trata-se da notada construção de *se augurativo*, muito frequente no *Inferno*, empregada poucas vezes no *Purgatorio* e quase ausente no *Paradiso* – e os motivos disso são claros, uma vez que às almas do Paraíso não se pode augurar nada de melhor. Sobre a construção específica do *se augurativo* cf. o comentário de Chiavacci Leonardi a *If.* X 82. Sobre as fórmulas de augúrio no poema e exemplos de suas configurações, cf. TATEO, Francesco. “augurio, Formule di”, *ED*.

Nada mais alheio do que este trecho à ideia de uma articulação ternária do pensamento, com equilíbrio entre as partes constituintes do discurso: após a didascália, há uma introdução que se mantém até a metade do terceiro verso; há o primeiro pedido, que se estende até a metade do quinto verso; segue-se, então, o segundo pedido, até a conclusão da segunda *terzina*. Isto é, essa sequência não só afeta a divisão entre as *terzine* (criando rupturas sem um princípio aparente que preveja as partes do discurso), mas afeta também a própria sucessão entre os versos. Nesse sentido, é sobretudo notável a ligação entre o quarto e quinto versos (*di dirne come l'anima si lega / in questi nocchi; e dinne, se tu puoi*), cuja tensão com a medida do *endecasillabo* é intensificada pela forte pausa sintática na metade do quinto verso, a qual reforça a impressão de que o segmento discursivo excedeu o segmento métrico que lhe havia sido reservado.

Contudo, mesmo nesse trecho, em que não parece explícito um princípio de organização, percebe-se a estrutura da *terzina*. Primeiro indício é o fato de o período se desenvolver perfeitamente em duas *terzine*, que são perpassadas pela sequência completa *priega: lega: spiega*, resolvendo-se totalmente quando tal sequência se conclui. Mas, dentro desse complexo formado por seis versos nos quais os elementos parecem se suceder sem uma ordem pré-estabelecida, podem ser discernidas duas *terzine* atuantes. O limite entre elas está naquela mesma sequência de versos que, como se disse anteriormente, mascaram as *terzine* – 87, 88 e 89. O último hemistíquio do verso 87 (*ancor ti piaccia*) se apresenta com forte suspensão, por causa da tensão entre caráter conclusivo rimaico e caráter inconclusivo semântico. Pode-se dizer que a suspensão criada é reforçada pela rima e pelo paralelismo com *ti faccia*: é como se o “preenchimento” da rima (ênfático pelo paralelismo) carregasse consigo um caráter conclusivo que o verso, contudo, não contém. Há, portanto, uma tensão entre os dois aspectos do verso: seu modelo ideal, que apontaria para um arremate da unidade da *terzina*; sua realização concreta, que cria uma abertura.

A suspensão criada pelo final do terceiro verso é acentuada também pelo fato de o segundo verso concluir uma parte do discurso que não se sustenta sozinha, exigindo a enunciação principal: ao final do segundo verso, percebe-se que se fechou um momento da fala de Virgílio (a construção com *se augurativo*), momento que é claramente introdutório, pois não se sustenta por si só. Isso antecipa a vinda do momento principal (a pergunta indireta de Virgílio, já preparada pela fala anterior de Dante ⁸⁴). A formulação principal é retardada pelo

⁸⁴ *Ond'io a lui: «Domandal tu ancora / di quel che credi ch'a me satisfaccia; / ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora».* (If. XIII, 91-93)

inciso com o vocativo, e é relegado ao final do terceiro verso o seu início efetivo. O início da formulação é uma dilatação que suspende por ainda mais tempo o momento principal, pois *ancor ti piaccia* é uma fórmula de cortesia cujo objeto será o pedido. O núcleo do pedido (*come l'anima si lega*) é apresentado neste verso; entretanto, o verso não o pode encerrar em sua totalidade, transferindo-o para o verso seguinte. Com isso, também o quarto verso apresenta uma suspensão: a nova sequência de rimas iniciada no segundo verso (*priega*), encontra preenchimento no termo *lega*; tal preenchimento encerra em si uma espécie de resolução métrica (correspondência rimaica); entretanto, a essa resolução métrica não corresponde aqui uma perfeita resolução semântica (a qual é já aguardada por três versos).

Na metade do quinto verso, revela-se que a fala é constituída por dois momentos principais. O segundo momento é introduzido por *e dinne*; entretanto, ocorre uma nova suspensão, com o inciso *se tu puoi*, que interrompe a formulação da dúvida no final do verso. Tal suspensão recebe relevo pela introdução de uma nova sequência de rimas, que faz com que todo o nexos se encontre suspenso dentro da sequência. Chega-se, então, ao sexto verso, que encerra em sua totalidade a segunda dúvida de Virgílio, arrematando sua fala com uma coincidência entre conclusão total do discurso e conclusão de uma sequência de rimas, a qual perpassou todo o período. Tal coincidência confere peso ao último verso, acentuando sua característica conclusiva, devida ao fato de ser último verso de *terzina*.

Não obstante a divisão desigual das partes do discurso, em um constante jogo de dilação e de suspensão, percebe-se que não se perde, nessa fala, a medida da *terzina* como ponto de referência na estruturação do discurso. Ela é delineada justamente pelas relações estabelecidas entre seus atributos constantes e sua configuração particular na realização concreta. No segundo verso, conclui-se a parte introdutória da fala de Virgílio; tal conclusão, aliada a uma nova terminação no verso, reforça a expectativa pelo momento principal do discurso. O final do terceiro verso apenas inicia o momento principal, mantendo em aberto a sequência no momento em que se conclui uma sequência de rimas. O quarto verso é, de certo modo, uma resolução, pois preenche com a rima a nova terminação introduzida pelo segundo verso (após a correspondência entre o terceiro e o primeiro versos, espera-se o preenchimento do segundo, o qual é oferecido justamente pelo quarto); entretanto, tal resolução métrica é problematizada pela forte ligação com o quinto verso. Este, por sua vez, é quebrado no ponto da cesura, por

causa da separação entre a primeira e a segunda dúvida. Finalmente, o período se encerra em uma perfeita coincidência entre conclusão discursiva e resolução métrica da terceira rima ⁸⁵.

É justamente nesse jogo de ação e reação entre o discurso e a *terza rima* que se delinea a estrutura da *terzina* como sustentáculo de um período, cujo desenvolvimento ocorre aparentemente a despeito dela ⁸⁶. Não é simplesmente a sintaxe que estrutura o discurso versificado, mas sim o modo como ela responde ao metro e às suas imposições; e isso será verdade mesmo quando as diferentes partes do discurso parecerem se dispor independentemente do metro: não deixará de ser verdade, portanto, no caso de não ocorrer uma correspondência entre uma unidade métrica e uma unidade sintática significativa - correspondência que, nas estruturas menores do poema (a *terzina* e sobretudo o verso), não tem motivo para ser obrigatória. Não é porque aqui o discurso não se divide sintaticamente em partes ternárias que não haverá a estrutura da *terzina*, ainda que ela esteja mascarada. Pelo contrário, ela se faz perceber sobretudo na sucessão entre os versos 87, 88, 89 e 90, que, emoldurando uma passagem entre *terzine* e um limite de *terzina*, revelam diversos níveis de interação entre metro e sintaxe, criando diferentes jogos de suspensão, tensão e resolução. A partir do momento em que uma estrutura sintática se insere em uma forma métrica, ela passa a ter de responder a esta forma métrica, pois o discurso versificado é “una struttura complessiva che è metrica e sintattica insieme” ⁸⁷. Trata-se de uma realização concreta que se confronta com os atributos constantes da *terzina*. E o limite de *terzina* entre os elementos separados por essa transição não

⁸⁵ Nesta fala, pode ser entrevista também uma organização segundo a *terzina*, a qual, contudo, não ocorre sintaticamente. A primeira *terzina* forma, após a didascália, uma “introdução”: mesmo ao final do terceiro verso, quando tem início o pedido de Virgílio, a fórmula *ancor ti piaccia* ainda é uma preparação para a apresentação efetiva do pedido, criando uma dilação que transfere para a *terzina* seguinte a formulação principal, que derivará em duas perguntas indiretas. Desse modo, a primeira *terzina* é uma fórmula de augúrio (uma espécie de *captatio benevolentiae*), seguida por um vocativo, seguida por uma fórmula de cortesia que já é formulação efetiva do pedido, mas não o seu núcleo. Tem-se uma longa suspensão da apresentação do núcleo; e isso cria efeitos claros: trata-se de um modo de tornar mais polida a fala, o que está em total acordo com o caráter de Virgílio e com a nobreza de caráter de seu interlocutor, como já apontou Chiavacci: “L'estrema cortesia del giro della frase, prezioso come lo stesso parlare di Piero, è accentuata dal vocativo posto al centro: *spirito incarcerato*, dove risuona il rispetto per lo spirito umano, e la pietà per la sua condizione.” (*ad loc.*) Isso segue os princípios do ἤθος ἀρμόττων e do ἤθος ὁμαλόν. Cf. Lausberg, *Manual de retórica literaria* § 1227.

⁸⁶ “La dialettica tra discorso verbale e andamento metrico si può sintetizzare così: l'andamento metrico fornisce uno schema di attuazione al discorso verbale, e perciò in partenza lo condiziona; d'altra parte il poeta trae da questo condizionamento incentivi per rendere più efficace il discorso verbale. In un certo senso (se si prescinde dalla rima, che rientra piuttosto nei procedimenti discontinui e con fruizione del «corpo» fonetico delle parole) la metrica è utilizzata dal poeta come un repertorio di norme per la *mise en relief* diverse da quelle dell'uso.” (SEGRE, Cesare. “Fra strutturalismo e semiologia”, *I segni e la critica*, Torino: Einaudi, 1975, p. 75)

⁸⁷ Beltrami, “Sul metro della *Divina Commedia*”, *L'esperienza del verso*, p. 49. Por isso, Arnaldo Soldani afirma: “parliamo qui di linea sintattica e di tracciato metrico in senso un po' improprio. perché a rigore è una sola la linea di emissione linguistica, e metrica e sintassi si limitano a segmentarla ciascuna secondo i propri criteri.” (PRALORAN, Marco. SOLDANI, Arnaldo. “La metrica di Dante tra le Rime e la Commedia”, *Le Rime di Dante*, Milano, Cisalpino, 2010, p. 413.)

pode não ser sentido aqui, sendo marcado pela rima, que demarca os limites métricos fundamentais do poema ⁸⁸.

3. Função métrica da rima

A rima demarca uma espécie de limite no discurso versificado, e supérfluo é dizer que tal limite não tem nada a ver com um eventual limite sintático ⁸⁹. A rima, em si, não delimita o *endecasillabo*, que segue regras próprias para a sua constituição ⁹⁰. Ela torna, contudo, mais pronunciado o limite do verso, complicando ou incrementado a sua transposição. A complicação seria o efeito geral de um descompasso entre metro e discurso em um texto rimado; entretanto, tal efeito pode ter várias gradações, conforme outros elementos que compõem o discurso poético. No caso da *Commedia*, isso dependerá, naturalmente, de inúmeros elementos; e um dos fatores determinantes é certamente a colocação do verso dentro de determinada sequência de rimas criada pela *terza rima*.

A terceira rima (ou, de modo mais preciso, a última rima de uma série) é justamente o acabamento dado a cada uma das linhas que se entrecruzam no tecido do poema, delimitando de maneira mais acentuada o limite do verso em que ocorre, que é (salvo o final de um canto) o terceiro verso de uma *terzina*. A rima *ti piaccia* cria um ponto de apoio no discurso de Virgílio:

⁸⁸ Na verdade, a rima marca todos os limites métricos do poema, com exceção do hemistíquio.

⁸⁹ Claro que o grau de rigidez de tal limite dependerá de outros elementos, dentre os quais o fator histórico-institucional da rima.

⁹⁰ Como observou Beltrami: “La funzione demarcativa della rima consiste nel fatto che la rima è associata regolarmente al limite dell’unità metrica, e ne rinforza la percezione con il suo ritorno. L’unità metrica è normalmente il verso, ma può essere anche l’emistichio, o un versicolo interno al verso. [...] Quanto alla rima di fine verso, cioè al caso più comune, la funzione demarcativa va invece intesa in senso più debole: la rima sottolinea, non determina la struttura del verso, che è percepibile di per sé in termini di numero di sillabe e di accenti. Una riprova è proprio nel caso dei versi con rima interna: in essi quest’ultima individua una misura interna al verso, non un verso indipendente, e il risultato è che a due rime corrisponde un verso solo, determinato evidentemente dalla propria struttura sillabica e accentuativa.” (*La metrica italiana*, § 36, pp. 49-50) Sobre a função demarcativa da rima, Di Girolamo afirmou: “un’unità metrica (verso, strofe, gruppo strofico) è delimitata in maniera più o meno netta da vari espedienti, variabili a seconda del sistema metrico generale: nella versificazione italiana, a parte l’esaurirsi della frase ritmica, il compimento cioè del numero del verso (o di un insieme di versi), e a parte la pausa metrica la cui intensità va affidata interamente all’interprete, il testo poetico dispone di segnali precisi per indicare i confini delle sue unità e sottounità: tra questi, va annoverata in primo luogo la rima. Nel sonetto, la rima segnala la fine di ogni verso: uno schema particolare di rime può inoltre sottolineare i raggruppamenti strofici: lo schema di rime abbracciate nella fronte, ABBA. ABBA, rivela chiaramente un limite tra il quarto e il quinto verso, e una divisione in due quadernari; a differenza dello schema ABAB. ABAB (il primo storicamente attestato), che è analizzabile come una sequenza continua di rime incatenate o come quattro distici. E lo stesso si dica per i terzetti. Il taglio più importante alluso dalle rime è senza dubbio tra l’ottavo e il nono verso: V9 introduce infatti la rima C, terza in ordine di comparizione, che è un elemento appartenente al secondo gruppo di versi (T).” (GIROLAMO, Costanzo di. *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna: Il Mulino, 1976, p. 140) Também Beltrami falou da importância da rima na constituição de uma estrofe: “La funzione strutturante della rima consiste nel fatto che la disposizione delle rime è uno degli elementi di maggiore rilievo nella costruzione di strutture strofiche.” (*La metrica italiana*, p. 50, § 37)

mesmo que sintaticamente o discurso pareça passar por cima dela, a presença da rima – a correspondência entre *piaccia e faccia*, em resposta ao anterior *satisfaccia* –, o jogo de respostas que a rima vai delineando através do discurso, cria um ponto de apoio no termo *piaccia*, ainda que o termo não corresponda a um ponto de apoio semântico. Este é o modo como a estrutura da *terzina* se faz sentir através do discurso. No exemplo de *Inferno XIII*, a rima cria um ponto de apoio que não existe (ou não existe com a mesma força) no âmbito semântico. Nesse limite de verso (*ti piaccia*), manifesta-se de maneira mais acentuada a complexa interação entre o metro e a sintaxe que constitui o discurso, e é precisamente nesse ponto que se ilumina a constituição da *terzina*, no acordo ou desacordo que cria com os segmentos sintáticos⁹¹. Com isso, não se exclui a importância dos outros versos na formação e na configuração de uma *terzina*. Cada verso tem a sua importância, mas é o terceiro, e o modo como ele responde aos versos anteriores, que circunscreve uma *terzina* dentro de uma sequência, é ele que a caracteriza de modo definitivo; e, dentro desse verso, o ponto determinante é a rima, na qual resulta a *terzina* como estrutura métrica.

Já Di Girolamo, seguindo observações de outros estudiosos, afirmou a importância da rima na constituição de uma *spezzatura* (termo italiano, empregado no lugar do francês

⁹¹ Aqui, é preciso esclarecer: quando se fala de metro e sintaxe, fala-se, nas palavras de Beltrami, de dois tipos de estruturação e de segmentação de um mesmo resultado, no qual metro e sintaxe são, naturalmente, uma unidade. Sobre isso, cf. as páginas especialmente esclarecedoras de Beltrami no artigo “Sul metro della *Divina Commedia*”, sobretudo os parágrafos: “Ogni struttura metrica, basata di per sé su regole di tipo fonico o fonetico, non può realizzarsi sul piano linguistico ed essere perciò attualizzata in un testo altro che attraverso strutture sintattiche. Queste sono perciò tutte ‘metriche’, indipendentemente dalla coincidenza o meno fra limiti di verso e limiti di frase o di parti di essa normalmente tenute unite nell’intonazione. La nozione corrente di coincidenza/non coincidenza fra metro e sintassi, che si restringe di fatto a questo particolare tipo di osservazioni, è senz’altro troppo limitativa. Metro e sintassi sono due tipi di strutturazione, e insieme due criteri di segmentazione, di un unico oggetto che è il testo poetico. Se si considera il testo poetico come un tutto unico e compiuto, si vede con chiarezza che i limiti della struttura metrica nel suo complesso e quelli della struttura sintattica nel suo complesso (a sua volta composta di altre strutture sintattiche minori o frasi) non possono che coincidere, e che le due strutture si ricoprono perfettamente. In questa prospettiva, i fenomeni di non coincidenza tra frasi e strutture / metriche minori (versi, strofe) non appaiono trasgressioni o scavalcamenti del discorso rispetto a una struttura complessiva che è metrica e sintattica insieme.” (pp. 48-49) O aspecto sintático (ou linguístico) e o aspecto métrico não podem ser separados senão por abstração, para melhor compreensão da estrutura complexa do discurso versificado, na realização métrica da sintaxe e na constante atualização do metro através da sintaxe. Sobre a ideia de “abstração”, diz Di Girolamo: “Tornando ancora una volta ai nostri esempi danteschi, a cui sarà necessario, in questo capitolo, aggiungere qualche nuovo termine di riferimento, essi ci sono finora serviti a passare in rapida rassegna alcune nozioni e figure metriche principali, mettendo in rilievo tutti quei casi di sfasamento tra il livello propriamente metrico del testo, e quello (astrattamente) linguistico (giacché solo per via di astrazione possiamo distinguere i fatti linguistici del verso dalla loro realizzazione metrica nel verso).” (*Teoria e prassi della versificazione*, p. 91) Cf. também as iluminantes afirmações de Cesare Segre, em *I segni e la critica*, pp. 74-80 (sobretudo 74-76); as observações de Praloran-Soldani, “La metrica di Dante tra le Rime e la Commedia”, *Le rime di Dante*, p. 413; e as afirmações de Beltrami em *Metrica, poetica, metrica dantesca*, pp. 11 e 14.

*enjambement*⁹²), entendida como uma “rottura dell’unità sintattica, e, in casi estremi, di quella lessicale, ad opera delle pause metriche.”⁹³:

È solo lentamente che la spezzatura si afferma in alcune aree della poesia romanza come espediente metrico consentito, di cui si vanno scoprendo a poco a poco le funzioni e le potenzialità stilistiche. E la sua storia sembra intrecciarsi con quella della rima, se è vero che lo scarto tra metro e sintassi è possibile solo quando la fine del verso sia chiaramente demarcata da un segnale non ambiguo, la rima appunto.⁹⁴

É muito afirmar, com Di Girolamo, que a *spezzatura* só é possível na presença da rima, pois que seja assim é afirmação que pode ser agudamente problematizada. Na verdade, em nota à mesma afirmação, o próprio autor parece contradizer tal princípio, afirmando a respeito do *endecasillabo sciolto*:

L’endecasillabo sciolto italiano è solo apparentemente un’eccezione a questo principio, così limpidamente formulato dal Grammont: di fatto, l’endecasillabo si presenta, pur nell’estrema varietà dei suoi tipi, come ritmicamente inconfondibile: e potrebbe essere questa la ragione della sua scelta come verso sciolto da rima, in epoche in cui la spezzatura era già praticata su larga scala.⁹⁵

Que a rima não seja necessária para a demarcação do limite de um *endecasillabo* (e, portanto, para o seu reconhecimento) significa que ela não é de fato necessária para uma *spezzatura*. Na verdade, a rima torna mais marcado o limite do *endecasillabo*, exercendo sua influência sobre qualquer ligação entre *endecasillabi*. Desse modo, a relação apontada por Di Girolamo entre a rima e o fenômeno que ele denomina *spezzatura* pode ser ampliada, no sentido de que a rima tem poder de complicar qualquer limite e passagem entre versos, independentemente de uma

⁹² Sobre as razões que levam o estudioso a adotar o termo *spezzatura*, a despeito de uma vasta terminologia (italiana ou não) para o fenômeno, cf. p. 53 de seu volume *Teoria e prassi della versificazione*. Quanto às problemáticas ligadas aos termos, que acabam tendo uma esfera de conotações muito circunscritas, ao mesmo tempo que uma abrangência por vezes genérica, cf. Beltrami: “È ben chiarire subito che non mi pongo con questo in quell’ordine di idee da cui nascono il concetto e la problematica dell’*enjambement*; concetto e problematica che sono appunti legati in modo particolarmente stretto a motivazioni di gusto e di poetica. (“Sul metro della *Divina Commedia*”, *L’esperienza del verso*, p. 52). Tratar especificamente do *enjambement* (o que exigiria, primeiramente, uma definição clara não só do que seria a figura, mas de cada um dos elementos que compõem tal definição – o que não é, de modo algum, tarefa simples e unívoca) pode restringir o discurso a um discurso por si impreciso; e, seguindo a linha do estudioso, muito poderia ser perdido em uma discussão determinada por uma imposição terminológica que é muito flutuante: “A questo punto, piuttosto che tentare di mettere ordine in una situazione critica che favorisce tendenzialmente l’imprecisione, è più opportuno lasciare da parte la nozione di *enjambement* e i problemi relativi all’espressività di tale figura, e studiare precisamente quei rapporti tra verso e verso che costituiscono il quadro più generale e meglio suscettibile di osservazioni puntuali, entro cui anche la questione dell’*enjambement* si inserisce.” (“Sul metro della *Divina Commedia*”, *L’esperienza del verso*, p. 53) Para uma discussão mais aprofundada sobre a questão, cf. pp. 52-53 de “Sul metro della *Divina Commedia*”, *L’esperienza del verso*.

⁹³ Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, p. 53. Cf. Beltrami para as problematizações de tal definição, em “Sul metro della *Divina Commedia*”, *L’esperienza del verso*, p. 53.

⁹⁴ Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, p. 93.

⁹⁵ Idem, p. 93, nota 15.

coincidência ou não com segmentos sintáticos; os graus de tal complicação dependerão, naturalmente, de diversos elementos.

Pela ação da rima, a *terzina* se torna um atributo da própria *terza rima*. Ela não é determinada pela sintaxe e, por sua vez, não condiciona necessariamente a sintaxe. O discurso, na *Commedia*, é estruturado predominantemente com base na *terzina*. Mas isso pode também não ocorrer – como nos casos acima analisados –, e esses casos de não coincidência não constituirão desvios da norma, pois participam das possibilidades de organização previstas pela própria *terza rima* ⁹⁶.

4. Unidade métrica

Nisto está a peculiaridade da forma métrica da *Commedia*: a *terza rima* deixa sempre entrever a estrutura da *terzina*, enquanto prevê diversos tipos de estruturação que sintaticamente não precisam se basear na *terzina*. Tal característica está diretamente ligada ao fato de a *terzina* não ser estritamente uma unidade métrica. Um *canto* em *ottava rima* é constituído pela sucessão de *ottave*; cada uma delas constitui uma unidade autônoma e não existe, metricamente, nenhuma ligação pré-estabelecida entre essas diversas unidades; uma *canzone* é constituída pela sucessão de *stanze*, conjuntos metricamente autônomos ⁹⁷. Mas um *canto* em *terza rima* não é simplesmente constituído por uma *sucessão* de *terzine* autônomas entre si.

⁹⁶ “Ovviamente, non si vuole affatto affermare che tale sia la distribuzione normale e regolare delle pause: e tutte le organizzazioni sintattiche alternative, e che non si calino perfettamente in questo involucro, non andranno certo considerate come eccezioni, perché non può parlarsi, al riguardo, di alcuna norma: del resto, almeno per la versificazione italiana, sarebbe erroneo guardare alla spezzatura come all’eccezione, e ai versi *end-stopped* come alla regola. Più semplicemente, è la stessa strutturazione delle rime che suggerisce delle pause metriche in luoghi precisi, per esempio quando una serie di rime cede il posto a un’altra, o quando un certo schema viene ripetuto daccapo, ecc.” (Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, p. 60)

⁹⁷ No caso da *canzone*, pode existir uma ligação métrica entre as *stanze* e no caso das *coblas unissonans* e no caso da *rima-refrain*. Mas a *stanza* é sempre concebida como unidade autônoma, que delimita o discurso dentro de contornos rígidos. Como a tradição de textos, tal autonomia pode chegar ao extremo da permutação entre as *stanze*, sem prejuízo (ou com prejuízo mínimo) para o sentido da composição. Isso será característica conservada por Petrarca. Em Dante e no *Stilnovo* de modo geral, a *stanza* conservará a sua unidade; no entanto, é a *canzone* que será concebida como um todo orgânico, formado pela articulação das diferentes *stanze*, que criam, portanto, um discurso intelectualmente complexo. Entretanto, nem isso será o suficiente para a transgressão dos limites da *stanza*, estritamente observados, justamente porque delineiam com precisão as diversas partes do pensamento: “In casi estremi, anche il confine della stanza può essere infranto, almeno nei generi che lo consentono. Il che non avviene, di norma, nella canzone: sotto questo aspetto, la poesia cortese italiana fa in buona parte propria la tecnica compositiva occitanica, nella quale la *cobla* è un’unità dotata di notevole autonomia, tanto che, a parte i casi in cui il trovatore non ne vincoli l’ordine con qualche artificio speciale, gli antichi manoscritti non sono sempre concordi nel tramandarci le successione delle strofe: e, bisogna aggiungere, il danno dal punto di vista del senso è minimo: giacché la *cobla* per i provenzali è semanticamente, oltre che metricamente, una cellula autosufficiente. Più “aperte” le unità strofiche in altri generi, come nella terza e nell’ottava rima.” (Di Girolamo, *Teoria e prassi*, pp. 60-61) Uma observação a esta última afirmação: de fato, talvez a *ottava rima* seja mais flexível do que a *canzone*,

A *terzina* é uma estrutura que mantém relação métrica seja com os versos anteriores, seja com os versos posteriores, seja com ambos. A nova rima introduzida só encontra resposta na *terzina* seguinte, com o que as *terzine* dão origem umas às outras, através de uma alternância que, pela constante introdução de uma nova rima, é uma abertura contínua. Não se trata de uma unidade autônoma, mas de parte de um contínuo que, na verdade, não permite a separação de unidades autônomas. Dentro de um *canto* da *Commedia*, não é possível isolar unidades metricamente independentes – como, por exemplo, podemos fazer tranquilamente em um canto em *ottava rima* –; é possível apenas individualizar a presença de uma estrutura constante, que, contudo, não resolve todas as relações métricas que a constituem. Para ilustrar bem o que quero dizer, isto é, o modo como a *terzina* se intrinca no canto em *terza rima*, recorrerei a um exemplo extremo: em termos estritamente métricos, sem nenhum tipo de atenção ao conteúdo, uma *terzina* interna não poderia ser retirada sem causar danos ao canto, ou melhor, sem deformar o canto – o que não ocorre em um canto em *ottava rima* ⁹⁸.

4.1. *Purgatorio* I

Ao dizer que uma *terzina* não se sustenta metricamente, não entendo que ela não possa ser tomada como uma estrutura atuante, ou que ela não possa ser analisada e observada detidamente. Entendo que o isolamento de uma *terzina* (ou quantas sejam) sempre apresentará referências externas – precisamente as rimas, dispostas que são de maneira encadeada. Tome-se, por exemplo, uma *terzina* que encerre sozinha uma unidade de sentido – uma *terzina* de andamento sereno, que realiza uma marcação temporal ao mesmo tempo que delinea com

mas de modo algum existe, entre ela e a *terza rima*, paridade nesse aspecto. Menichetti afirma que a autonomia da *stanza di canzone* se relaciona à destinação original da *canzone* à música, com repetição da mesma melodia a cada nova estrofe. Além disso, o estudioso observa que em *Dve*. (II ix 6), Dante define a *stanza* como um todo orgânico. Entretanto, não obstante o hábito predominante de conferir autonomia à *stanza*, Menichetti cita certas exceções à regra, no âmbito trovadoresco, francês, galego-português e italiano. Entretanto, neste último caso, o exemplo é de Stefano Protonotaro - isto é, um siciliano -, não sendo apresentados exemplos da poesia toscana do *Duecento*. Cf. Menichetti, *Metrica Italiana*, p. 496.

⁹⁸ A organização mais impositiva da *terza rima* em relação à *ottava rima* se manifesta também na impossibilidade de permutação entre versos, possível na *ottava rima*, como ilustra um interessante caso do *Furioso*. O poema de Ariosto apresenta três edições (A, de 1516; B, de 1521; C, de 1532); e, algumas poucas vezes, edições diferentes apresentam a mesma *ottava* com versos permutados. É o caso de XXVI 134, que, na edição C, troca a ordem dos seis primeiros versos (além de outras ligeiras modificações dentro dos versos). Em A, os versos eram: “Quando non possan ritrovarli **prima**, / nel campo saracin li troveranno; / che nanzi che ’l re Carlo il tutto opprima, / per torto da l’assedio iti seranno. / Quivi facendo ritrovarli **stima**, / a l’oste saracin diritti vanno.” Já em C: “Nel campo saracin li troveranno, / quando non posson ritrovarli **prima**; / che per levar l’assedio iti seranno, / prima che ’l re di Francia il tutto opprima. / Così dirittamente se ne vanno / dove averli a man salva fanno **stima**.”

traços rápidos a nova atmosfera do Purgatório e o novo estado de espírito que tal atmosfera infunde:

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina. (Pg. I 115-117)

Estes versos abrem a terceira e última sequência narrativa do primeiro canto do *Purgatorio*; eles constituem uma unidade de sentido, sendo semanticamente autônomos em sua situação dentro do canto. O principal é o paralelismo desenvolvido entre os versos externos (acentuado pela rima), que, na verdade, conduz o foco para o verso conclusivo, que coloca o protagonista diante do cenário e revela – como apontou Chiavacci⁹⁹ – a presença do mar como elemento ampliador do espaço. Trata-se de uma *terzina* de estrutura bimembre¹⁰⁰, de divisão na metade do verso central, que aqui se apresenta claramente como um verso de transição entre os extremos da *terzina*. Estabelece-se, com isso, uma correspondência entre os versos externos: o primeiro abre a *terzina* com um novo elemento para o cenário, *L'alba*, que ilumina a paisagem com um novo fenômeno; o terceiro verso situa o protagonista nessa nova fisionomia que a paisagem assume, concluindo-se com a abertura da paisagem para o mar (*marina*). Sobre o terceiro verso recai o peso da *terzina*, pois esse é o verso que apresenta os efeitos, no plano da paisagem, da força superior da *alba*. Desse modo, o último verso se constitui como uma resposta ao primeiro, como se percebe pelo fato de ele ser introduzido por uma consecutiva; e o primeiro verso se apresenta em função dessa resposta, isto é, em função da consequência que ele desencadeia.

A transição entre os dois planos ocorre justamente na cesura do segundo verso, fazendo com que cada hemistíquio se ligue a um dos versos externos. O segundo verso é o mais fraco da sequência, quase um verso “estrutural”, cuja função é armar a organização da *terzina*, estabelecendo a relação entre os versos externos (revelada em *sì che*), e possibilitando que estes sejam reduzidos aos seus termos essenciais. É quase uma forma de tornar mais “puros” os versos externos, e sobretudo o terceiro, formado por termos significativos para a situação, separados apenas por monossílabos: *conobbi*, que coloca em cena o protagonista, diante da

⁹⁹ “L’incanto di questa *terzina* [...] sembra figurare il dilatarsi dell’anima alla nuova vita (il nuovo giorno) che si annuncia. L’apparire del mare, finora rimasto nell’ombra, dà forma e spazio al paesaggio, e insieme ne accresce la vaghezza.” (*ad loc.*)

¹⁰⁰ Chamo “bimembre” a *terzina* que sofre uma divisão na metade do segundo verso, tendo como subunidade um verso e meio. Tal divisão é operada, em geral, por uma nova principal ou por uma coordenação que seja, no mínimo, do mesmo grau sintático apresentado pela *terzina* em relação ao período que compõe. Entretanto, são também interessantes os casos de subordinação que se constituem segundo um esquema essencialmente bimembre da *terzina*.

paisagem; *tremolar*, que parece se projetar em toda a paisagem, modificando-a pela ação da *alba*; *marina*, revelação do mar, que amplia o cenário.

Entretanto, do ponto de vista estritamente métrico, esta *terzina* não é uma unidade efetivamente destacável da sequência que compõe: seu isolamento não propicia a compreensão de sua abrangência métrica, dentro da corrente de cuja constituição ela participa ativamente como componente insubstituível. Dentro da corrente, esta *terzina* tem uma função profunda, porque tal função não diz respeito somente ao âmbito semântico: se fosse apenas semântica, tal função seria, em última análise, aparente, pois diria respeito apenas a uma realização concreta, dentre tantas que podem resultar. Pelo contrário, a função da *terzina* é constante, pois diz respeito ao próprio modelo da *terza rima*, qualquer que seja a sua realização. A função constante da *terzina* é métrica, e ela, como estrutura continuamente renovada, age ativamente na urdidura do canto, vinculando-se, através de sua própria estrutura, à sequência que toca seus limites. E isso ocorre através da rima.

Na *terzina* acima, os versos externos estabelecem um vínculo com aquilo que a precede, mediante a rima *dichina*, que, no segundo verso da *terzina* anterior, iniciou uma nova sequência de rimas. Por outro lado, o verso interno propõe uma inevitável continuidade, pois, dentro da *terzina*, ele permanece *irrelato*. Nesse sentido, é notável a colocação de *lontano*, que estabelece o início de uma nova sequência de rimas: o termo permanece em suspenso ao final do verso, introduzindo (após as correspondências rimaicas *passi: bassi; dichina: mattutina*) uma nova terminação. Além disso, o termo cria uma suspensão semântica: como dito anteriormente, os dois membros que constituem a *terzina* são separados na metade do segundo verso; o segundo membro é introduzido pela consecutiva *sì che*, a qual sinaliza que está para ser enunciado algo de peso dentro da *terzina*. Desse modo, *lontano*, em sede de nova rima, cria uma suspensão que transfere para o verso seguinte a enunciação efetiva em sua formulação essencial, sobre a qual recairá o foco da *terzina*. O termo recebe relevo por seu posicionamento no corpo da *terzina*, e contribui para criar aquela ampliação do espaço cênico ao qual *marina*, na conclusão, dará acabamento: *lontano* (que abre uma sequência de rimas) projeta profundidade na cena; *marina* (que encerra uma sequência de rimas) dá o acabamento a esta profundidade, figurando-lhe com uma imagem.

Os versos externos estabelecem um vínculo com o que vinha anteriormente (que se torna, portanto, um ponto de referência para a *terzina*); o verso interno atrai o que vem posteriormente, mantendo-se como ponto de referência para a continuação da sequência. Fornecendo à *terzina* em questão os vínculos que ela estabelece ou cria em sua própria estrutura

– emoldurando-a, portanto, na resolução que completa de todos os vínculos que a perpassam – , tem-se:

El cominciò: «Figliuol, segui i miei passi:
volgianci in dietro, ché di qua dichina
questa pianura a' suoi termini bassi.»
L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina.
Noi andavam per lo solingo piano
com' om che torna a la perduta strada,
che 'nfino ad essa li pare ire in vano. (Pg. I 112-120)

Este exemplo é especialmente interessante, porque a segunda *terzina* não mantém relação semântica direta com a primeira, o que mostra que os vínculos criados pelo modelo da *terzina* nada têm que ver com um vínculo de natureza semântica; o vínculo semântico pode existir, bem como pode não existir: o vínculo métrico permanecerá intacto. A segunda *terzina* (aquela que serviu de ponto de partida para este exemplo) parece realizar um intervalo dentro da sequência. Primeiramente, há a fala de Virgílio, que recomenda a retomada do caminho; segue-se a *terzina* que realiza uma espécie de indicação temporal, a qual dá um novo tom não só ao cenário que se amplia pela incidência da luz, mas a toda a sequência posterior; descreve-se, por fim, a ação recomendada por Virgílio, mediante uma comparação que encerra o sentido dessa ação para a narrativa: *com' om che torna a la perduta strada, / che 'nfino ad essa li pare ire in vano*. De fato, esta imagem encerra o sentido profundo que percorrerá o segundo cântico ¹⁰¹.

Assim, a segunda *terzina* coloca-se como uma espécie de *intermezzo*, emoldurada entre a intenção manifesta na fala de Virgílio e a ação dos poetas em movimento, caracterizando com traços leves – através de poucos termos, mas altamente significativos na figuração – a atmosfera que envolve o cenário deserto e a solidão dos dois personagens ¹⁰². A *terzina* é essencial para a narrativa, pois realiza uma indicação temporal (que é carregada de sentido, como já em *Inferno* I) e caracteriza, através dos olhos do protagonista, a paisagem na qual se desenvolverá a sequência. Isto é, o *intermezzo* dá o tom da sequência que se desenvolverá, e por isso seu posicionamento é extremamente relevante. Semanticamente, percebe-se um fio condutor entre a primeira e a terceira, porquanto esta é a realização da intenção expressa naquela; linha

¹⁰¹ Chiavacci: “è la perenne figura dell'uomo secondo il cristianesimo: «quia peregrini et hospites sunt super terram» (Hebr. 11, 13). Il tema dell'esilio sarà linea portante di tutta la seconda cantica, che appunto delle tre è l'immagine della vita sulla terra condotta nella speranza del cielo. Si veda il forte accento nostalgico per quella *perduta strada* (con richiamo a *Inf.* I 3) che sola conta per l'uomo, per cui tutti gli altri cammini sembrano vani, finché non la trovi.” (*ad loc.*)

¹⁰² A caminhada solitária dos dois poetas – aos quais se unirá, mais adiante, Estácio – é também um motivo condutor do cântico. Para maiores detalhes sobre a questão, bem como exemplos ao longo do cântico, cf. mais uma vez Chiavacci *ad loc.*

interrompida pela segunda *terzina*, que ilumina toda a situação com nova luz, determinando o tom em que se desenvolverá a terceira e última parte do canto: posicionada entre a fala de Virgílio e a ação já encetada (*Noi andavam*), a segunda *terzina* não só define o cenário sobre o qual se desenvolverá a ação, mas também a atmosfera concreta e ideológica que penetra a sequência, concluindo o canto. E isso se realiza de modo mais eficaz do que se a indicação temporal fosse apresentada antes da fala de Virgílio.

O aparente deslocamento da segunda *terzina* define o espaço e o tempo dentro do qual se situa a ação já iniciada em *Noi andavam*. É um artifício caracterizador, que em poucos traços esboça o espaço e o tempo; a economia nas palavras cria uma vagueza muito expressiva, a qual perpassa os termos-chave da sequência, que, mesmo quando originalmente concretos, parecem receber um emprego abstrato. Isso faz do cenário e da ação uma coisa só. Não se trata de uma descrição pictórica destacada; trata-se de um desenho vago em seus contornos, reduzido a termos essenciais (pois reduzidos a seus termos essenciais são os versos externos da segunda *terzina*), que delinea a própria vagueza do mundo que circunda os personagens. O verbo *tremolar*¹⁰³ dá um tom impressionista ao cenário, definindo vagamente a cena através da visão do protagonista. Com isso, a paisagem que a princípio não sairia da esfera de uma representação comum (uma praia) é delineada segundo a impressão do protagonista (*conobbi il tremolar*), que filtra a paisagem para o leitor. Na vagueza essencial criada pelos poucos traços caracterizantes, a cena e os próprios personagens são penetrados pela potência figurativa de *alba*, *lontano*, *tremolar* e *marina*, termos em posições ritmicamente relevantes.

Desse modo, o “deslocamento” é muito mais eficaz do que o seria a linearidade e uma descrição destacada, pois a colocação da segunda *terzina* ilumina com antecedência a ação que será apresentada em movimento logo a seguir. Mas, na verdade, a quebra na linearidade é só aparente, pois é como se a ação tivesse um início virtual na *terzina*: a fala de Virgílio exprime racionalmente uma intenção, conduzindo à última parte do canto; a segunda *terzina* oculta em si o início ideal da ação recomendada por Virgílio, a qual, na terceira *terzina*, estará já em movimento, determinada pela influência da *terzina* anterior. A *terzina* intermediária marca a passagem da intenção para a realização; mas esta realização dá-se em comunhão indissolúvel

¹⁰³ Sobre o termo, empregado também na descrição do Anjo da cornice dos soberbos, Chiavacci comentou: “questo particolare verbo, di ascendenza virgiliana, già usato per la *marina* del primo canto (poco prima dell’arrivo di quell’altro angelo), indica il brillio di una luce in leggero movimento, quale appunto quella delle stelle, o di uno specchio d’acqua sotto i raggi del sole. Dante lo usa sempre (come si vedrà anche a XXVIII 10) a figurare aspetti in cui sia in qualche modo una presenza, o un presentimento, della realtà divina” (nota a Pg. XII 90, pp. 365-366); e, em Pg. XXVIII 10: “questo verbo [...] è sempre usato da Dante in momenti di alta tensione spirituale, quasi segno di qualcosa che trascende l’uomo”.

com o meio. É só com a terceira *terzina* que se projeta na segunda o início ideal da ação, uma vez que ela já está em andamento na terceira. São relações construídas por sugestão, pela total conformidade entre o cenário e a ação: o cenário parece ter poder modificador sobre a ação e sobre o modo como o leitor deve recebê-la, criando a impressão de que a caracterização do cenário e o início da ação que se desenrola nele são uma coisa só. É no aparente destaque da segunda *terzina* que ela ganha força para iluminar toda a cena, evidenciando-se a sua indissolúvel inserção no todo.

A introdução da *terzina* na sua sequência apresenta plenamente as relações métricas que são apenas entrevistas na sua estrutura isolada. No caso dos versos externos, ocorre uma resolução parcial, uma vez que eles estão em rima entre si; já no caso do verso interno, não ocorre nenhuma resolução – ao contrário, o verso constitui um elemento de suspensão – até a *terzina* seguinte. Entretanto, essa mesma introdução da *terzina* na sua sequência, que visava a resolver plenamente os vínculos ou arrematados (versos externos) ou iniciados (verso interno) por ela, revela novas aberturas, que apontam tanto para os antecedentes como para o prosseguimento da sequência: as rimas *passi: bassi* respondem, de fato, a um elemento anterior, *ritrassi*; já *strada* introduz um novo elemento, que pede resposta no prosseguimento da sequência. Se quiséssemos fornecer os elementos que, por sua vez, resolvem plenamente esses novos vínculos abertos, teríamos que realizar uma ampliação, acrescentando a *terzina* anterior e a *terzina* posterior à sequência tal como aqui se encontra; mas isso apresentaria novos vínculos não resolvidos: é um jogo que tende ao infinito, o qual só pode se concluir efetivamente com os limites que delimitam um canto.

A *terzina* mantém um vínculo com o que a precede, a não ser que seja a primeira de um canto; ela propõe uma continuidade, que pode se realizar ou com uma nova *terzina* ou com um verso isolado. Compreende-se por que um canto tem que se concluir em um verso isolado: o acréscimo de novas *terzine* não permite uma conclusão métrica, mas propõe sempre uma continuidade que resolva metricamente o segundo verso. Desse modo, a *terzina* se insere indissolúvelmente na sequência da qual faz parte, tendo sempre um ponto de referência externo. Não há coincidência entre o esquema de rima e a medida da *terzina*, porque as correspondências rimaicas se realizam plenamente para além da *terzina*, que acaba sendo como um recorte dentro do encadeamento de rimas. Tratando-se de um contexto em que todos os versos têm que ser rimados, em que a rima é concebida como inerente ao verso ¹⁰⁴, a *terzina*, embora emoldurada

¹⁰⁴ “Non è forse del tutto ozioso ricordare che per D[ante] la r[ima] è naturalmente inerente al verso, tanto da aver determinato il noto scambio semantico rima/poesia, verso. La cultura volgare in area geografica italiana sia di

por uma correspondência rimaica, é metricamente uma abertura, propondo sempre uma continuidade.

Com isso, não se quer negar a individualidade e a atuação da *terzina*; dizer que ela não é metricamente autônoma não significa dizer que ela não atue dentro da sequência que ela própria constitui; significa simplesmente reconhecer que ela é, por natureza métrica, parte de um todo – e isso constitui uma de suas características decisivas. Ela nasce como parte de uma sequência, e é em função dessa sequência que ela se constitui. É nessa sua característica de inexorável inserção em uma continuidade que está a sua grande potência de criar variedade no discurso (variedade da qual faz parte também a relativa flexibilidade do *endecasillabo* dantesco):

D'altra parte, sul piano operativo, nella *Commedia* sia i versi, sia le terzine, pur conservando assai spesso la loro individualità ritmico-sintattica, immessi nella catena ininterrotta delle rime, ottenevano l'infinita varietà del discorso, necessaria al grande e multiforme progetto della *Commedia*.¹⁰⁵

A *terzina* é uma estrutura atuante e perceptível dentro da continuidade do canto, mas não é uma unidade submetida a repetição sucessiva, como a *ottava*. A sucessiva repetição de uma estrutura pressupõe o fim de uma estrutura e o início de outra que lhe é indiferente; e, entre esse fim e esse início, pressupõe-se uma espécie de pausa, sublinhada, no caso da *ottava*, pelo dístico. Em um canto em *ottava rima*, o discurso ocorre em uma sucessão entre unidades metricamente alheias entre si, em que, salvo exceções, não haverá continuidade metricamente estabelecida entre as unidades¹⁰⁶. Na *terza rima*, não ocorre esta pausa (por isso, a própria pausa é algo a ser criado mediante determinados recursos) entre as unidades que se sucedem, pois, na verdade, nem há uma unidade efetiva:

La struttura del metro della *Commedia* può parer semplice nella sua realizzazione, ma non lo è per nulla nella sua essenza, nella quale mi sembra che nessun altro metro gli sia accostabile, perché non è un metro narrativo formato da un'unità base ripetibile *ad libitum*; al contrario, è un metro che non

D[ante], sia a lui anteriore, come anche in genere tutta la trecentesca, non conosce poesia cui la r. non sia assolutamente essenziale (e tanto più appare considerevole il caso del Cantico di s. Francesco evidentemente svoltosi, anche da questo punto di vista, in concorrenza di esempi latino-biblici). I pochi versi irrelati dalla r[ima] che si hanno nelle canzoni dantesche sono ovviamente da considerarsi come varianti alla r[ima], cioè non come assenza di r[ima], ma come r[ima] negativa. Avendo la r[ima] insomma una posizione d'indubbia centralità nella tecnica della poesia dantesca, di tutta la poesia, dantesca, dai sonetti alle canzoni alla *Commedia*, si può tracciare tutto il cammino tecnico di D. anche puntando fortemente sulla varia tipologia delle r[ime] dantesche.” (Baldelli, “Rima”, *ED*)

¹⁰⁵ BALDELLI Ignazio, “Lingua e stile delle opere in volgare di Dante”, *ED*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, VI, 1978, p. 81, n. 29.

¹⁰⁶ Dito isto, gostaria de sublinhar que não faço aqui um juízo de valor entre a *terza rima* e a *ottava rima*. Certamente, a estrutura da *ottava rima* tem grandes efeitos em uma composição; não por outro motivo, ela se tornou forma canônica, não só na tradição italiana, da “poesia narrativa”.

ha un'unità base delimitabile: comunque tu cerchi di farlo c'è sempre una rima che si protende oltre; e così non ha un inizio e una fine, perché, se ogni rima nel corpo della catena compare tre volte, la prima e l'ultima compaiono due volte sole, sicché bisogna supporre una loro comparsa virtuale prima dell'inizio e dopo la fine del canto effettivo, ma con la necessità di un'altra rispondenza di rime che la racchiude, quindi proiettando all'infinito lo squilibrio. È, insomma, la figura metrica dell'infinito; anzi, direi, fra le più perfette immagini dell'infinito che si possano dare, perché la rappresentazione grafica di una retta, per esempio, è solo un segmento che si deve continuare mentalmente, il canto della *Commedia* è un segmento, ma che ha in sé il segno e il presupposto della continuazione all'infinito nei due sensi.¹⁰⁷

Pode até ocorrer um repouso semântico (como, de fato, ocorre em grande parte do poema); mas, metricamente, a *terza rima* não cria um corte entre cada unidade, e sim uma ligação. É nesse sentido que se diz a *terza rima* não permite a individuação de unidades metricamente autônomas: embora se perceba uma unidade sempre presente, uma unidade que sempre se atualiza, tal renovação não ocorre pela intervenção de pausas, mas em uma continuidade ininterrupta; e só essa continuidade está em poder de assinalar a sua própria conclusão. Embora se possa individuar a estrutura da *terzina* (sobretudo quando o discurso se organiza ternariamente), embora possam ser individuados o início e o fim de uma *terzina* (isto é, os seus versos de moldura), uma *terzina* contém em si o início da *terzina* seguinte: a resposta exigida pelo segundo verso já antecipa a sua continuação. Para acenar mais uma vez à mesma oposição, um canto em *ottava rima* pode constituir uma unidade narrativa, argumentativa; mas, metricamente, nada determina a sua unidade; um canto em *ottava rima* é, na verdade, uma pluralidade, em que se destacam diferentes unidades – e isso é o oposto do que ocorre na *terza rima*:

Diversamente dalla forma della terza rima ('aperta' e con collegamento di rima da una *terzina* all'altra), quella dell'ottava è 'chiusa', senza collegamento di rima tra le strofe. I testi in ottave si organizzano frequentemente in sezioni che possono essere dette 'canti' o 'libri', ma il canto in ottave non ha una forma di chiusa metrica come, invece, quello in terza rima.¹⁰⁸

Como a *terza rima* forma uma corrente (o que nos sugere a denominação *terzina incatenata*), a *terzina* é o anel da corrente (justamente a estrutura submetida à *incatenatura*): ela constitui o corpo da corrente, podendo ser percebida como participante na sua formação, mas não podendo ser efetivamente destacada dos demais anéis. É o canto que é uma unidade métrica – por isso, são significativas as analogias apontadas anteriormente entre o canto, a *stanza* e a *ottava*: “la struttura [della *terza rima*] è quasi sempre in gruppi di *terzine* (detti *canti*

¹⁰⁷ TANTURLI, Giuliano, apud GAVAZZENI, Franco. “Approssimazioni metriche sulla terza rima”, in *SD*, LVI (1984), pp. 78-79.

¹⁰⁸ Beltrami, *La metrica italiana*, p. 314, § 229.

da Dante, poi geralmente *capitoli*) conclusi da un verso isolato ¹⁰⁹”. A efetiva unidade métrica criada pela *terza rima* não é a *terzina*, mas é um grupo de *terzine*, individualizado nos seus extremos por duas correspondências rítmicas.

Recorde-se aquela distinção ¹¹⁰ entre formas propriamente estróficas e formas não estróficas: a estrofe é não só uma unidade métrica autônoma, mas também uma unidade discursiva, constituindo um limite muito mais difícil de ser ultrapassado do que a *terzina*, o dístico, ou mesmo as partições internas do soneto (forma que, aliás, pode ser empregada como estrofe ¹¹¹). Entretanto, isso só é verdade quando se toma uma acepção mais específica do termo

¹⁰⁹ Idem, p. 363.

¹¹⁰ Cf. supra nota 78.

¹¹¹ Sobre o soneto e suas configurações antes da codificação petrarquesca, seria necessário, naturalmente, um discurso muito mais amplo e complexo. Entretanto, não é ocioso recordar que não havia uma norma rigidamente pré-estabelecida, ainda que, como afirma por exemplo Di Girolamo, possa ser reconhecida uma tendência predominante de separação sintática entre *fronte* e *sirima*. De qualquer modo, não são de todo infrequentes em Dante os sonetos que não observam tal limite, como afirma Menichetti: “Anche il sonetto dovrebbe astrattamente costruirsi con una cesura almeno sintattica dopo l’ottavo verso, e in subordine anche dopo il quarto (e poi magari, con la rima alternata, dopo ogni distico) nonché dopo l’undicesimo; ma poi tutto dipende dalla volontà dell’autore di lasciarsi chiudere in questa ingabbiatura teorica o invece di torcerne le sbarre.” (Beltrami, *Metrica italiana*, p. 497). Segundo Arnaldo Soldani, o soneto em Guittone e até em Guinizzelli tende a preservar as suas partições internas, cuja não observância ocorre sobretudo na *ottava*. Diverso é o que ocorre em Dante e nos demais *stilnovisti* (sobretudo Cino da Pistoia): “Dante invece condivide con lo Stilnovo, e in particolare con Cino, la possibilità di trasferire il collegamento agli altri due punti di snodo metrico: sulla diesis, quindi, e soprattutto tra le due terzine; e il fatto andrà ascritto alla nuova struttura rimica, crociata e non più alternata, che rende tra loro autonome anche le due quartine, facendone avvertire il collegamento sintattico come un vero ‘scavalco’ di confine, e spingendo a trasferirne gli effetti coesivi anche nella zona sottostante del sonetto, parificando – per così dire – il trattamento sintattico di fronte e sirima. L’altro dato importante, e ancor più significativo, è il notevole incremento assoluto dei legamenti tra le quattro parti: che è il segno di una discorsività più fluida, e pure di un’articolazione argomentativa più ragionata, più densa, come ci si aspetta nel clima intellettualistico della scuola fiorentina.” (Praloran-Soldani, “La metrica di Dante tra le Rime e la Commedia”, *Le Rime di Dante*, pp. 413-414) Dentre esses sonetos, um dos que realizam essa não observância de maneira mais vistosa e significativa é *Un dì si venne a me Malinconia* (Rime LXXII), em que a transgressão do limite entre *fronte* e *sirima* resulta em um *endecasillabo* “não canônico” (v. 9: *vestito di novo d’un drappo nero*), o qual acaba criando grande efeito dentro da estrutura formada pela segunda *quartina* e pela primeira *terzina*. Isso desperta outra questão a respeito da relação entre Dante e formas institucionalizadas da poesia, levantando o problema de até que ponto estamos autorizados a falar de norma a respeito da versificação pré-petrarquesca. Na verdade, em Dante, os tipos *a maggiore* e *a minore* (ou os versos que podem, de algum modo, ser reconduzidos a tal modelo) são de fato a grande maioria, mas não faltam também os raríssimos versos que não podem, de nenhum modo, entrar nesses modelos, como justamente o verso em questão. Isso indicará, em Dante, uma tendência predominante, não uma norma – a única norma efetiva sendo, no *endecasillabo* das origens, a décima sílaba tônica. Sobre o soneto, cf.: *Sintassi del sonetto; Teoria e prassi della versificazione*, pp. 50-59 (p. 50 para este soneto de Dante em particular); *La metrica italiana*, pp. 236-248, §§ 200-209; sobre o soneto em Dante, cf. a entrada “Sonetto, Sonetto Doppio” da *ED*, escrita por Baldelli; sobre este soneto em particular, cf. as notas *ad loc.* de Contini, em Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 1994 (pp. 78-79); CONTINI, Gianfranco. “Postilla dantesca”, in *Un’idea di Dante*, 1976, pp. 225-233; PECORARO, Marco. “Un dì si venne a me Malinconia”, *ED*; as notas *ad loc.* de Marco Grimaldi na nova edição comentada das obras de Dante: Dante Alighieri, *Le Opere*. Volume I. *Vita Nuova*. Rime Tomo I. *Vita Nuova*. *Le rime della “Vita Nuova” e altre rime del tempo della “Vita Nuova”*, a cura di Donato Pirovano, Marco Grimaldi, introd. di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2015 (pp. 793-800). Outro exemplo famoso da não observância do limite entre *fronte* e *sirima* é o soneto *Non mi poriano già mai fare ammenda* (Rime LI): cf. PICONE, Michelangelo. *Percorsi della lirica duecentesca: Dai Siciliani alla Vita Nuova*, Firenze, Cadmo, 2003, cap. X. La “Garisenda torre”: una “stravaganza” del giovane Dante; as notas *ad loc.* de Contini (pp. 31-33) e de Grimaldi (pp. 659-667); PECORARO, Marco. “Non mi poriano già mai fare ammenda” *ED*. Sobre o *endecasillabo* das origens, sobretudo dantesco (e o papel de Dante no estabelecimento do *endecasillabo*), cf.

“estrofe”, pois é já um costume terminológico enraizado considerar como forma estrófica qualquer estrutura individualizável por determinado esquema de rima, como a própria *terzina*: “Nell’uso comune, si dicono però forme strofiche tutte quelle che sono analizzabili in strofe secondo una struttura regolare.”¹¹²

Se aceno àquela primeira afirmação de Beltrami a respeito de formas estróficas, é porque ela revela, ainda que de modo implícito, uma clara consciência do princípio de composição da *terza rima*, diferente – e, em certos aspectos, oposto – da composição em *ottava rima*. De fato, todos os estudiosos estão mais ou menos de acordo no reconhecimento de tal diferença – mas a afirmação de Beltrami se distingue por situar, mesmo que de passagem, esta distinção em um plano, ao mesmo tempo, concreto e teórico. Para além de uma distinção terminológica, o certo é que há uma clara diferença no funcionamento da *terzina* dentro do discurso, em confronto com o funcionamento de formas que podem ser consideradas inequivocamente “estrofes” – como a *stanza di canzone* e a *ottava*¹¹³. E na percepção de tal diferença – não no modo de traduzi-la – os críticos costumam ser unânimes. Isso importa não pelo confronto em si – como se a *terza rima* só pudesse ser abordada negativamente, sempre em função de outra forma métrica (a dificuldade em se caracterizar a *terza rima* em termos precisos se deve à ambivalência que está na sua própria origem e funcionamento) –, mas pelas revelações que tal confronto pode fazer a respeito da *terza rima* e de seu modo de estruturação do discurso, único dentre as demais formas métricas. Aqui, pouco importa que se considere a *terzina* uma estrofe ou não (e pouco importa, finalmente, a concepção do termo “estrofe”): basta entender que a

Beltrami, *La metrica italiana*, pp. 74-79, §§ 59-60; do mesmo autor, cf. os seguintes capítulos do volume *L’esperienza del verso*: “Primi appunti sull’arte del verso nella *Commedia*”, “Prosodia e distribuzioni lessicali nella *Divina Commedia*”, “Aspetti iterativi e figure del verso di Dante”, “Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull’endecasillabo di Dante”, “Endecasillabo, décasyllabe, e altro”, “Quante sillabe ha un endecasillabo? (Qualche problema intorno alla storia della metrica)”, “Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani”; Fasani, “La metrica della *Divina Commedia*”, *La metrica della «Divina Commedia»*; Baldelli, “Endecasillabo”, *ED*. Sobre as partições internas do soneto, Soldani defende, após longa análise dos *Fragmenta*, que é com Petrarca que se supera a concepção originariamente monostrófica do soneto, com tratamento dinâmico das partições internas. Para a discussão do soneto como “forma estrófica”, cf. o seu estudo “Sintassi e partizioni metriche del sonetto”, *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Padova, Antenore, 2003, pp. 385-390 (§2: “Rapporti sintattici tra le parti del sonetto”) e as suas “Osservazioni conclusive”, sobretudo p. 491.

¹¹² Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, p. 21, § 17. Interessante também, no mesmo volume: “La struttura strofica è propria normalmente dei testi in rima [...]. Le forme strofiche della tradizione sono per lo più strutture di versi con un determinato schema di rime: il *distico*, 2 versi; rimato AA BB CC...; la *terzina*, di 3 versi, rimata ABA BCB CDC... [...]; la *quartina*, di 4 versi, rimata ABAB (a *rima alternata*), o ABBA (a *rima incrociata*), o AAAA (*monorima*); la *sestina* rimata ABABCC [...]; l’*ottava* rimata ABABABCC” (p. 20, § 15).

¹¹³ E vale notar que, ainda que não existisse para Dante uma distinção entre forma “estrófica” e forma “não estrófica”, sabe-se, graças sobretudo ao *Dve.*, o valor que o conceito e a configuração da *stanza* tomaram em suas reflexões sobre a poesia. A obra de Dante é marcada por tal consciência do fazer poético que não se pode duvidar de que qualquer decisão em sua produção poética – e, com mais razão, em sua maior obra – tenha sido fruto de profunda deliberação.

terzina, embora individualizável, é sempre concebida como parte de um todo maior; é uma célula que contém em si o princípio para a sua continuidade.

A coincidência, na *terza rima*, entre unidade do discurso e esquema métrico é um fato de vontade do autor – e os estudiosos são em geral concordes em considerar os limites da *terzina* muito mais flexíveis do que os limites da *ottava*. A *terzina*, embora seja a estrutura fundamental do esquema métrico, não restringe o discurso – ou, ao menos, não o restringe como ocorreria em formas de contornos muito mais rígidos ¹¹⁴. Se venho insistindo até aqui sobre a falta de autonomia de qualquer sequência dentro da *terza rima* que não o próprio canto, é porque acredito que isso constitua um dos traços distintivos da *terza rima* e determine, por dentro, o modo como o discurso se estrutura: isso vai muito além de uma organização sintática *a priori*. Entretanto, uma organização sintática predominantemente “ternária”, ou mesmo a impressão que podemos ter de uma determinação apriorística, pode dizer muito sobre a força de influência da *terzina* sobre o discurso. Com isso, surge a questão fundamental: sendo a *terza rima* um encadeamento contínuo, por que nela se percebe a constante atualização de uma estrutura, e não simplesmente uma sequência ininterrupta de versos que formam diferentes blocos (como pode ocorrer, por exemplo, com os dísticos em *rima baciata*)?

Embora forma indiscutivelmente rígida, a *terza rima* se revela extremamente plástica na sua consubstanciação com o discurso ¹¹⁵. O primeiro efeito disso – ou, talvez, o mais evidente para nós que nos deparamos com a inegável pluralidade presente no poema de Dante – é a

¹¹⁴ A *stanza di canzone*, como se sabe, não tem um esquema totalmente pré-definido – embora ele seja regido por algumas regras precisas, tais como as apresenta Dante em *Dve.* –; e, nesse aspecto, não se pode dizer que a *stanza di canzone* tenha contornos fixos (não como, nesse caso, teria o soneto ou mesmo a *terzina*). Entretanto, uma vez concluída uma *stanza*, impõe-se um limite muito mais rígido do que os limites entre as partes constituintes do soneto ou, o que é mais importante aqui, o limite da *terzina*. Por isso, em uma forma como a *stanza* – seja de *canzone*, seja de *ballata* –, não se pode falar exatamente de contorno fixo, uma vez que este, não sendo sempre o mesmo em cada composição, não é pré-estabelecido; pode-se falar, contudo (e talvez mais nessa forma do que em qualquer outra), de contorno rígido.

¹¹⁵ “‘Forma chiusa’ per eccellenza, lo schema posto da Dante per la *Commedia* prevede vincoli eccezionalmente stretti, se considerati in relazione all’ampiezza del poema. Come in forma quali il sonetto e la *sestina*, l’autore prende fin dall’inizio un impegno preciso sulla lunghezza finale dell’opera (nella *canzone* il numero delle *stanze* non è esplicitamente predeterminato), temperato soltanto, nella *Commedia*, da una certa elasticità nella lunghezza dei singoli canti. Anche lo schema delle rime, astrattamente considerato, è molto restrittivo; e si vede pienamente l’importanza di questo fatto quando si consideri che proprio questo schema determina formalmente non solo la *terzina*, ma anche la divisione dei canti, vale a dire le due scansioni fondamentali dell’opera. È stato unanimemente o quasi osservato (e non si può non consentire) che il vincolo è anche stimolo per l’attività inventiva di Dante; e si è aggiunto (che era quasi implicito) che il vincolo posto inizialmente è o diventa tutt’uno con quell’attività. Considerate da vicino nel loro complesso, però, le ‘reazioni’ di Dante alle costrizioni dello schema e anche, non bisogna dimenticare, alla generale ‘costrizione’ costituita dal poderoso disegno dell’opera possono riservare, come si vedrà, non poche sorprese.” (Beltrami, “Primi appunti”, *L’esperienza*, pp. 18-19)

relativa liberdade na materialização do discurso, com numerosas possibilidades de sua realização ¹¹⁶:

Lo Scaglione insiste sull'idea che la terzina si fa spesso in D. «punto di partenza», per giungere a grandi unità sintattiche fornite di energia poetica potente, in cui gli *enjambements* non solo tra verso e verso, ma anche fra terzina e terzina, sono il segno più vistoso della flessibilità metrica e dello straordinario dinamismo dantesco. Tale complessa sintatticità si coglie in molte parti del discorso dantesco ¹¹⁷.

5. Duas tendências na escansão da *Commedia*

A participação direta da rima na constituição do discurso versificado pode ser iluminada pelo habitual confronto entre a *terza rima* e a *ottava rima*, tal como delineado por Beltrami, a partir das implicações gerais de cada uma das formas métricas:

Per fare un esempio relativo alla poesia italiana, basti considerare l'opposizione tra le due forme che dal Trecento in poi dominano il campo della poesia non lirica, la terza rima e l'ottava. Nella serie continua degli endecasillabi, l'opposizione tra lo schema di rime ABA BCB CDC... della prima e lo schema ABABABCC DEDEDEFF... della seconda si traduce in una diversa scansione sintattica del discorso: la terza rima comporta una sintassi 'ternaria', per gruppi di tre versi con le pause forti del discorso collocate per lo più alla fine di ogni terzina, e però potenzialmente aperta a blocchi di ampio respiro; l'ottava comporta una sintassi 'binaria', fondamentalmente per distici e aggregazioni di distici, e tendenzialmente bloccata al limite dell'ottava, molto meno superabile del limite della terzina. ¹¹⁸

Como mais de uma vez foi assinalado, a *terza rima* é, por natureza, mais flexível nas possibilidades de estruturação do discurso; é uma forma, para dizer com Beltrami, potencialmente aberta. Ela não renova, com a rigidez da *ottava*, limites para o discurso, mas estabelece apenas um limite efetivo, ao final do canto ¹¹⁹.

¹¹⁶ Sobre isso já falara Casella, realizando um confronto com a estrutura rígida da *stanza di canzone*: “quella libertà assoluta che gli era mancata nella congegnata architettura strofica della canzone, e che ora è veramente la celebrazione del suo spirito poetico nella sua potente individualità. Nell'ambito armonioso del periodo e nelle parentesi improvvisamente aperte il lirismo dantesco si espande come intonazione libera, assoggettando con inconsapevole violenza la forma metrica, che diventa il duttile strumento di un miracolo espressivo.” (Sul testo della Divina Commedia, *SD*, p. 48)

¹¹⁷ Baldelli, “Lingua e stile”, *ED*, p. 110, n. 71.

¹¹⁸ Beltrami, *La metrica italiana*, p. 84, § 53.

¹¹⁹ Limite este dinamizado pelos modos como se configuram os finais de canto no poema. Cf. COPPO, Mattia. “Alcuni appunti sui finali di canto nella *Commedia*”, *Stilistica e Metrica Italiana*, XII, 2012, pp. 59-85. Especialmente relevante a afirmação de Cesare Segre a respeito dos finais de canto da *Commedia*, que tendem a criar, em relação ao plano narrativo, um descompasso análogo àquele que ocorre entre metro e sintaxe: “Notissimo il fatto che le partizioni «ufficiali» dei testi letterari (canti, capitoli ecc.) non corrispondono di regola alle articolazioni del contenuto: si tratta d'uno sfasamento, analogo a quello che si riscontra fra il rilievo metrico e quello sintattico, operato in questo caso per collegare internamente, si potrebbe dire embricare, le partizioni «ufficiali». Tipico l'esempio dei canti della *Commedia*, i cui limiti non coincidono quasi mai con quelli dei cerchi

Pode-se dizer que a variedade na construção do discurso por meio da *terza rima* parte de uma estrutura métrica menor, dotada na *Commedia* de grande potência rítmica, o *endecasillabo, superbissimum carmen*¹²⁰:

abbiamo l'impressione – e questa impressione si fonda solo parzialmente sull'occorrenza dei moduli ma più, invece, sul rapporto tra la successione degli accenti e la configurazione sintattica (e fonica) del verso e complessivamente della terzina – che la novità maggiore di quest'opera rispetto alla tradizione stia nella ricerca di una intonazione più varia, più libera, meno vincolata ai dettami costruttivi dell'endecasillabo duecentesco.

¹²¹

É consenso entre a crítica a ideia de que o *endecasillabo* recebeu uma nova fisionomia por parte de Dante, cuja ação foi fundamental antes da fixação definitiva operada por Petrarca. O *endecasillabo* se torna uma forma extremamente plástica no poema, pela falta de uma fixação definitiva de seus esquemas, pela sua maior abertura a diferentes configurações¹²², bem como pela sua maior complexidade sintática¹²³:

o dei gironi o dei «cieli», né con quelli degli episodi.” (“Fra strutturalismo e semiologia”, *I segni e la critica*, pp. 79-80)

¹²⁰ Cf. *Dve*. II v 8, e, um pouco antes: “Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententiae, constructionis et vocabulorum; quorum omnium specimen magis multiplicatur in illo, ut manifeste apparet: nam ubicunque ponderosa multiplicantur, multiplicatur et pondus.” (*Dve*. II v 3). Baldelli, “Endecasillabo”, *ED*: “superbissimum carmen quindi, sia per la durata ritmica, sia per la capacità di pensiero, di costruito e di vocaboli.”; BIGI, Emilio. *Forme metriche e significati, Forme e significati nella “Divina Commedia”*, Bologna: Cappelli, 1981, p. 38: “Attraverso la complessa realtà dell'endecasillabo e della terzina della *Commedia* si sviluppa un tessuto ricco di possibilità, di attenuazioni o di accentuazioni, con una fitta rete di echi e di rinvii continui e diversi.”; Baldelli, “Lingua e stile”, *ED*: “alla scelta del suo metro il poeta, a mio parere, deve essere stato spinto specialmente dalla intuizione delle possibilità espressive potenzialmente contenute nel particolare schema di rime in cui le terzine vengono disposte e collegate” (p. 35).

¹²¹ PRALORAN, Marco. “Alcune osservazioni sul ritmo nella «Commedia»”, *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*, 2007, p. 461.

¹²² Essas novas configurações estão relacionadas, por exemplo, à disposição de acentos secundários (muitas vezes contíguos aos acentos principais) e a algumas particularidades prosódicas, como *dialefi* e *dieresi*, que, diante da posterior norma petrarquesca, constituem exceção. Cf., por exemplo, Baldelli, “Endecasillabo”, *ED*; Bigi, *Forme metriche e significati, Forme e significati*, p. 37.

¹²³ “L'invenzione dantesca non è semplicemente una questione di lingua poetica, né si riduce soltanto a una rinnovata euristica di temi lirici: il dettato d'Amore, sciolto il nodo del vecchio stile, doveva ricomporsi secondo misure originali, esprimersi in altre rime e altri ritmi. La scoperta di Dante fu anche, direi anzitutto, la progettazione di una metrica nuova, la proposta – artigianalmente espertissima – di forme della fisionomia inconfondibile e di largo respiro, principalmente endecasillabo e terzina, detta dantesca per antonomasia.” (GORNI, Guglielmo. *Il nodo della lingua e il verbo d'amore: studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze: Olschki, 1981) O *endecasillabo* e a *terzina* respondem à preferência de Dante por números ímpares, que, segundo Jakobson-Valesio, para além de qualquer motivação simbólica, manifesta uma preferência por um equilíbrio através de uma posição mediana: “La predilezione di Dante per le terzine dipende evidentemente dalla presenza di questo verso mediano; per la stessa ragione, metri «parisillabi» senza una sillaba mediano gli sembravano inferiori rispetto agli schemi sillabici dispari, materia bruta in confronto alla forma organizzata e bilanciata [...]. Tra questi metri dispari l'endecasillabo, cioè il pentametro giambico, fu lodato da Dante come la più superba forma metrica [...] per il suo potere semantico, grammaticale e lessicale (*capacitate sententiae, constructionis et vocabulorum*) e soprattutto per la sua estensione temporale (*temporis occupatione*) che dota questo verso di un piede mediano e fiancheggia la sillaba mediana con due membri dispari pentasillabici.” (JAKOBSON, Roman. VALESIO, Paolo. “*Vocabulorum constructio* nel sonetto di Dante ‘Se vedi li occhi miei’”, *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, Zanichelli, 1974, p. 119)

Il verso, anzitutto. La scelta dell'endecasillabo, piuttosto che di altri versi, risponde senza dubbio essa pure ad un criterio di *convenientia* con il polo alto della «materia» [...]. Ma l'endecasillabo della *Commedia* non è ancora quello petrarchesco, la cui varietà accentuativa si esaurisce sostanzialmente nei due schemi, che poi diverranno canonici nella poesia italiana, di 4^a, 8^a e 10^a e di 6^a e 10^a, con qualche rara escursione verso quello di 4^a, 7^a e 10^a; e che in ogni caso è distinto e bilanciato in due emistichi di misura armonicamente variata di verso in verso. L'endecasillabo della *Commedia*, invece, per quanto già orientato verso i due tipi canonici, mantiene una libertà notevolmente più ampia di schemi accentuativi ¹²⁴.

Elemento da nova potencialidade que o *endecasillabo* recebe especificamente na *Commedia* (contraposta não só aos outros poetas, mas à produção anterior de Dante – ou, pelo menos, parte dessa produção) é, por exemplo, a cesura:

Il discorso comunque sulla c[esura] in D[ante] non può essere ridotto ad astrattezza di schemi [...]. D[ante] s'è foggiato un ' suo ' verso, animato da un ritmo personalissimo e vario, che è l'atteggiamento musicale del suo sentimento che adegua lo schema all'interna necessità espressiva. D[ante] ottiene, tramite la pausa, lo spostamento ' anomalo ' o la soppressione, una varietà che travalica le immobili astrazioni (sempre uguali a sé stesse) delle ' figure ' diverse (utili come preliminarare didattico, prive in effetti di validità ermeneutica). ¹²⁵

Segundo Beccaria, o *endecasillabo* italiano das origens não conserva a dicotomia essencial do *décasyllabe* francês ou provençal, e isso já atestaria uma maior complexidade sintática por parte dos sicilianos e sículo-toscanos, que adotam o *endecasillabo* como unidade sólida (e não como a articulação de duas unidades menores). Mas, para além disso, alguns fatos relativos à cesura (dentre eles, a sua própria presença dentro do verso, já que ela parece perder obrigatoriedade ¹²⁶) manifestam certas gradações na poesia do *Duecento*, e dentro da própria produção de Dante:

Non c'è alcun carattere dicotomico nel verso italiano delle origini, tanto meno nel dantesco: lo esclude la sua sempre maggiore complessità di sintassi. Ci sono nella scansione elementi, è vero, che danno al D[ante] giovane della Vita Nuova o delle Rime un tono di particolare arcaicità (per es. in rapporto col Petrarca): in D[ante] stilnovista, la ' monotonia ' della c[esura] che discende dalla linearità sintattica [...]. Ma già nelle Rime si è spesso incerti se considerare un verso a minore, oppure a maggiore; soprattutto nelle 'petrose', si nota un maggior movimento: alla linearità sintattica subentra un intreccio di rime rare, e forti c[esure] senza monotonia di schemi che fanno pensare alla varietà ritmica dell'autore della *Commedia* (anche per la situazione drammatica che sottolineano [Fubini]). ¹²⁷

¹²⁴ Bigi, *Forme metriche e significati*, *Forme e significati*, p. 37.

¹²⁵ Beccaria, "Cesura", *ED*.

¹²⁶ "In D[ante] anzitutto non c'è alcuna obbligatorietà di c[esura]: il suo verso pare piuttosto organismo fortemente unitario, che non risulta dalla somma di due unità ritmiche appartenenti a versi differenti (Pernicone); la c[esura] non è mai così forte da spezzare la salda unità ritmica del verso" (Beccaria, "Cesura", *ED*).

¹²⁷ Idem. Na verdade, a cesura é envolvida por várias questões a respeito do *endecasillabo* na métrica italiana. Uma das mais relevantes é a ainda debatida origem do *endecasillabo* (cujas principais hipóteses seriam o verso *galloromanzo* e o verso médio-latino), questão dentro da qual a cesura, no caso de uma função estruturante no

Claro está que o *endecasillabo* tem efeitos diretos sobre a configuração da *terzina* ¹²⁸. Entretanto, não obstante a grande gama de possibilidades propiciada pela *terza rima* (e, primeiramente, pelo *endecasillabo*) ¹²⁹, e não obstante o fato de Dante ter claramente usufruído dessas possibilidades ¹³⁰, percebe-se, na *Commedia*, uma tendência geral: a observância da medida da *terzina* na distribuição das partes do discurso.

Como discutido nas páginas anteriores, a *terza rima* não determina rigidamente a constituição do discurso, e não é forçoso que a *terzina* se individualize sintaticamente ¹³¹, como o comprovam exemplos de Dante e de Boccaccio, e esta ligação entre *terzine* em Petrarca:

endecasillabo das origens e de uma sua configuração mais ou menos constante, teria importância por constituir mais um elemento que conduziria o verso italiano ao modelo *galloromanzo*. Sobre hipóteses da derivação do *endecasillabo* (também em relação à cesura) é sempre clássico D'OIDIO, Francesco D'Ovidio. *Versificazione romanza*. Poetica e poesia medievale, Alfredo Guida Editore, Napoli, 1932, sobretudo pp. 180-181. Cf., ademais, Beccaria, "Cesura", *ED*; Di Girolamo, "Problemi di cesura" e "Spezzatura in cesura", *Teoria e prassi della versificazione*; Fubini, *Metrica e poesia*, pp. 44-46; Beltrami, "Primi appunti sull'arte del verso nella *Divina Commedia*", "Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante", "Endecasillabo, décasyllabe e altro", *L'esperienza del verso*; Idem, *La metrica italiana*, §§ 59-61. Para um confronto com Beltrami, cf. Praloran. "Alcune osservazioni sul ritmo nella «Commedia»" (sobretudo p. 462), e Praloran-Soldani, "La metrica di Dante tra le Rime e la *Commedia*", sobretudo p. 441; Fasani, "Endecasillabo e cesura", *La metrica della Divina Commedia*. Entretanto, os estudiosos (mesmo quando seguem teorias divergentes, como, por exemplo, Beccaria e Di Girolamo) tendem a concordar quanto à cesura e às relações rítmico-sintáticas na lírica de Dante. Cf. CALENDIA, Corrado. *Appartenenze metriche ed esegesi*: Dante, Cavalcanti, Guittone, Napoli: Bibliopolis, 1995, pp. 29-30, nota 12.

¹²⁸ "La pressione del discorso renderà più duttile, più fluido il ritmo dell'endecasillabo, specchio delle sue infinite varietà. [...] E in generale, all'interno della *terzina*, l'andamento ritmico comprenderà coerentemente più unità versali. Il movimento del singolo verso si leggerà alla luce dei tre o di multipli di questi." (Praloran-Soldani, "La metrica di Dante tra le Rime e la *Commedia*", p. 432)

¹²⁹ "Attraverso la complessa realtà dell'endecasillabo e della *terzina* della *Commedia* si sviluppa un tessuto ricco di possibilità, di attenuazioni o di accentuazioni, con una fitta rete di echi e di rinvii continui e diversi. I suoni delle rime risalgono lungo i versi, ottenendo effetti a mezza strada fra la rima interna e l'allitterazione vera e propria; prende rilievo la non rara *nimia re percussio* ottenuta avvicinando, in intreccio o in consecuzione, serie diverse di rime assonanzate o consonanzate fra di loro. Intrecci di tal tipo [...] appaiono assai spesso significanti, nel loro mettere in relazione, proprio sul piano dei valori formali e fonosimbolici, temi, motivi, personaggi, parti in coesione contestuale. Una significanza parimenti sottile si coglie in specialissime spezzature e congiungimenti internamente alla *terzina* e fra *terzine*; e finalmente nell'endecasillabo, *superbissimum carmen*, nelle sue costellazioni di accenti, di cesure, di dieresi, di sineresi, di dialefi, di sinalefi [...]. L'esame del ritmo, delle strutture del verso e delle costellazioni di versi, strettamente congiunto all'esame dei valori semantici e culturali delle parole e delle immagini, rivela lo spessore altissimo, il grande rilievo orchestrato del discorso poetico della *Commedia*: un discorso, nel suo complesso, di una tale autonomia semantica e di una tale polivalenza di rifrazione ritmica che non finisce mai di affascinare il lettore." (Baldelli, "Lingua e stile", *ED*, p. 111, n. 72)

¹³⁰ Outro elemento de variedade na *Commedia*, sobretudo em confronto com a lírica do Duecento (menos, se em confronto com a lírica pós-*stilnovo* de Dante), são definitivamente as rimas, às quais se atribui nova dimensão, mantida por Petrarca: "È possibile ampliare ulteriormente il solco già ampio, mettere sempre più dalla parte della monotonia, della limitatezza sonora, della scarsa inventività e della ripetizione il Duecento, e sempre più dalla parte della polifonia, della pluralità e della *varietas* le due opere trecentesche [isto é, a *Commedia* e os *Fragmenta* de Petrarca]." (AFRIBO, Andrea. "Sequenze e sistemi di rime nella lirica del secondo Duecento e del Trecento", in *Stilistica e Metrica Italiana*, II, 2002, p. 9) E, mais adiante: "Come si è già detto più volte le cose cambiano, si rovesciano, tra il Dante prima petroso e poi comico e Petrarca. Si è ben visto: aumenta a dismisura il campionario rimico, si ridimensiona drasticamente il monopolio delle solite classi. C'è più scelta, insomma: al regime della inevitabile ripetizione subentra quello della *varietas*." (p. 26)

¹³¹ Poderia ser aplicada à *terzina* a afirmação de Remo Fasani sobre a partição interna do soneto e sua independência em relação à sintaxe: "la bipartizione del sonetto può risultare (e quasi sempre risulta dove sembra esserci eccezione) indipendentemente dalla sintassi. Anche se le quartine non si chiudono col punto fermo, ma

Ond'io meravigliando dissi: — Or come
 conosci me, ch'io te non riconosca? —
 Et e': — Questo m'aven per l'aspre some
 de' legami ch'io porto, e l'aer fosca
 contende agli occhi tuoi; ma vero amico
 ti son e teco nacqui in terra tosca. (*Tr. cp. I 43-48*)

Esses exemplos, em Dante, Boccaccio e Petrarca não constituem desvios da norma, mas realizações previstas pela própria *terza rima*.

Como se verá mais adiante, a preferência não só pela *terzina*, mas por determinados esquemas da *terzina*, é mais um dos elementos que atestam a memória rítmica de Dante e o papel fundamental do ritmo na composição do poema ¹³². Isso sem negar a flexibilidade da *terza rima* na estruturação do discurso, mas manifestando uma ação deliberada na realização do discurso mediante o metro – ação que, contudo, não deixará de realizar outras configurações que não aquelas predominantes.

Sendo a *terza rima* uma forma narrativa/discursiva ¹³³, a continuidade (seu grande atributo, que a diferencia definitivamente do outro metro narrativo/discursivo, a *ottava rima*) poderia ser privilegiada sem mais, criando uma escansão por blocos de versos na sucessão ininterrupta do encadeamento, sem extensão pré-estabelecida, como pode acontecer com os

rimandano questo punto alla fine della prima o magari della seconda terzina, esiste nondimento, nell'architettura del sonetto, qualcosa che ne garantisce la bipartizione. Essa riveste, per il poeta, un valore che si può dire sacro.” (Fasani, “Legami lessicali”, *La metrica della Divina Commedia*, p. 125)

¹³² Segundo o ensaio fundamental de Contini, “Un'interpretazione di Dante”. Dante. Trata-se de um ensaio que aborda fenômenos métricos, inserindo-os em uma compreensão profunda do modo compositivo de Dante. O autor delinea novas relações entre elementos e conceitos, mostrando como essas relações conduzem a composição de modo muito mais decisivo de que uma suposta correspondência perfeita entre elementos puramente formais e conteúdo. Contini chama atenção para a importância do aspecto iterativo da poesia de Dante: a recorrência de certos modelos puramente formais, que emergem em diferentes situações do poema, revela a memória rítmico-tímbrica que guia a composição do poema. O ritmo é, portanto, elemento que assume primeiro plano no processo compositivo de Dante (cf. “Un'interpretazione di Dante”, *Un'idea di Dante*, p. 83) A memória de Dante, além de perpassar a sua própria obra, faz-se presente também em outro grande poeta, Petrarca, o qual teria eliminado de sua obra as reminiscências dantescas conscientes: “una rammemorazione ritmico-timbrica della *Commedia* ha luogo in un'eccezione ben illustre, nel Petrarca. Che il Petrarca esercitasse legittima difesa nel distanziarsi il più possibile, lui così selettivo e unitonale, dal Dante comico, cioè plurimo, comprensivo, versatile nel rapido transito fra gli opposti, è da tenere giudizio equo. [...] Che il Petrarca abbia inteso cancellare ogni ricordo cosciente di quella sua lettura, è plausibile; ma poiché essa gli aveva, per usare la metafora di un mio illustre amico, salato il sangue, finisce per rivelarsi nella memoria involontaria – involontaria al pari di quella or ora studiata in Dante, al limite neppure verbale, ma rítmica, se non piú tímbrica. Prescindo dai prevedibili ricordi delle rime della *Vita Nuova* o da quelli, frequentissimi, delle petrose, della sestina in particolare, per fermarmi sulla *Commedia*.” (p. 88) Uma das reminiscências mais flagrantes diz respeito, contudo, às *Rime* de Dante. Trata-se do verso *vedendoti la notte e 'l verno a lato* (*Rvf. CCCLIII, 3*), que retoma, no aspecto rítmico, tímbrico e lexical, o dantesco *veggendosi l'Amor dal destro lato* (*Di donne io vidi una gentile schiera, Rime LXIX 4*). Além disso, o rimante é *passato* no segundo verso de ambos os sonetos, realizando a rima *passato: lato*.

¹³³ A expressão “poesia discursiva” pode designar, na métrica italiana, os tipos de poesia em oposição à lírica; isso não exclui, contudo, pontos de contato entre a poesia discursiva e a poesia lírica, como o comprovam a *terza rima* e a *ottava rima*: “Con il termine generico di ‘poesia discorsiva’ si può designare la poesia narrativa, didattica, morale, opposta alla poesia lirica (con la quale esistono, è ovvio, ampie zone di sovrapposizione).” (Beltrami, *La metrica italiana*, p. 88, § 71). Sobre a chamada métrica narrativa e sua complexa relação, sobretudo em âmbito italiano, com a poesia lírica, cf. “Narrare in versi”, sobretudo pp. 422-425 para a *ottava* e a *terza rima*.

dísticos em *rima baciata*. Entretanto, ao lado da continuidade da *terza rima*, a estrutura da *terzina* também é claramente privilegiada no poema, impondo uma ordem interna e orientando o discurso. A *terzina* se deve ao esquema encadeado de rimas, que permite entrever no seu interior a presença constante de sua estrutura. Entretanto, deve-se a Dante a tendência a privilegiar discursivamente essa estrutura, pois, se ao longo da *Commedia* percebemos uma organização predominantemente ternária do discurso, cujos elementos retóricos são manipulados majoritariamente sobre uma base ternária, devemos reconhecer nisso a mão de seu autor.

A predominância da *terzina* na organização do discurso da *Commedia* não é afirmação nova, e não deixou de ser notada pelos críticos; e, na verdade, basta uma leitura da *Commedia* para perceber a sua validade. Entretanto, tal constatação tende a ser recebida como algo necessário, inerente à própria constituição da *terza rima*. Como já observara Bigi¹³⁴, deve-se a Beltrami a elevação de tal constatação a um nível mais significativo. No importante estudo “Sul metro della *Divina Commedia*: sondaggi per un’analisi sintattica”, Beltrami, além de realizar afirmações muito significativas sobre a interação entre metro e sintaxe na poesia de modo geral, conduz a conclusões iluminantes sobre esta interação dentro da *Commedia* e sobre alguns aspectos gerais relativos ao modo de escansão adotado no poema. Depois de uma análise dos modos de ligações entre versos na *Commedia* e da sua redução a dez tipos, Beltrami realiza algumas constatações sobre as configurações da *terzina* ao longo do poema, notando constantes que podem ser muito sugestivas em uma visão abrangente da obra.

Nas tabelas apresentadas por Beltrami¹³⁵, são especialmente relevantes os primeiros versos de *terzina* e seus diferentes tipos, pois eles justamente definem o caráter que o limite entre *terzine* assume ao longo do poema. Extremamente significativo é o fato de as ligações mais estreitas entre *terzine* ocorrerem com mais frequência no *Inferno* e decrescerem ao longo do poema, sendo praticamente ausentes no *Paradiso* os primeiros versos de *terzina* que realizam ligações estreitas com o verso anterior. Na verdade, as chamadas “ligações estreitas” entre *terzine* (isto é, as diferentes distribuições de elementos da mesma proposição e, mais do que isso, do mesmo sintagma) são bastante raras, mas ocorrem com mais frequência no *Inferno* e quase não ocorrem no *Paradiso*. Das ligações entre *terzine*, acabam sendo muito mais frequentes aquelas entre proposições diferentes, o que denuncia uma tendência a estruturar

¹³⁴ Cf. Bigi, “Forme metriche e significati”, *Forme e significati*, p. 46.

¹³⁵ Cf. Beltrami, “Sul metro della *Divina Commedia*”, *L’esperienza del verso*, pp. 72-74 (I, §4), para ligações entre versos, e pp. 90-91 (II, §2) para os principais tipos de *terzina*.

longos períodos com base na medida da *terzina* ¹³⁶. Entretanto, embora se perceba uma tendência crescente a constituir o período com base na medida da *terzina*, percebe-se que a quantidade de versos iniciais de *terzina* que não mantêm nenhuma relação sintática com o verso anterior (como o primeiro verso de canto, por exemplo) diminui ligeiramente ao longo dos cânticos; e isso mostra justamente a ampliação do período no *Paradiso*, mas em uma articulação baseada na medida da *terzina*.

Ao lado disso, há uma progressão crescente no poema ¹³⁷. As pesquisas de Beltrami mostram que a ligação entre o primeiro e o segundo verso da *terzina* é o lugar sujeito às maiores variações sintáticas ¹³⁸. Quanto ao segundo verso de *terzina*, percebe-se outra tendência crescente no poema: no *Paradiso*, ele tende a criar uma ligação sintática mais complexa, em uma distribuição de elementos sintáticos da mesma frase ou em uma “ligação estreita” entre elementos da mesma proposição; tendem a diminuir, nos segundos versos, as ligações baseadas em coordenação ou subordinação, as ligações entre orações. Isso é índice da maior complexidade sintática do *Paradiso*, que cria uma distribuição mais elaborada de frases em relação ao verso, dentro da *terzina* ¹³⁹.

Há, portanto, duas tendências gerais (que, contudo, podem se resolver de diversas maneiras, ramificando-se em diferentes tipos), em progressão ao longo dos cânticos: uma é a tendência crescente a estruturar o período com base na medida da *terzina*, mesmo quando ele é mais longo do que três versos (isto é, a tendência a diminuir as “ligações estreitas” entre

¹³⁶ “Il primo dato degno di rilievo è che i versi privi di connessione sintattica con il precedente sono meno numerosi delle terzine (4003 contro 4711); e la disparità è molto più sensibile se si tiene conto del fatto che non tutti i versi di questo tipo sono iniziali di *terzina* (si scende così a 3405 contro 4711). Quase il 30% delle *terzine* ha il primo verso legato sintatticamente con quello che precede. Se però si considera quest’ultimo insieme di *terzine*, bisogna notare che il 52% abbondante di queste ha sì il primo verso legato con quello che precede, ma nel modo qui catalogato come ‘tipo G’: si tratta dunque di legamenti tra proposizioni, non di distribuzioni della stessa proposizione in versi successivi. Se si sommano insieme tutti i primi versi dei tipi A, B, C, D, E, F, quelli cioè che rappresentano, con la distribuzione di elementi della stessa proposizione (F), le ‘spezzature’ più sensibili, non si raggiunge l’8%. Un 36% è invece composto in questo insieme da versi del tipo I, che rappresentano figure più complesse.” (“Sul metro della *Divina Commedia*”, p. 75). Mais adiante: “L’uso di versi di tipo A, B, C o D per legare insieme due *terzine* è del tutto assente nel *Paradiso*, molto raro nell’*Inferno* e ancor più nel *Purgatorio*. [...] Anche i versi del tipo E iniziali di *terzina* diminuiscono fortemente dall’*Inferno* (dove sono 14) al *Purgatorio* (dove sono solo 4)” (Idem, pp. 79-80). No *Paradiso*, tal ligação ocorre apenas uma vez.

¹³⁷ Na verdade, na maioria das vezes as tabelas de Beltrami apresentam uma tendência gradual, seja crescente seja decrescente. Isso é extremamente interessante, pois indica uma progressão efetiva no poema, muitas vezes intuída na sua leitura.

¹³⁸ Cf. Beltrami, “Sul metro della *Divina Commedia*”, p. 80.

¹³⁹ “Se si osserva la progressione da una cantica all’altra [...], si nota in seconda posizione un incremento notevole del tipo F, che passa dal 25% nell’*Inferno* al 30% nel *Purgatorio* e al 38% nel *Paradiso*, mentre calano i tipi H, I, L e, in misura meno sensibile, G. La percentuale massima raggiunta el *Paradiso* dal tipo F, unita al fatto che nelle stesse condizioni sono nettamente più usati che nelle altre cantiche i tipi A, B, E (soprattutto il primo), dà un rilievo quantitativo alla tendenza caratteristica dell’ultima cantica verso un discorso sintatticamente più complesso, che si esprime in una ricerca di distribuzioni delle frasi più elaborate rispetto agli schemi del verso.” (“Sul metro della *Divina Commedia*”, p. 81)

terzine); a segunda é a tendência a uma sintaxe mais complexa. Isso foi notado por Bigi, na sua leitura do artigo de Beltrami:

risulta altresì, fatto assai significativo, che gli *enjambements* interni alla *terzina*, e in particolare quelli più sensibili, aumentano notevolmente nel passaggio dall'*Inferno* al *Purgatorio* e al *Paradiso*: quasi a bilanciare, direi, l'opposta tendenza, già notata, a far coincidere il periodo con la *terzina*.¹⁴⁰

Entretanto, não diria que são duas tendências que se balanceiam, que se anulam de modo a conferir certa uniformidade ao poema. Na verdade, ambas as tendências se complementam, compõem uma tendência maior e decisiva; são as duas faces de um mesmo fenômeno. A maior complexidade sintática do *Paradiso* não ocorre em relação ao esquema da *terzina*, mas em relação ao esquema do verso. Como notado por Beltrami, os tipos de ligação entre os dois primeiros versos de *terzina* tendem a ser mais elaborados no *Paradiso*, alongando a proposição inicial da *terzina*: “In altri termini, la proposizione con la quale si inizia la *terzina* è generalmente più lunga nel *Paradiso* che nelle altre due cantiche.”¹⁴¹ É isso o que cria, por exemplo, a configuração da “*terzina* bímembre”, que ocorre em frequência crescente ao longo do poema, sendo característica sobretudo do *Paradiso*¹⁴².

O poema se direciona a uma sempre crescente conservação discursiva da fisionomia da *terzina*. As chamadas “ligações estreitas” entre *terzine*, que acabam por mascarar a sua medida, são progressivamente evitadas e “rappresentano figure che Dante considera eccezionali fra

¹⁴⁰ Bigi, “Forme metriche e significati”, p. 49.

¹⁴¹ Beltrami, “Sul metro della *Divina Commedia*”, p. 81.

¹⁴² Cf. a afirmação de Lisio: “Anche può modificare tale andatura l'azione del verso combinata con quella del metro. Quando l'uno non riesce (e avviene spesso) a chiudere in sé tutto intero un complemento o una porzione di concetto, è assai naturale che esso si leghi, per senso, al verso seguente, e qui lo compia: ma, per contraccolpo, prevalendo più spesso la forza dell'abito preso, per cui la *terzina* sta da sé, ne deriva che questa si partisca anzi che in tre, come ne' tipi accenati, in due parti; e ne venga fuori un altro modo di periodare bímembre, assai comune, specie nel *Paradiso*. [...] Questa mi sembra la ragione più evidente, per cui i due terzi, si può dire, sei versi non finiti musicalmente e per senso, vanno a posarsi, rompendolo, precisamente sul secondo verso della *terzina*.” (“Ritmo e sintassi nella *terzina* dantesca”, apud *La metrica*, testi a cura di R. Cremante, Mario Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 386-387). Resta saber o que exatamente seriam “versi non finiti musicalmente”. Para problematizações dos estudos de Lisio sobre o período na obra vulgar de Dante, cf. Parodi, “L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante”, *Lingua e letteratura*, v. II, pp. 301-328, particularmente p. 309 (para uma análise muito aguda do fenômeno acima afirmado por Lisio); e Beltrami, “Sul metro della *Divina Commedia*”. Para um confronto entre as afirmações de Lisio e de Parodi, cf. Beccaria, “Ritmo”, *ED*: “Quanto alle su accennate equivalenze verso-periodo e *terzina*-periodo, c'è chi ha notato differenze cospicue tra le Rime e la *Commedia*, oltre che nelle diverse cantiche del poema stesso. Il Lisio ha mostrato, con tabelle statistiche, che nelle ultime due cantiche sono più numerosi i periodi non finiti col verso: dall'*Inferno* al *Paradiso* cresce progressivamente la tendenza a far equivalere il periodo non più con il verso, ma con la *terzina*. Per il Lisio si tratta di crescente familiarità del poeta col suo metro; giustamente il Parodi ha aggiunto che qui conta anche la diversa materia. Dove predomina il racconto e la descrizione, è più facile la disposizione parallela in tre membri, dove invece prevale l'insegnamento dottrinale, il periodo prende un andamento più ampio e simmetrico.” Sobre esse tipo de *terzina* e seu especial emprego no *Paradiso*, tratarei mais adiante; mas cf. “Sul metro della *Divina Commedia*”, pp. 96-97 (II, § 3.3).

terzine, e che sopprime nel corso dell'opera con un processo di regolarizzazione.”¹⁴³ Entretanto, mais do que isso: com o desenvolvimento do poema, ocorre uma crescente afirmação da unidade fundamental da *terzina*, sobreposta ao verso:

Alla tendenza a complicare la distribuzione sintattica rispetto agli schemi del verso, nel *Paradiso*, si contrappone insomma un processo di riduzione delle connessioni fra terzine che scandiscono con minore chiarezza o non scandiscono affatto la misura ternaria del discorso e della reiterazione delle serie foniche.¹⁴⁴

A maior complexidade sintática do *Paradiso* que, contudo, conserva a estrutura da *terzina*, evidencia a escolha do poeta em manter esta estrutura, ainda que, para tanto, ele tenha que eventualmente abrandar o tratamento do verso, que é subordinado à *terzina*. Essa supremacia da *terzina* sobre o verso não deixou de ser notada pelos críticos: “In Dante, male si può giudicare un verso isolatamente preso, perché fa parte di un più ampio periodo, in cui si attua il gusto ritmico del poeta. Di contro, notiamo l'uniformità del verso petrarchesco e la maggiore unità dell'endecasillabo”¹⁴⁵. Entretanto, o importante aqui é assinalar que, mais do que uma característica pré-existente, trata-se de um processo que vai se consolidando desde o primeiro verso do poema.

À primeira vista, as duas tendências apontadas por Beltrami podem parecer um paradoxo. De fato, tendemos a pensar que uma maior complexidade sintática teria de ser acompanhada por uma constante perda da fisionomia da *terzina*, com uma subordinação da *terzina* ao discurso. Na verdade, dá-se o contrário, pois a *terzina* vai se impondo de modo cada vez mais decisivo, afirmando-se como unidade fundamental do discurso¹⁴⁶.

¹⁴³ Beltrami, “Sul metro della *Divina Commedia*”, p. 80.

¹⁴⁴ Idem, pp. 81-82.

¹⁴⁵ Fubini, *Metrica e poesia*, p. 52. Cf. também a afirmação de Beltrami: “A parte il carattere di restrizione ‘forte’, una caratteristica della forma metrica della *Commedia* parallela a quelle sopra accennate è la dipendenza, in un certo senso, gerarchica, delle sequenze minori da quelle maggiori, delle singole parti dall'insieme, del canto dal poema, della *terzina* dal canto e così via. Non serve sorffermarsi su questa caratteristica, che appare quasi ovvia” (Beltrami, “Primi appunti”, p. 19). E Beccaria: “Al di là difatti del «piccolo ritmo» del verso singolo occorre tenere soprattutto in conto il «grande ritmo» della *terzina*. Le considerazioni legittime sul verso isolato richiedono verifiche dell'univoco nel polifonico della *terzina* o della serie di *terzine*. Ogni ritmema endecasillabico si avvicenda, si elimina reciprocamente, si unisce in nuovi complessi. Il ritmo poetico è composto d'insiemi; il verso non va considerato più come unità a sé stante; di fatto due versi metricamente equivalenti sono legati tra loro con modalità di volta in volta assai diverse (pausa accentuata ~ *enjambement*, ecc.). Il ritmo dantesco è evidentemente immanente alla complessa rispondenza dei versi nella *terzina*; nella serie dei versi si potrebbero cogliere altri autonomi significanti ritmici e stabilità di figure. Nuove matrici o astrazioni ritmiche s'imporrebbero all'analisi.” (Beccaria, “L'autonomia”, *L'autonomia*, p. 126) “La pressione del discorso renderà più duttile, più fluido il ritmo dell'endecasillabo, specchio delle sue infinite varietà. [...] E in generale, all'interno della *terzina*, l'andamento ritmico comprenderà coerentemente più unità versali. Il movimento del singolo verso si leggerà alla luce dei tre o di multipli di questi.” (Praloran, “La metrica di Dante tra le *Rime* e la *Commedia*”, *Le rime di Dante*, p. 432)

¹⁴⁶ Da imposição da *terzina* é indício, por exemplo, o modo como se concentram os *incastri sintattici* de um período de modo a forçá-lo à medida da *terzina*, embora esta raramente obrigue o período a fortes alterações: “In generale

A *struttura complessiva*¹⁴⁷ da *Commedia* é organizada por uma dialética constante. De fato, foi dito ao início que uma das particularidades mais notáveis do metro do poema é o fato de ele ser uma forma potencialmente aberta, uma continuidade sem limites pré-estabelecidos. A isto, contudo, vem a unir-se uma segunda característica, igualmente importante para a constituição do poema e que, embora presente desde os seus primeiros versos, parece se estabelecer de modo cada vez mais decisivo, a individualização da *terzina*¹⁴⁸. É justamente nisso que está o traço distintivo dessa forma métrica, que determina a sua singularidade: a constante tensão entre encadeamento contínuo e unidade¹⁴⁹. Trata-se de uma relação mútua, em que o encadeamento cria a unidade e a unidade conduz o encadeamento, sendo o seu princípio de organização. E isso se deve precisamente ao fato de a *terzina* não ser uma unidade metricamente autônoma, mas ser diretamente atuante na tessitura do *canto em terza rima*.

Em seu estudo “Forme metriche e significati nella *Divina Commedia*”, Emilio Bigi, observando a métrica do poema em seu contexto histórico e em alguns enquadramentos ideológicos¹⁵⁰, defende que a métrica da *Commedia* é marcada por uma constante tensão: há, por um lado, o aspecto uniforme e rigoroso da *terza rima*¹⁵¹, o qual se manifesta no

però l'incastro sintattico avviene senza scomporre così il periodo in sintagmi e sconvolgerne l'andamento in funzione della misura della *terzina*.” (Beltrami, “Sul metro della *Divina Commedia*”, I, § 5.7, p. 85)

¹⁴⁷ A definição de *struttura complessiva*, tal como formulada por Beltrami, parece perfeitamente adequada à estrutura da *terza rima*, por se opor à ideia de sucessão: “Quanto all’idea di una ‘struttura metrica complessiva’, essa si contrappone a quella che vede nel discorso versificato una somma o successione di elementi metrici, siano essi ‘piedi’, versi, strofe o altro. È ben vero che il fatto caratterizzante del discorso versificato rispetto a quello prosastico è il ritorno a intervalli regolari o sentiti come tali di serie foniche ‘analoghe’; ma una formulazione teorica che voglia avere valide conseguenze operative deve dar conto anche dei seguenti fatti: 1) che il verso non è comunque tale al di fuori della sequenza; 2) che in molte forme metriche è predeterminata la forma (lunghezza) complessiva della sequenza; 3) che questa forma complessiva è presente come norma di orientamento del discorso e come tale influente fin dal primo verso di ogni componimento versificato.” (Beltrami, *L’esperienza del verso*, pp. 49-50)

¹⁴⁸ Trata-se da polarização entre coesão e fragmentação, fundamental em todo o funcionamento métrico, mas especialmente notável no âmbito da rima, como observou Menichetti: Nelle dispute cinque- secentesche è dato ampio spazio dai sostenitori dello sciolto e dai suoi oppositori al fatto che la rima, nel suo ruolo strutturante, da un lato “incatena ed unisce il poema volgare, come l’armonia e il ritmo delle sillabe fatta con proporzione unisce ed incatena i versi particolari” [...]; dall’altro però, legandosi per lo più secondo moduli fissi e chiusi - a loro volta tendenti spesso a suddividersi in partizioni ulteriori al loro interno -, tende a scomporlo in segmenti, o “tranches” o nuclei, più o meno autonomi: meno nei tipi strofici relativamente fluidi, come la *terzina* dantesca [...], più in altri sistemni nettamente delimitati quale l’ottava, renitente insomma all’inarcatura per via del sigillo appostovi dalla “combinatio” finale: il flusso del continuum narrativo risulta da essa metricamente interrotto. (*Metrica italiana*, p. 534)

¹⁴⁹ “D’altra parte, sul piano operativo, nella *Commedia* sia i versi, sia le *terzine*, pur conservando assai spesso la loro individualità ritmico-sintattica, immessi nella catena ininterrotta delle rime, ottenevano l’infinita varietà del discorso, necessaria al grande e multiforme progetto della *Commedia*.” (Baldelli, “Lingua e stile”, *ED*, VI, p. 81, n. 29)

¹⁵⁰ “Della dimensione storica della métrica dantesca e dei suoi rapporti con il contesto anche ideológico e psicológico, pur senza trascurare i suggerimenti metodológicos e i risultati di questi più recenti studi, vorrebbe invece tener conto il presente discorso.” (Bigi, “Forme metriche e significati”, *Forme e significati*, p. 34)

¹⁵¹ No qual Bigi vê refletido Deus e o modo como ele governa o universo: “Proprio in tale schema, infatti, non mi sembra arbitrario ritenere che Dante, coerentemente con la sua poetica, abbia voluto riflettere, nella loro armoniosa compresenza, due strutture che caratterizzano l’essenza di Dio e il modo con cui egli ha creato e governa

encadeamento e na continuidade; por outro lado, há elementos (de diferentes naturezas: métrica, retórica, semântica, sintática) que criam contrapontos com o aspecto constante da *terza rima*. Para além do aspecto ideológico que Bigi quer atribuir a tal tensão, importa aqui sublinhar uma de suas realizações fundamentais: precisamente, a tensão entre a continuidade da *terza rima* e a *terzina* como elemento de segmentação dentro do encadeamento:

Al rapporto metro-sintassi hanno rivolto la loro attenzione, mettendo concordemente in rilievo la libertà ed elasticità delle strutture sintattiche rispetto al metro, tutti, si può dire, gli studiosi della metrica della *Commedia*, dal Lisio al Fubini al Contini, dallo Scaglione al Baldelli. Non mi sembra tuttavia inutile proporre qualche precisazione sui modi in cui si attua in concreto tal rapporto. Che esso comporti un orientamento a far coincidere la misura della *terzina* con il periodo o almeno con un membro relativamente autonomo do periodo è nozione ormai comunemente accolta; e una ulteriore conferma in questo senso è venuta recentemente da alcune ricerche statistiche di Pietro Beltrami [...]. Vorrei tuttavia osservare, anzitutto, che questa stessa tendenza all'articolazione sintattica ternaria – a parte le non frequenti, ma significative eccezioni – va valutata (come gli altri procedimenti finora passati in rassegna) sullo sfondo della continuità dello schema incatenato delle rime, rispetto al quale l'unità metrico-sintattica della *terzina* risulta essa pure inevitabilmente sfasata, con un effetto, in definitiva, di regolato ma vigoroso ed energico contrappunto rispetto a quello schema.¹⁵²

A forma métrica da *Commedia* parece colocar questões relevantes tanto para o estudo da métrica como para a compreensão do poema em sua estruturação profunda. Uma das questões é, por exemplo, compreender mediante quais procedimentos Dante faz da *terzina* unidade fundamental do discurso, sem criar fragmentação, mas, ao contrário, em cooperação com o encadeamento contínuo. Acredito que, para a compreensão profunda da estruturação métrica do poema, mister é observar como vai se delineando a interação entre o encadeamento da *terza rima* e a unidade da *terzina*; nisso, talvez seja útil confrontar alguns cantos do poema,

l'universo: da un lato il rigoroso ordine fisico e morale, rispecchiato dalla inflessibile legge di incatenamento ternario che disciplina la successione delle rime; dall'altro, l'infinità e l'eternità, simboleggiate dalla continuità, potenzialmente ilimitata, della successione stessa.” (“Forme metriche e significati”, *Forme e significati*, pp. 35-36)

¹⁵² Bigi, “Forme e significati”, *Forme e significati*, pp. 46-47. O mesmo tipo de tensão está presente, segundo Bigi, na própria rima, que apresenta um caráter ambivalente, por criar uma tensão com o encadeamento contínuo que ela mesma constitui: “Certamente, è proprio lo schema in cui le rime sono disposte e incatenate a creare, come si è detto, l'impressione, che non abbandona mai il lettore, di un ritmo rigidamente regolato e insieme potenzialmente infinito. Ma al tempo stesso proprio la rima vale, sia del punto di vista sonoro che semantico, come uno dei più potenti strumenti di tensione con quel ritmo. [...] Ma forse più notevole appare il peso semantico che spesso assume la parola in rima, proprio in quanto parola, dotata di una sua particolare dimensione storica, culturale e sociale, e di un suo specifico significato. [...] Più opportuno mi sembra soffermarmi sul valore che queste parole rime, con il loro risalto semantico così accentuato, e del resto spesso potenziato dal loro rilievo fonico, assumono anche e proprio sul piano metrico, in quanto esse finiscono, con la loro eccezionalità e imprevedibilità, per attrarre così intensamente l'attenzione del lettore, da creare un dinamico contrasto con il regolare e continuo incatenamento ternario in cui pure sono collocate. (Bigi, “Forme e significati”, *Forme e significati*, pp. 39-40)” - Eu diria não que os efeitos tímbricos e fônicos tendem a se concentrar na palavra em rima (em um âmbito fonossimbólico), mas que a rima tende a participar das principais figuras fônicas (aliteração, assonância, consonância), potencializando o seu efeito.

considerando como a medida da *terzina*, sendo respeitada ou mascarada, participa de um encadeamento maior. Isso pode auxiliar na análise de como as duas tendências quantitativamente apontadas por Beltrami (*terzina* como unidade de base; complexidade sintática crescente) vão tomando forma no corpo do poema, e em função de que elementos isso ocorre, sempre em relação àquela tensão constante entre unidade e encadeamento.

Ambas as tendências apontadas por Beltrami são, na verdade, duas faces de um mesmo fenômeno, que é a imposição cada vez mais decisiva da *terzina* sobre o discurso. A afirmação da *terzina* terá efeitos diretos sobre o encadeamento das rimas, pois torna menos rígidos os limites versais internos à *terzina* e ainda mais pronunciado o limite da *terzina*. E claro está que tal crescente afirmação da *terzina* terá igualmente efeitos diretos sobre a constituição do discurso, segundo também a recorrência de certos modelos rítmicos. Tais questões serão afrontadas por análises que, mais do que julgar se as progressões no texto são índice de uma crescente familiaridade do poeta com o metro por ele escolhido, visam a observar como o modo de estruturação do discurso mediante o metro se realiza segundo determinados fatores. Esta é uma postura já adotada por Parodi:

Se è vero che siano tanto più numerosi nelle due ultime Cantiche i periodi non finiti col verso, e che cioè il parallelismo dei tre versi della *terzina* sia tanto più frequente nell'*Inferno*, e se è vero inoltre che dall'*Inferno* al *Paradiso* cresca sempre la tendenza a far equivalere *terzina* e periodo, non si dovrà cercar la ragione di questi fatti, oltreché nella crescente familiarità del Poeta col suo metro anche nella diversa materia? Nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, se giudico bene, il periodo si ripartirebbe più frequentemente in due membri uguali, di un verso e mezzo ciascuno: ora, dove predomina il racconto e la descrizione, è più facile la disposizione parallela in tre membri, e dove invece trionfa l'insegnamento dottrinale, il periodo prende naturalmente un andamento tranquillo e composto, con più ampio e più simmetrico sviluppo.

153

Talvez não tenha muito lugar julgar a crescente técnica do poeta, como se algumas realizações do poema se devessem somente à sua inaptidão diante do metro por ele estabelecido. Importa mais a realização do texto que temos diante de nós, a interação que existe entre diferentes momentos e a estruturação discursiva. É um fato a grande variação presente no poema que quer justamente abarcar todo o universo, e não podemos não pensar que eventuais variações na escansão acompanhem as diferentes situações retóricas que o compõem. O aprimoramento da técnica é plausível, mas não pode por si só explicar, por um lado, a recorrência de modelos

¹⁵³ Parodi, *Lingua e letteratura*, v. II, p. 309.

rítmicos, e, por outro, certas modulações e sua perfeita conveniência em uma obra cujos elementos, ainda que mínimos, respondem a um princípio de organização superior¹⁵⁴.

Minha hipótese é de que a *terzina*, na constante e sempre nova interação entre metro e sintaxe, é configurada e delimitada segundo precisos procedimentos retóricos, sintáticos, métricos e fônicos. Claro que a *terzina*, como unidade do discurso, é configurada como tal sobretudo sintaticamente; mas isso não nasce de uma sobreposição plana entre metro e sintaxe (e, para a formação da *terzina*, muitas vezes essa sobreposição não ocorre no plano do verso, o que mostra uma intenção de sobreposição da *terzina* em relação ao verso). Metro e sintaxe são dois modos de segmentação cuja interação cria o discurso poético; esses modos de segmentação sempre coincidirão no resultado final (no *canto*), pois formam o texto poético como unidade. Isso, como discutido anteriormente, não significa que o seu nível de coincidência e sobreposição será o mesmo em planos menores do texto poético, como o verso e eventualmente a “estrofe”. Que na *Commedia* tal sobreposição geralmente ocorra, e mais no plano da *terzina* do que no plano do verso, e mesmo em períodos que ultrapassam três versos é um fato digno de atenção que pode ser iluminador sobre aspectos métricos e estilísticos do poema. Dante fez da *terzina* uma unidade organizadora, mediante vários procedimentos, acima de tudo sintáticos: dessa vontade que impõe ao discurso a medida da *terzina*, reconhece-se, por exemplo, a concisão típica do estilo da *Commedia*, já tantas vezes apontada pela crítica¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Sobre o modo como a “estrutura semântica” e a estrutura métrica organizam o poema desde as suas mínimas unidades, desenvolvendo diversos níveis de correspondência, Beltrami afirmou: “un reticolo di riprese e di richiami che salda l’intero poema, costituendone in certo modo un’ossatura meno evidente, ma non meno importante, sul piano dell’elaborazione del testo, della struttura formale pura, «metrica» in senso stretto, costituita dal disegno delle tre cantiche, dei cento canti (uno di prologo), della forma interna del canto e della *terzina*. Alla base di questa organizzazione delle forme del contenuto sta nel caso della *Commedia* il disegno generale dell’oltremondo, la divisione dell’aldilà in inferno, purgatorio, paradiso, dei tre mondi ultraterreni in zone e settori ben ordinatamente disposti. Questa struttura generale, di carattere semantico (ideologico, culturale) è il naturale contraltare, a un livello ugualmente astratto, della forma metrica complessiva del poema, con la quale combacia perfettamente nella dimensione del testo inteso come unità, e ancora nella dimensione delle tre cantiche; mentre all’interno di ogni cantica la distribuzione è più complessa (i canti non corrispondono con precisione a scansioni narrative), esattamente come avviene all’interno di ogni testo versificato (poniamo un sonetto) per la distribuzione dei fatti sintattici e semantici rispetto a quelli metrici (normativi) all’interno della struttura complessiva.” (Beltrami, “Metrica, poetica, metrica dantesca”, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, p. 31)

¹⁵⁵ “Nel metodo, non bisogna dimenticare che - più che per qualsiasi altro aspetto della lingua - quando in poesia si parla di sintassi è impossibile non parlare di metrica: per il semplice motivo che metrica e sintassi costituiscono due diversi livelli di strutturazione, due dimensioni, della medesima linea del discorso. Il che ingenera sì due scansioni, distinguibili sempre sul piano logico e talvolta in effetti distinte nel testo concreto (quando la misura dell’una non coincida con quella dell’altra), ma - ripeto - sempre e comunque lungo la stessa linea di svolgimento: sicché la loro eventuale discordanza non può essere trattata, se non per mera comodità descrittiva, come il debordare di un contenuto dal suo contenitore (perché entrambi sono in effetti costituiti dalla stessa materia linguistica), ma produce nel tracciato del discorso frizioni, tagli, sfasature che il lettore deve di volta in volta individuare e ricomporre mentalmente, quasi proiettando la melodia unitaria del testo su un doppio pentagramma, in cui le note sono materialmente le stesse mentre i confini delle battute talvolta coincidono, talaltra no.” (Soldani, “Sintassi e partizioni metriche”, *La metrica dei Fragmenta*, p. 384)

Não tão longa como a *ottava*, que em geral apresenta divisão interna; não tão “breve” e “monótona” quanto o dístico, a *terzina* une a brevidade, necessária a uma unidade de discurso estável e versátil, ao movimento propiciado pelo esquema de rimas, como ocorre em parte na *ottava*, mas elevado ao seu máximo na descoberta do encadeamento contínuo. Minha intenção é verificar, com análises, os procedimentos que fazem da *terzina* a célula fundamental do discurso em diferentes graus, e notar até que ponto se pode falar, dentro de tal argumento, de iteração de certos padrões compositivos.

Capítulo 2: *Inferno XXIV*

O sétimo canto dedicado a Malebolge revelou-se de extremo interesse, sobretudo em relação a um aspecto fundamental: a ligação entre *terzine*. De fato, o canto apresenta algumas tipologias de ligação entre *terzine*, mostrando como estas podem criar diversos graus de relação entre si e até que ponto a *terzina* é tomada como unidade fundamental do discurso. Primeiramente, deve-se esclarecer que, ao tratar de “períodos longos” (mais longos do que três versos), não me refiro aos casos de coordenação entre *terzine*, que semanticamente constituiriam períodos diversos¹⁵⁶. *Inferno XXIV*, embora não apresente uma quantidade muito elevada de períodos longos, revela diferentes graus de relação entre *terzine*, até a suspensão de sua função como unidade discursiva.

Como dito anteriormente, o modo de ligação entre as *terzine* varia consideravelmente em cada um desses períodos. Simples e sem tensão é a passagem na advertência sentenciosa de Virgílio:

“Omai conven che tu così ti spoltre,”
disse 'l maestro; “ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;
sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma. (46-51)

No plano macroestrutural, a primeira *terzina* realiza a enunciação principal e a segunda uma relativa justaposta que retoma um termo da anterior (*fama*, retomada por *la qual*). Entretanto, em análise mais detida, podem ser individuadas duas partes principais, que não seguem organização ternária: a advertência (*conven che tu così ti spoltre*) e a sentença¹⁵⁷ que fundamenta a advertência (iniciada em *ché*). Tal fundamento se subdivide, por sua vez, em duas partes, e estas revelam estrito respeito ao esquema ternário, com a formulação principal (*ché... in fama non si vien*) e a relativa (*sanza la qual*), que constitui um desdobramento da principal.

Logo, a advertência de Virgílio se desenvolve em dois momentos claramente demarcados. Ainda que a segunda *terzina* esteja relacionada à segunda parte da primeira *terzina*, ela não realiza uma ligação efetiva, pois não cria uma dependência mútua entre os versos em contato, constituindo apenas uma nova parte do discurso que desdobra um termo da anterior. Trata-se, portanto, de um período constituído essencialmente segundo o esquema

¹⁵⁶ Cf. Soldani, “Sintassi e partizioni metriche del sonetto”, § 2.1.1 “Coordinazione”, sobretudo p. 391.

¹⁵⁷ Formulação concisa em que se encerra uma verdade geral, que não precisa ser comprovada. Cf. Lausberg *ad vocem*.

ternário típico do poema, com uma relação de subordinação entre as *terzine*, que destaca dois momentos do discurso.

A primeira tem formação essencialmente bímembre, apesar da intervenção da didascália. Tal constituição se deve à coordenação realizada na metade do segundo verso (conjunção *ché*), a qual separa a formulação principal da sua justificativa. A advertência de Virgílio está contida no primeiro verso do período (*Omai convien che tu così ti spoltre*). Com isso, nota-se como é relevante a inversão entre discurso direto e didascália: a formulação principal recebe relevo por abrir o novo período com um discurso direto inesperado (e a interlocução é imediatamente evidente, com o emprego das formas de segunda pessoa *tu ti spoltre*). Interessante também o *unicum*¹⁵⁸ que fecha o verso (*spoltre*) e delimita fortemente a formulação principal.

Após a didascália (*disse'l maestro*), tem início a segunda metade da *terzina*, com a justificativa da enunciação de Virgílio, mediante sentença. Alguns elementos constitutivos dessa segunda parte dão destaque decisivo à estrutura fundamental da *terzina*. O primeiro deles é o paralelismo final entre os dois últimos versos, entre *segendo in piuma e né sotto coltre*, cuja coordenação é interrompida por *in fama non si vien*, componente principal da proposição: ambos os elementos formam imagem, e tornam figurativamente concentrado este espaço tão exíguo da *terzina*. O desfecho *né sotto coltre* está claramente deslocado, e emoldura, com *segendo in piuma*, a formulação principal. Além disso, tal desfecho conclui a *terzina* com um novo *unicum* (*coltre*), em um nexos final parissilábico¹⁵⁹ em assonância átona e aliteração parcial (*sOtto cOltre*). Isso realça o limite da *terzina*, a qual, ademais, conclui-se em uma sentença.

Entretanto, contra a impressão criada pela estrutura fechada da primeira *terzina*, sobrevém uma continuação, realizada por um modo de subordinação que, a não ser pela retomada de um termo da anterior (*fama*), muito se assemelha a uma coordenada, tamanha é a autonomia que cada *terzina* assume. O desdobramento realizado pela segunda *terzina* desenvolve o termo *fama* e apresenta uma nova sentença, qualificando com caráter ainda mais decisivo a advertência de Virgílio. Trata-se de um “fundamento do fundamento”, que parece não deixar espaço a perguntas por parte de Dante - e, portanto, do leitor. Notável é também o fato de a subordinada ocupar uma inteira *terzina*: tal composição eleva a subordinada ao mesmo

¹⁵⁸ Sempre emprego o termo *unicum* para me referir a uma ocorrência única na *Commedia*, independentemente de sua frequência em toda a obra de Dante ou no *corpus* da poesia italiana das origens - embora por vezes se trate de uma ocorrência única em todos estes âmbitos.

¹⁵⁹ Isto é, em termos com a mesma extensão silábica, com a mesma posição tônica (nesse caso, são paroxítonas).

patamar da principal e fortalece a sentença enunciada. Além disso, todo o período cria uma disposição em membros crescentes que, na verdade, é impostada sobre a sentença final: a advertência é enunciada no primeiro verso (*Omai convien che tu così ti spoltre*); a sentença de seu fundamento vem nos dois versos seguintes (*ché, seggendo in piuma, l in fama non si vien, né sotto coltre*), que fecham a primeira *terzina*; a isso se segue uma nova sentença na última *terzina*, funcionando como fundamento direto da sentença anterior e indireto da advertência. Em tal função nota-se mais uma vez a afirmação da *terzina*: estas três partes constitutivas não realizam uma divisão igual entre os seis versos, mas se organizam em uma gradação; isso, contudo, ocorre segundo os limites da *terzina*.

Uma última questão. A segunda *terzina*, além de não ter, sintaticamente, uma relação muito forte com a primeira, tem seus limites claramente demarcados. Isso se deve, em parte, à relação entre os dois últimos versos da *terzina*, que, além de criarem uma imagem, criam paralelismo e quiasmo ¹⁶⁰: *cotal vestigio in terra di sé lascia, l qual fummo in aere e in acqua la schiuma*. O paralelismo ocorre entre *cotal vestigio in terra* e *qual fummo in aere*; já o quiasmo ocorre na segunda metade do verso, em relação à primeira metade e ao verso anterior: *in acqua la schiuma*. Ambos os elementos do último verso formam uma imagem de reminiscências clássicas e bíblicas ¹⁶¹, e a separação entre eles é destacada pela dialefe ¹⁶² em *in aere e in acqua*. A figura e o paralelismo destacam o terceiro verso, no qual todo o período resulta; mas sobretudo realçado é o segundo hemistíquio (o limite efetivo da *terzina*), que se desenvolve em quiasmo. O fato de o último verso apresentar dois elementos (um em paralelismo e um em quiasmo), quando o anterior apresentava apenas um elemento, cria certa concentração no terceiro verso.

Tal configuração mostra que, neste caso, embora exista uma relação sintática entre as *terzine*, esta não é forte a ponto de criar uma ligação que contraste com o esquema ternário. Existe uma organização que privilegia este esquema: no caso de a segunda *terzina* ser subordinada, não há ligação efetiva entre as *terzine* ou esta é fraca, justamente porque a primeira cria uma autonomia, à qual se acrescenta a segunda, como desdobramento. E tal disposição, em que a separação entre *terzine* ocorre na separação sintática entre as proposições, dá destaque ao que é sintaticamente secundário.

¹⁶⁰ Dois membros conceitualmente paralelos, mas cujos elementos do segundo são apresentados em inversão em relação aos elementos do primeiro, criando uma disposição cruzada.

¹⁶¹ Cf. Sapegno; Singleton; Bosco-Reggio; Chiavacci e Inglese *ad loc*.

¹⁶² Quando a vogal final de uma palavra e a vogal inicial da palavra sucessiva compõem duas sílabas diversas.

Situação semelhante, embora em grau de complexidade um pouco mais elevado, ocorre em:

Più non si vanti Libia con sua rena;
ché se chelidri, iaculi e faree
produce, e cencri con anfisibena,
né tante pestilenzie né sì ree
mostrò già mai con tutta l'Etìopia
né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe. (85-87)

Este caso é praticamente o oposto do anterior: existe uma subordinação da primeira *terzina* em relação à segunda. Há uma coordenação maior: *Più non si vanti Libia con sua rena; / ché... né tante pestilenzie né sì ree / mostrò*; e esta seria a relação principal entre as *terzine*, se justamente na passagem entre uma e outra não ocorresse uma subordinação que afeta diretamente a relação entre elas: embora haja uma coordenação entre suas proposições principais, as *terzine* criam uma subordinação entre si, porque o final da primeira é imediatamente subordinado ao início da segunda. É importante a constituição sintática da *terzina* como um todo para determinar a natureza de sua relação com a *terzina* seguinte, mas crucial é a constituição sintática no ponto de passagem entre ambas, isto é, no terceiro verso da primeira e no primeiro da segunda (cujas funções podem ser irradiadas para pontos mais distantes).

Um primeiro ponto é que, naturalmente, a ordem dos elementos altera o resultado final: de fato, a situação muda consideravelmente se vem em primeiro lugar a principal (como no caso anterior) ou a subordinada (como no presente caso). A forma de condução do período muda e muda a expectativa de leitura¹⁶³. Neste caso, tem-se o que Cesare Segre chama *costrutto* “*a festone*”, muito frequente na *Commedia*, em conformações que normalmente seguem estritamente o esquema métrico do poema¹⁶⁴. Aqui, esta construção tem início no segundo verso, quando é introduzida a coordenada mediante *ché*; tal coordenada é imediatamente interrompida por uma condicional secundária que ocupa o restante da *terzina*, sendo reservada à próxima a sua retomada. Nesse sentido, nota-se a importância das incidentais na configuração

¹⁶³ Como já observou Soldani: “Invece, su entrambi i punti la *Commedia* procederà in senso radicalmente inverso: lì le grandi compatte sintattiche coprono per intero due o più *terzine*, facendo anzi della *terzina* stessa il modulo di base per la membratura dei periodi; e i costrutti ipotattici spessissimo attaccano in subordinata e chiudono con la principale, sicché al momento del passaggio da una *terzina* all'altra si innesca una sorta di attesa di complementamento, l'arcata aggetta verso la strofa successiva e rimane sospesa fino a quando non trova l'appoggio della sua reggente. (Praloran-Soldani, “La metrica di Dante tra le *Rime* e la *Commedia*”, p. 414)

¹⁶⁴ O *costrutto* “*a festone*”, segundo a nomenclatura de Segre (SEGRE, Cesare. *Lingua, stile e società*: Studi sulla storia della prosa italiana, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 257), constitui casos de principais introduzidas por conjunção (aqui *ché*), imediatamente interrompidas por secundárias e retomadas sucessivamente. Trata-se de conformação comum na *Commedia*, em que a principal é normalmente retomada na segunda *terzina* envolvida no período, o que aponta mais uma vez para a dominância de sua estrutura. A observação de Segre diz respeito à prosa (mais especificamente, ao *Convivio*), mas pode ser aplicada ao poema, se bem que neste nem sempre presente o caráter silogístico apresentado no tratado. Cf. também Soldani, “Sintassi e partizioni metriche del sonetto”, p. 398.

da *terzina*: em geral elas fazem com que coincida com a pausa métrica a pausa sintática criada pela passagem entre a incidental e a retomada da principal. Não há aqui uma ligação direta, mas uma relação sintática, que faz com que a passagem sintática coincida com a passagem métrica. Isto não só está de acordo com a *terzina* como destaca a sua estrutura regente.

Também aqui, apesar da relação mais ou menos estreita entre as *terzine*, o esquema métrico ternário é observado, pois o período é organizado de modo que a formulação da coordenada seja reservada à segunda *terzina*, reservando à primeira a principal (*Più non si vanti Libia con sua rena*) e a “preparação” para a coordenada: no terceiro verso, sinaliza-se a enunciação próxima da coordenada, que terá início efetivo na *terzina* seguinte, produzindo-se uma passagem sintática (entre secundária e principal) em coincidência com a passagem métrica. A ligação entre as *terzine* ocorre entre o segundo verso da primeira e o primeiro da segunda, entre *ché* (2) e *né tante pestilenzie* (1’). Isso não constitui uma ligação imediata, mas sim uma relação que reproduz, no esquema sintático, a fratura de natureza métrica ao final do terceiro verso.

A estrutura da primeira *terzina* resulta destacada pelo elenco de tipos de serpentes que se acumula nos dois últimos versos, carregando-os de termos raros e dando ocasião a duas rimas únicas no poema (*faree* e *anfisibena*). Além disso, tem-se um deslocamento entre os elementos, com retomada da enumeração depois do verbo (*chelidri, iaculi e faree / produce*, e *cencri* com *anfisibena*), que reserva à porção final do verso a conclusão da enumeração ¹⁶⁵, demarcando o final da *terzina* com mais força do que o faria a forma verbal *produce*. Do mesmo modo, a segunda *terzina* tem seu limite fortemente demarcado pela amplificação dos elementos em coordenação: *con tutta l’Etiopia / né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe*. Tal disposição é ainda realçada por alguns elementos: o termo único *Etiopia* em rima *semi-sdrucchiola* ¹⁶⁶; a relativa que cria perífrase geográfica na ponta da *terzina* (*che di sopra al Mar Rosso èe*); e a forma epítética *èe* (exclusivamente em rima no poema, mas presente também na prosa duecentesca ¹⁶⁷), que conclui uma artificiosa (segundo o parecer de Inglese, *ad loc.*) terna de rimas: *faree: ree: èe*.

Percebe-se que, no caso de uma conformação sintaticamente ascendente (subordinada-principal), em que a separação sintática ocorre na separação entre *terzine*, existe uma condução da primeira à segunda; e isso, a depender também de outros fatores, cria uma ligação normalmente ligeira. Aqui, uma vez que há o *costrutto* “*a festone*”, a ligação é entre o segundo

¹⁶⁵ Elenco, em coordenação, das partes que formam um todo, criando acumulação.

¹⁶⁶ Inglese *ad loc.*

¹⁶⁷ Chiavacci *ad loc.*.

verso da primeira e o primeiro da segunda (2-1’): *ché, se produce* (primeira *terzina*), *né tante... mostrò* (segunda). Trata-se de uma ligação fraca que não desestabiliza a estrutura da *terzina*; na verdade, a separação entre proposições coincide com a separação entre as unidades métricas, o que projeta na unidade métrica uma função organizadora do período. A relação se estabelece a alguns versos de distância, criando não tanto uma ligação entre versos, mas entre *terzine* como unidades discursivas. Trata-se de uma relação “diluída” pela distância entre os versos, sendo o limite entre as *terzine* o seu eixo central.

A principal retomada ocupa integralmente a segunda *terzina*, projetando na *terzina* a unidade discursiva. É verdade que a secundária não ocupa a primeira integralmente, mas já o fato de ela completar a primeira *terzina* e de se concluir necessariamente quando se conclui a *terzina* é mais um fator que aponta para a unidade desta. A situação mudará se a proposição retomada não corresponder integralmente a uma *terzina*:

Io non posso negar quel che tu chiedi;
in giù son messo tanto perch'io fui
ladro a la sagrestia d'i belli arredi,
e falsamente già fu apposto altrui.
Ma perché di tal vista tu non godi,
se mai sarai di fuor da' luoghi bui,
apri li orecchi al mio annunzio, e odi.
Pistoia in pria d'i Neri si dimagra;
poi Fiorenza rinoва gente e modi. (136-144)

Aqui, há dois casos de primeiro verso de *terzina* que se liga à *terzina* anterior, destacando-se da sua própria *terzina*. Entretanto, esses casos são de qualidades diferentes, pois um é determinado por coordenação e o outro por subordinação. Deles, interessa aqui particularmente o segundo, pois cria substancialmente o mesmo tipo de ligação que o período anteriormente analisado (isto é, uma ligação 2-1’). Além disso, também aqui ocorre o *costrutto* “*a festone*”, iniciado no segundo verso: *Ma* introduz uma nova principal, imediatamente interrompida pela final que se estende pelo restante do verso (*perché di tal vista tu non godi*), constituindo a primeira incidental. Esta, por sua vez, será desdobrada em uma nova secundária, uma condicional que se estenderá pelo verso conclusivo da *terzina* (*se mai sarai di fuor da' luoghi bui*), concluindo a intercalação. No primeiro verso da *terzina* seguinte, tem continuidade a principal interrompida (*apri li orecchi al mio annunzio, e odi*), que, no seu desfecho, se ramifica em uma coordenação (*apri... e odi*). Logo, tem-se uma situação quase idêntica àquela analisada anteriormente, a não ser pelo fato de que o segundo elemento naquela corresponde a uma *terzina*, enquanto aqui corresponde a um verso - o que muda radicalmente a qualidade de tal relação.

Foi dito que o período anteriormente analisado, embora criasse uma relação sintática entre duas *terzine*, reforçava a estrutura da *terzina*, justamente porque sublinhava a sua função

organizadora no período. Isso ocorre porque a secundária se conclui no momento em que se conclui a primeira *terzina* e a principal retomada corresponde integralmente a uma nova *terzina*. Entretanto, não é isso o que ocorre aqui, onde há certo contraponto entre o andamento métrico e o desenvolvimento discursivo. E isso se deve justamente à estrutura do segundo elemento, que, à diferença do que ocorre no período anterior, corresponde a um único verso, criando uma redução na unidade discursiva fundamental do trecho: as incidentais anteriores conduzem não a uma nova *terzina*, mas a um verso. O discurso cria, portanto, uma escansão divergente da escansão ternária: o primeiro verso da segunda *terzina*, em vez de iniciar um novo momento do período que se desenvolverá em uma nova *terzina*, liga-se à estrutura anterior, formando um bloco de três versos (em passagem entre *terzine*) ao qual se opõem os dois últimos (*Pistoia in pria d'i Neri si dimagra; I poi Fiorenza rinova genti e modi*). Desse modo, as duas *terzine* formam a seguinte composição discursiva: o primeiro verso relaciona-se por coordenação com a anterior (*e falsamente già fu apposto altrui*); os três versos seguintes, ultrapassando o limite da *terzina*, apresentam uma jussiva¹⁶⁸ e suas subordinadas (*Ma perché... apri li orecchi... e odi*); os dois últimos versos realizam duas novas afirmações em coordenação, uma em cada verso (*Pistoia... si dimagra; Fiorenza rinova*).

Estes são os três blocos discursivos formados; dentro desses blocos, percebe-se que as estruturas regentes são os versos, que em geral apresentam autonomia semântica, correspondendo ou a proposição principal ou a proposição coordenada (*e falsamente già fu apposto altrui; apri li orecchi al mio annunzio, e odi; Pistoia in pria d'i Neri si dimagra; poi Fiorenza rinova genti e modi*), sendo a última *terzina* formada por três versos semanticamente independentes. O único caso de subordinação está nas secundárias “de transição” (*Ma perché di tal vista tu non godi, I se mai sarai fuor da' luoghi bui*), cada uma correspondendo integralmente a um verso. Logo, também nas subordinadas o verso é sublinhado como unidade fundamental desse discurso em particular: unidade reduzida em relação à unidade predominante que é a *terzina*.

A brevidade das formulações fundamentais (que, por isso, ocorrem em maior quantidade dentro do espaço de uma *terzina*) tem o efeito de sublinhar o tom violento e incisivo do discurso de Vanni Fucci, muito evidente no sintagma *apri li orecchi*: é justamente nessas *terzine* que esse tom se acentua, introduzindo a profecia de Vanni Fucci que não tem outro objetivo senão ferir seu interlocutor, Dante. Esse mesmo tom caracterizará, de maneira ainda mais concentrada, o verso final de sua fala, que corresponde ao verso final do canto: *E detto*

¹⁶⁸ Forma que exprime uma espécie de ordem, conselho ou instrução.

l'ho perché doler ti debbia! (151), em que a raiva contida é acentuada pelo fato de ele se apresentar de maneira isolada, como uma unidade discursiva, servindo de epílogo a toda a fala. Significativos aqui são o andamento iâmbico e a aliteração em *DeTTo Doler Ti Debbia*. Note-se a relação entre essa conclusão e a introdução da profecia: em ambos os casos, evidencia-se claramente que o motivador da fala é tão-somente a raiva de Vanni Fucci por ser visto por seu adversário político, raiva que não pode ser externada senão por palavras: *perché di tal vista tu non godi; perché doler ti debbia*. Que esta seja a motivação é dito de modo mais difuso na abertura de seu discurso, ao longo de uma inteira *terzina*: *Più mi duol che tu m'hai colto / ne la miseria dove tu mi vedi, / che quando fui de l'altra vita tolto* (133-135). Tal movimento entre o início e o desfecho do discurso, em que a mesma ideia é apresentada inicialmente em uma *terzina* e conclusivamente em um verso, mostra a gradual intensificação de seu tom agudo e violento.

Assim, prosseguindo à sistematização dos modos de ligação entre *terzine* apresentados no canto, pode-se dizer que, além da distância entre os elementos separados pelo limite de *terzina*, é importante a extensão de cada um dos elementos relacionados (o que é diretamente proporcional à distância no primeiro dos elementos, mas não no segundo): em um dos casos a fisionomia das *terzine* é estritamente respeitada, porque o segundo elemento corresponde integralmente a uma *terzina*; no outro caso, tal fisionomia é encoberta por um novo tipo de escansão, porque o segundo elemento corresponde a um único verso, e tende mais a concluir um bloco com os versos anteriores do que a iniciar por si uma nova etapa do discurso. Dos casos aqui analisados, este é o primeiro em que se percebe uma contraposição entre metro e discurso, embora esta ainda não seja muito pronunciada.

Mais intenso é o que ocorre em um caso como:

Io era vòlto in giù, ma li occhi vivi
non poteano ire al fondo per lo scuro;
*per ch'io: "Maestro, fa che tu arrivi
da l'altro cinghio e dismantiam lo muro;*
ché, com' i' odo quinci e non intendo,
così giù veggio e neente affiguro." (70-75)

Aqui são ligados dois versos contíguos, correspondentes à separação métrica entre duas *terzine*: é o último da primeira (*per ch'io: "Maestro, fa che tu arrivi"*) e o primeiro da segunda (*da l'altro cinghio e dismantiam lo muro*). Tal ligação (que se pode dizer 3-1') ocorre entre elementos a distância mínima, uma vez que são adjacentes, e a extensão de cada elemento corresponde a um verso. Isso já bastaria para caracterizar tal ligação como mais intensa do que no casos anteriores, pois toma claramente como unidade fundamental não a *terzina*, mas o verso, base de uma escansão em dísticos:

Io era vòlto in giù, ma li occhi vivi / non poteano ire al fondo per lo scuro;
 per ch'io: “Maestro, fa che tu arrivi / da l'altro cinghio e dismantiam lo muro;
 ché, com'i' odo e quinci non intendo, / così giù veggio e neente affiguro.

Isso já mostra que o período é organizado de modo contrastante com a estrutura da *terzina*, tendo como estrutura de organização não a terna de versos, mas o dístico. Em tal macro-estrutura, o verso é a unidade métrica condutora do período.

No momento de passagem entre as *terzine*, tem-se, no primeiro verso envolvido (*per ch'io: “Maestro, fa che tu arrivi*), uma jussiva e uma objetiva que reserva ao final do verso o verbo *arrivi*. Este verbo, na falta de seu complemento, permanece em suspenso ao final do verso e, portanto, ao final da *terzina*, exigindo uma continuação imediata, presente no verso seguinte: *da l'altro cinghio*, elemento imediatamente seguido pela coordenação *e dismantiam lo muro*. Aqui, a *terzina* não separa duas proposições diversas sintaticamente relacionadas, mas sim dois elementos de uma mesma proposição. Poder-se-ia falar de *enjambement* sem equívocos¹⁶⁹, em que duas unidades métricas maiores (*terzine*) separam elementos de uma mesma proposição. A continuidade da proposição é problematizada pelo ponto de fissura métrica.

Este é, portanto, um evidente caso de tensão entre andamento discursivo e andamento métrico, determinado por três fatores. O primeiro é a distância entre os elementos relacionados, os quais estão em versos adjacentes. O segundo é a extensão de cada um dos elementos, a qual está estreitamente conectada ao primeiro fator: os elementos imediatamente relacionados são menores do que um verso (*fa che tu arrivi / da l'altro cinghio*), mas são situados em estruturas maiores que se baseiam no verso como unidade. O terceiro fator, decisivo, é a natureza sintática da relação: nesse caso, são separados elementos estreitamente ligados no discurso, o verbo e o complemento. E o fato de tal complemento corresponder a metade do verso sucessivo apenas aumenta a intensidade da ligação, porque torna mais breves as unidades pontualmente envolvidas. Aqui, os elementos relacionados estão efetivamente concatenados, à diferença dos períodos anteriores, em que existia uma relação sintática entre conjuntos de versos, não conexão efetiva. A estrutura da *terzina* é mascarada sobretudo por essa ligação sintagmática, mas também pela organização do discurso em dísticos.

Entretanto, um caso ainda mais extremo tem-se em:

E come quei ch'adopera ed estima,
 che sempre par che 'nnanzi si proveggia,
 così, levando me sù ver' la cima
 d'un ronchione, avvisava un'altra scheggia

¹⁶⁹ Em seu estudo sobre a sintaxe dos sonetos de Petrarca, Soldani considera como *inarcatura* unicamente os casos de separação de elementos pertencentes a uma mesma proposição. Cf. “Sintassi e partizioni metriche del sonetto”, p. 406 e nota 20, que faz referência à nomenclatura de Menichetti, em *Metrica italiana*.

dicendo: “Sovra quella poi t'aggrappa;
ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia.” (25-30)

Neste período ocorre algo muito semelhante ao caso acima analisado: há uma ligação efetiva entre o final da primeira *terzina* e o início da segunda - não é uma relação que se situa no plano da *terzina*, mas uma ligação imediata no plano versal, que evidencia que a estrutura em jogo é o verso, não a *terzina*. Entretanto, o presente caso é ainda mais extremo, em parte por causa da forte cesura sintática após *ronchione*. A proposição envolvida no *enjambement* é uma incidental, que interrompe a principal *così avvisava un'altra scheggia*; o sintagma dividido é *la cima / d'un ronchione*, com separação entre um nome (*cima*) e seu complemento. Logo, os elementos cindidos são, no plano discursivo, estreitamente conectados, criando uma ligação imediata entre o final de uma *terzina* e o início da seguinte, ultrapassando os seus limites métricos. Mas outros elementos fazem desta a ligação que mais descaracteriza a *terzina* no canto.

A cisão ocorre dentro de uma incidental, que, no caso de um estrito respeito à estrutura ternária, seria concluída no desfecho da *terzina*: isto é, a conclusão de uma unidade métrica (verso e, posteriormente, *terzina*) coincidiria com a conclusão de uma unidade discursiva (incidental). Tal coincidência, não ocorrendo no plano do terceiro verso, naturalmente não ocorre no plano maior da *terzina*. Trata-se de uma ligação versal (por isso, afirma-se que a unidade em jogo é o verso), que, por ocorrer em “versos-limite”, resulta em uma ligação de *terzine*. Além disso, a conclusão da incidental na metade do verso, onde tem início a principal que se resolve em um discurso direto, sublinha ainda mais o efeito da ligação, que rompe o sintagma, reservando a cada verso uma parte sua. No *rejet*¹⁷⁰ *d'un ronchione*, percebe-se que na estrutura está envolvido até mesmo o hemistíquio como unidade: de fato, é em uma unidade métrica muito breve que se concentra toda a força da suspensão do final da *terzina* anterior. Isso ocorre ligeiramente no caso anteriormente analisado, mas não com a mesma intensidade aqui manifestada. No período anterior, a coordenada *e dismantiam lo muro* cria uma segunda parte no verso, mas não a ponto de realmente segmentá-lo: ocorre uma coordenação que completa o verso, completando o dístico no âmbito de uma formulação jussiva em dois tempos (*fa che tu arrivi; dismantiam lo muro*); a força de suspensão do *enjambement* não se apoia totalmente no primeiro hemistíquio, mas no verso como um todo, que conserva certa unidade na escansão discursiva em dísticos. Não é este o caso no presente exemplo: aqui há uma clara distinção entre a incidental e a principal retomada, a qual (isso é determinante) não se concentra

¹⁷⁰ Em um *enjambement*, a parte da unidade discursiva que continua após a separação versal, isto é, no segundo verso envolvido na ligação.

em uma única proposição, mas é difusa ao longo da *terzina*, resolvendo-se em um discurso direto (*Sovra quella poi t'aggrappa; / ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia*), introduzido por uma didascália subordinada (*dicendo*).

Este é o caso em que ocorre maior tensão entre o andamento individual da *terzina* e o desenvolvimento do discurso. Isso se deve a diversos fatores, muitos dos quais estão conectados: primeiramente, os elementos ligados, os quais são parte de uma mesma frase, formando um sintagma que se contrapõe ao ponto de passagem métrico. Isso está associado à distância entre os elementos (ocorre uma ligação imediata entre “versos-limite” contíguos). E a ligação discursiva está relacionada também à extensão dos elementos envolvidos, que têm uma estrutura muito breve e estão em maior tensão com a estrutura “grande” da *terzina*.

Esses são os fatores relacionados pontualmente ao fenômeno. Há, além disso, elementos relacionados ao plano maior do período, também estes decisivos. A cesura sintática no início da segunda *terzina* (*d'un ronchione, | avisava un'altra scheggia*) marca a passagem de uma incidental à principal, a qual, contudo, não se resolve em um ponto preciso. Ela se torna difusa ao longo da *terzina*, resultando em novos elementos incorporados ao período. Não há um ponto de resolução que situe a ligação em uma estrutura maior, apenas o final da sequência. Com isso, esse período não se escande em segmentações precisas (como o anterior, que se escande em dísticos), mas forma um bloco contínuo, com introdução de novos elementos que o impulsionam (ao menos até a primeira formulação do discurso direto) e se resolvem na estrutura do todo. Isso faz com que os breves elementos ligados, que conduzem à principal, percam o apoio que teriam no caso de a principal enquadrá-los em uma estrutura precisa, conferindo-lhes um ponto de referência. Desse modo, o período é indivisível, e todos os seus elementos se resolvem no todo de seis versos. E, dentro desse conjunto, não se tem mais a estrutura de uma ou outra *terzina*, mas sim de duas *terzine*, que coincidem com o período.

Entretanto, a *terzina* pode também se descaracterizar não por ligações, mas pelo modo de constituição do período, como ocorre na famosa abertura do canto, carregada de sentido para a narrativa de todo o poema ¹⁷¹, que parece se desenvolver como uma parte independente, encerrando, porém, uma comparação:

¹⁷¹ “Dicevamo dianzi dell'estremo impegno letterario che presiede alla stesura di questi due canti [XXIV e XXV]. Il c. XXIV si apre con una particolareggiata similitudine (1-21), che strutturalmente è conclusione del canto prec. [...] La stessa similitudine del villanello, così affettuosamente realistica, quasi 'cosa vista', ha anche una sua squisita eleganza sulla traccia di modelli classici: si badi alla personificazione dell'anno *giovinetto*, ai crini del sole (non di Apollo, come aveva detto Virgilio), alla brina anch'essa sfumatamente e raffinatamente personificata, che disegna o colora sulla terra l'immagine della neve; e questa è detta sua *sorella bianca*” (Bosco, nota a 1-21). Digna de menção é também a nota de Chiavacci, que se opõe ao juízo de muitos comentadores, que veem no trecho um acréscimo supérfluo, e apresenta o sentido do trecho para o poema como um todo: “L'inizio astronomico, ampliato in sereno quadro, è il primo dei molti che apriranno più canti del poema; l'impressione di giovinezza e freschezza

In quella parte del giovanetto anno
 che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà
 e già le notti al mezzo dì sen vanno,
 quando la brina in su la terra assempra
 l'immagine di sua sorella bianca,
 ma poco dura a la sua penna temprà,
 lo villanello a cui la roba manca,
*si leva, e guarda, e vede la campagna
 biancheggiar tutta; ond' ei si batte l'anca,
 ritorna in casa, e qua e là si lagna,
 come 'l tapin che non sa che si faccia;
 poi riede, e la speranza ringavagna,
 veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
 in poco d'ora, e prende suo vincastro
 e fuor le pecorelle a pascere caccia.* (1-15)

Percebe-se que, nas duas primeiras *terzine*, o discurso se desenvolve estritamente segundo a estrutura ternária. Entretanto, a partir da terceira *terzina* (com a entrada do sujeito *lo villanello*), o desenvolvimento discursivo muda, e a relação entre metro e sintaxe passa a ser outra. Inicia-se uma série de ações ligadas ao mesmo sujeito, o que faz da sequência um bloco uniforme, não uma estrutura organizada em unidades métricas menores claramente estabelecidas; isso impede de reconhecer imediatamente a estrutura da *terzina*. Entretanto, a uniformidade é tal só do ponto de vista sintático (predominantemente paratático), pois, dentro de tal seriação, alguns elementos coordenados ganham extensão e destaque - nunca, contudo, de modo a sublinhar a estrutura da *terzina*. As ações elencadas são: *si leva, guarda, vede, batte l'anca, ritorna, si lagna, riede, ringavagna, prende, caccia*. Em tal seriação a velocidade não é constante. Ocorrem momentos de aceleração, em enumeração rápida, e momentos de abrandamento, em que uma das ações é ampliada; disso se tem exemplo já no primeiro verso da sequência: *si leva, e guarda, e vede la campagna / biancheggiar tutta*, em que as duas primeiras ações, em enumeração rápida, são menos expressivas, conduzindo à terceira, que recebe extensão, dando destaque à visão que tem o *villanello*. Entretanto, mais vistoso é o seguinte caso, em mudança de *terzine*:

*poi riede, e la speranza ringavagna,
 veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
 in poco d'ora, e prende suo vincastro* (13-15),

che lo caratterizza dà come un senso di sollievo e respiro dopo l'incubo pesante della bolgia degli ipocriti. Il paragone che ne è la ragione immediata – il succedersi di sgomento e conforto nell'animo di Dante, come in quello del villanello – è superato, ma non contraddetto, in un più ampio significato: il riaversi dell'uomo e della natura dopo l'inverno è infatti segno del risvegliarsi dell'anima al lasciare l'oscurità del male. Se si collega questo segno con la salita faticosa che subito seguirà – anch'essa simbolica di una scelta morale, come è chiaramente detto –, viene a delinearci dunque coerentemente nella prima metà del canto un evento dell'animo umano, una tappa di quel cammino che Dante percorre e che ha qui un suo luogo dove viene dichiarato esplicitamente. I mezzi della grande arte sono sempre allusivi, i suoi nessi sempre interni e non scoperti. Che si sia parlato da molti di frammento o quadretto di genere, o comunque di luogo «extravagante», sembra strano, quando niente è più alieno dal modo di comporre dantesco, dove la stretta funzionalità di ogni parte, pur nella sua libertà fantastica, è regola caratterizzante.” (Chiavacci *ad loc.*)

em que ganha destaque, em meio a um movimento predominantemente paratático, a subordinada em início de *terzina* em andamento iâmbico (*veggendo 'l mondo aver cangiata faccia*), fazendo com que o discurso incida mais uma vez sobre a visão do sujeito (*veggendo*), mas com uma transposição significativa de *campagna* a *mondo*, que amplia o espaço verdejante ao redor do *villanello*, traduzindo o seu modo perceptivo (expressivamente sublinhado pelo nexos *cangiata faccia*).

Para compreender como a uniformidade sintática influencia na conformação da *terzina*, é preciso observar os limites das *terzine* do trecho. O primeiro é:

si leva, e guarda, e vede la campagna
biancheggiar tutta; ond' ei si batte l'anca,
ritorna in casa, e qua e là si lagna (8-10),

em que a proposição que conclui a *terzina* *ond'ei si batte l'anca* se insere uniformemente como um dos elementos elencados na sequência, sendo seguida por dois novos elementos: *ritorna in casa* e *qua e là si lagna*. Além disso, pode-se dizer que esta proposição ao final abre, contra os esquemas usuais da *terzina*, uma nova etapa na sequência, passando de um momento aditivo a um momento conclusivo (*onde*). A segunda mudança de *terzina* é:

poi riede, e la speranza ringavagna,
veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
in poco d'ora, e prende suo vincastro
e fuor le pecorelle a pascere caccia. (12-15),

em que o desfecho da *terzina* (*la speranza ringavagna*) se insere novamente como elemento uniforme na sequência; além disso, a nova *terzina* se inicia com uma subordinada (*veggendo 'l mondo...*) que, contudo, não se estende pelos três versos, mas forma intercalada, que conduz à continuação da sequência. Desse modo, o desfecho *e la speranza ringavagna* não cria uma modificação capaz de fazer reconhecer a *terzina*.

O movimento essencialmente paratático da sequência faz dela não um todo organizado em *terzine*, mas um bloco de desenvolvimento contínuo até a conclusão do quadro inicial do canto. Caso semelhante, mas em função de outra construção sintática (predominantemente hipotática, em que ocorre um desdobramento de subordinações de diferentes graus), ocorre nesta comparação:

E qual è quel che cade, e non sa como,
per forza di demon ch'a terra il tira,
o d'altra oppilazion che lega l'omo,
quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:
tal era 'l peccator levato poscia.
Oh potenza di Dio, quant' è severa,
che cotai colpi per vendetta croscia! (112-120)

O fato de ambas as vezes ocorrerem em uma comparação é significativo. Normalmente, o primeiro termo de uma comparação é aquele que ganha extensão, em oposição ao segundo, que, sendo um elemento da história que se quer caracterizar, é geralmente apresentado de modo conciso. Nas duas longas comparações do canto, a extensão do primeiro termo ganha uma formulação que não só ultrapassa os limites da *terzina*, mas quase oculta esses limites, em uma construção “contínua”, cujos versos, em uma sucessão “uniforme”, não criam um todo organizado em partes segundo o esquema ternário, mas um bloco contínuo que se resolve em si mesmo. Por isso, é significativo que, na abertura do canto, tal estrutura “contínua” não tem início na primeira *terzina*, mas na *terzina* que introduz *lo villanello*, que é o primeiro termo da comparação. Para a configuração discursiva da *terzina*, é necessária, portanto, uma variação interna ao discurso, que, se é uniforme, não permite a percepção de partes menores atuantes dentro dele, a não ser as próprias proposições.

Ainda no caso da abertura do canto (*In quella parte del giovanetto anno...*), é perceptível outro elemento de efeitos estilísticos: a construção paratática. De fato, é frequente no canto a proposição coordenada, que tem efeitos diretos sobre a constituição do discurso em relação à *terzina*. Em primeiro lugar, devem ser mencionados os casos em que a coordenada é capaz de encobrir a estrutura regente da *terzina* (além do exemplo já citado):

Io non posso negar quel che tu chiedi;
in giù son messo tanto perch'io fui
ladro a la sagrestia d'i belli arredi,
e falsamente già fu apposto altrui.
Ma perché di tal vista tu non godi,
se mai sarai di fuor da' luoghi bui (136-141),

em que a coordenada inicial de *terzina* (*e falsamente già fu apposto altrui*), embora constitua uma proposição semanticamente independente, agrupa-se com a *terzina* anterior. Nesse caso, como a coordenada ocupa apenas um verso, cria-se uma cisão na segunda *terzina*: o primeiro verso se associa à *terzina* anterior; a partir do segundo, inicia-se uma nova proposição (*Ma perché di tal vista tu non godi*), que conduz a uma ligação com a *terzina* seguinte, como já tratado anteriormente.

Este caso mostra também outro aspecto importante das coordenadas em relação à *terzina*: elas formam unidades menores, muitas vezes capazes de criar ou uma ruptura na *terzina* ou um discurso com segmentações concorrentes com o esquema ternário ¹⁷². Um caso que reforça a estrutura da *terzina* está na coordenada sentenciosa que conclui a resposta de Virgílio,

¹⁷² O caso extremo dessas unidades menores é, novamente, a sequência de abertura, em que as coordenadas muitas vezes correspondem a um único verbo. Nesse caso, contudo, essas estruturas menores não criam uma ruptura, mas, ao contrário, uma continuidade que passa por cima dos limites da *terzina*.

em uma *terzina* bimembre que se apoia sobre a sentença formada pelo segundo membro, sendo reservado ao terceiro verso o seu predicado essencial:

“Altra risposta,” disse, “non ti rendo
se non lo far; *ché la dimanda onesta*
si de' seguir con l'opera tacendo.” (76-78)

Um caso extremo de unidade concorrente com a *terzina*, em que a coordenada corresponde ao segundo verso, é a seguinte *terzina*, formada por três versos autônomos:

Più lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito.
Se tu mi 'ntendi, or fa sì che ti vaglia. (55-57)

Entretanto, o caso mais significativo de tal procedimento está na conclusão do canto, escandida, como dito anteriormente, em dísticos:

apri li orecchi al mio annunzio, e odi.
Pistoia in pria d'i Neri si dimagra;
poi Fiorenza rinova gente e modi.
Tragge Marte vapor di Val di Magra
ch'è di torbidi nuvoli involuto;
e con tempesta impetüosa e agra
sovra Campo Picen fia combattuto;
ond'ei repente spezzerà la nebbia,
sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto. (142-150),

em que as coordenadas (ou, em um caso, uma principal, determinada como tal pela pontuação: *Tragge Marte vapor di Val di Magra*) criam uma disposição discursiva diversa do esquema ternário; disposição que, embora em tensão com o metro (por não seguir suas principais demarcações, senão ao fim da sequência, que coincide com um final de *terzina*), é estritamente organizada:

Pistoia in pria d'i Neri si dimagra; / poi Fiorenza rinova gente e modi. ¹⁷³
Tragge Marte vapor di Val di Magra / ch'è di torbidi nuvoli involuto;
e con tempesta impetüosa e agra / sopra Campo Picen fia combattuto;
ond'ei repente spezzerà la nebbia, / sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto.

Este exemplo manifesta outra implicação importante das coordenadas no canto: o efeito de acumulação. De fato, as coordenadas, criando unidades discursivas menores do que a *terzina*, permitem uma grande profusão de proposições (com peso equivalente no período), em um espaço métrico relativamente restrito. Isso tem especial efeito no final do discurso de Vanni Fucci: a acumulação traduz a abundância dos infortúnios prenunciados, e, com suas formulações breves, torna mais incisiva e pungente a profecia, realizada com o intuito de ferir Dante.

¹⁷³ Embora estes versos sejam coordenados entre si, tomo-os em conjunto como formadores de um dístico por causa de seu paralelismo (o primeiro tem como sujeito *Pistoia*; o segundo, *Fiorenza*), que cria uma “colaboração” entre eles na formação da profecia de Vanni Fucci.

A acumulação é o principal efeito da profusão de coordenadas que criam unidades menores do que a *terzina*; mas tal profusão revela uma escolha estilística do canto: a ênfase na ação. De fato, há uma profusão de eventos e ações, que recai com ênfase sobre a modalidade narrativa, sobretudo na parte inicial do canto. Entretanto, embora ocorra este relevo nos momentos narrativos, a ação assume tanta importância no canto que orienta até mesmo os momentos descritivos. Exemplo máximo disso é a sequência inicial, em que o *villanello* é caracterizado essencialmente segundo uma série de atitudes, em uma construção paratática tão intrincada que encobre a estrutura da *terzina*. Esta, naturalmente, é uma tendência geral, a qual se concentra sobretudo em determinados pontos e não exclui construções hipotáticas, parataxe cujo destaque é não a ação, mas a qualificação, e momentos que não sejam narrativos. Notável apenas a grande ocorrência de formas verbais, que, em geral, compõem proposições independentes ou semanticamente autônomas, o que mostra aqui uma ênfase na ação (ainda que como meio descritivo) e certa preferência por formulações mais breves que criam um contraponto com a unidade métrica fundamental da *terzina*.

***Inferno* XXIV e a sequência narrativa**

O canto XXIV do *Inferno* constitui um recorte dentro da sequência narrativa do poema. A cena do canto se desenvolve em ambientes diversos: o canto se abre em uma situação referente à sexta *bolgia*; descreve-se, então, a passagem para a sétima *bolgia* (passagem que abarca uma advertência de Virgílio); abre-se finalmente o ambiente da sétima *bolgia*, primeiramente em um quadro abrangente, que se restringe na focalização em um único personagem, Vanni Fucci.

Tal sequência tem o efeito de não criar uma unidade no canto ou, ao menos, não criar uma unidade tão intensa. Trata-se, como se lê na introdução de Bosco-Reggio, de um canto “pluridirecional e pluritonal”¹⁷⁴, o que confere destaque a cada um dos momentos isolados¹⁷⁵. A cena do início de *Inferno* XXIV continua aquela que conclui *Inferno* XXIII¹⁷⁶, uma vez que a ampla comparação inicial realiza uma caracterização relativa ao evento que conclui *Inferno* XXIII. Além disso, o canto não realiza uma progressão a determinado episódio, mas abarca diversos momentos, associados a diversos modos de escansão métrico-discursiva.

O recorte realizado pelo canto abarca situações típicas do *Inferno*: a cena em uma *bolgia*, a passagem para a *bolgia* sucessiva, a descrição desta, a distinção de um personagem e

¹⁷⁴ Bosco-Reggio, “Introduzione” ao canto.

¹⁷⁵ Idem: “La varietà dei contenuti e dei toni talvolta serve, come qui, a pausare e quindi a mettere in rilievo i singoli fatti poetici.”

¹⁷⁶ Appresso il duca a gran passi sen giù, / turbato un poco d'ira nel sembiante; / ond' io da li 'ncarcati mi parti' / dietro a le poste de le care piante. (*If.* XXIII 145-148)

um breve diálogo com ele. Isso confere ao canto uma função sobretudo narrativa, no sentido de que ele desenvolve, em uma representação muito viva, a linha narrativa que constitui o próprio corpo do poema, diferentemente do que ocorre, por exemplo, em *Inferno* XXVI, em que a linha principal do poema (isto é, a viagem de Dante) é interrompida por uma longa narrativa interna. A *terzina* participa dessa função, ajustando-se a diversos efeitos narrativo-descritivos.

Partindo da premissa de que a *terzina* é unidade fundamental do discurso também neste canto, resta dizer que não são raras aqui escansões que criam diferentes graus de descompasso em relação à sua medida. Essas escansões derivam de dois procedimentos principais: ampliação e redução da unidade discursiva em relação à medida da *terzina*. A ampliação ocorre em dois momentos principais análogos, em duas comparações. Em ambos os casos, a ampliação ocorre no desenvolvimento do primeiro termo da comparação, o que mostra uma associação entre o procedimento de ampliação da unidade discursiva e a função descritiva, a qual orienta a formação do primeiro termo, como modo de descrever o segundo, aquele que interessa diretamente à história narrada.

A primeira comparação é aquela que abre o canto, em que o primeiro termo se apresenta em cinco *terzine*, desenvolvendo-se em um amplo quadro quase isolado¹⁷⁷, que, contudo, realiza uma caracterização do protagonista do poema. Nesse caso, a ampliação ocorre mediante uma longa construção predominantemente paratática, com profusão de proposições coordenadas que passam por cima dos limites entre *terzine*. Essas proposições não criam unidades que, isoladas, se sustentam metricamente, mas se apoiam sobre o todo do longo período, criando uma ampliação que ultrapassa os limites da *terzina*.

A segunda comparação é aquela que caracteriza Vanni Fucci (e é interessante que o procedimento ocorra em comparações que caracterizam personagens):

*E qual è quel che cade, e non sa como,
per forza di demon ch'a terra il tira,
o d'altra oppilazion che lega l'omo,
quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:
tal era 'l peccator levato poscia.
Oh potenza di Dio, quant' è severa,
che cotai colpi per vendetta croscia!* (115-120)

¹⁷⁷ In quella parte del giovanetto anno / che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà / e già le notti al mezzo dì sen vanno, // quando la brina in su la terra assempra / l'immagine di sua sorella bianca, / ma poco dura a la sua penna temprà, // lo villanello a cui la roba manca, / si leva, e guarda, e vede la campagna / biancheggiar tutta; ond' ei si batte l'anca, // ritorna in casa, e qua e là si lagna, / come 'l tapin che non sa che si faccia; / poi riede, e la speranza ringavagna, // veggendo 'l mondo aver cangiata faccia / in poco d'ora, e prende suo vincastro / e fuor le pecorelle a pascere caccia. // Così mi fece sbigottir lo mastro / quand' io li vidi sì turbar la fronte, / e così tosto al mal giunse lo 'mpiastro (1-18).

A ampliação segue o mesmo princípio: interligam-se proposições que metricamente não se sustentam sozinhas, mas devem ser tomadas no todo que formam, encobrendo o limite entre *terzine*. Entretanto, um elemento que chama atenção nesta comparação (e que ocorre na comparação anterior, embora em menor intensidade) é não só a falta de simetria entre os dois termos, mas a evidente redução do segundo termo em relação ao primeiro. Enquanto o primeiro termo realiza uma ampliação em relação à unidade da *terzina*, o segundo termo (*tal era 'l peccator levato poscia*), apresentado totalmente em um verso, realiza uma redução em relação à unidade da *terzina*, de modo que nenhuma parte da comparação se regula pela *terzina*. Após a apresentação do segundo termo, realiza-se uma exclamação em dois versos, o que também cria uma redução de unidade, sobretudo quando se considera que as exclamações do poema são predominantemente realizadas em uma *terzina*. O acréscimo dessa exclamação, embora complete o corpo da *terzina*, não tem o efeito de sublinhar a sua unidade, mas, pelo contrário, cria uma fratura interna, causada pela redução da unidade discursiva.

Não são raros no canto os casos em que a redução da unidade discursiva cria fraturas internas à *terzina*. Entretanto, os dois casos mais significativos estão nas falas de dois personagens, o que mais uma vez aponta para certa coerência no emprego de procedimentos relativos à *terzina*. Um desses casos constitui a conclusão da advertência de Virgílio, em que cada verso da *terzina* forma uma proposição independente, com criação de fratura interna sobretudo no terceiro verso, que ganha mais intensidade como desfecho da advertência:

Più lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito.
Se tu mi 'ntendi, or fa sì che ti vaglia. (55-57)

O segundo caso é o discurso final de Vanni Fucci:

Io non posso negar quel che tu chiedi;
in giù son messo tanto perch'io fui
ladro a la sagrestia d'i belli arredi,
e falsamente già fu apposto altrui.
Ma perché di tal vista tu non godi,
se mai sarai di fuor da' luoghi bui,
apri li orecchi al mio annunzio, e odi.
Pistoia in pria d'i Neri si dimagra;
poi Fiorenza rinnova gente e modi.
Tragge Marte vapor di Val di Magra
ch'è di torbidi nuvoli involuto;
e con tempesta impetiosa e agra
sovra Campo Picen fia combattuto;
ond'ei repente spezzerà la nebbia,
sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto.
E detto l'ho perché doler ti debbia!" (136-151)

Inicialmente, seu discurso se desenvolve criando descompassos com a medida da *terzina* (*ladro a la sagrestia d'i belli arredi, // e falsamente già fu apposto altrui; se mai sarai di fuor da'*

luoghi bui, / apri li orecchi al mio annunzio, e odi), o que confere certo desconcerto ao discurso. Tal desconcerto está presente desde o início do episódio de Vanni Fucci, mas vai se intensificando até a conclusão do canto: tome-se como exemplo a *terzina* de apresentação de Vanni Fucci ¹⁷⁸, em que se percebem certas tensões entre andamento discursivo e andamento métrico, embora dentro dos contornos precisos da *terzina*. Entretanto, para além do descompasso que perpassa o início do trecho acima citado, há outro elemento digno de atenção: a partir da sua profecia, o discurso adota uma precisa escansão, que reduz sua unidade ao dístico, dentro do qual cada verso recebe uma constituição bastante unitária. Tal escansão encobre a estrutura da *terzina* e se mantém até o penúltimo verso do canto, quando se realiza uma redução ainda maior, concentrando o desfecho do canto sobre um único verso (*E detto l'ho perché doler ti debbia!*, 151). Percebe-se, com isso, uma redução contínua da unidade discursiva ao longo do episódio de Vanni Fucci; e aqui o fato métrico do verso isolado ao final do canto se torna mais um expediente para prosseguir com essa redução e intensificá-la ao seu máximo. Tal redução é evidente quando se comparam duas afirmações de Vanni Fucci que dizem essencialmente o mesmo, uma antes (*Ma perché di tal vista tu non godi, / se mai sarai di fuor da' luoghi bui, / apri li orecchi al mio annunzio, e odi*, 139-142) e outra depois da profecia (*E detto l'ho perché doler ti debbia!*, 151). No segundo caso, a afirmação se apresenta de modo muito mais agudo do que no primeiro.

Ambos os casos (advertência de Virgílio e discurso de Vanni Fucci) têm a mesma característica de constituírem discursos voltados ao protagonista do poema e de realizarem uma espécie de advertência, embora os seus conteúdos sejam muito diferentes. Entretanto, o que importa aqui não é tanto o conteúdo desses discursos quando o efeito que a redução da unidade cria: com ela, as proposições se tornam mais contundentes, em coerência com o discurso que constituem. No caso da advertência de Virgílio, isso, embora possa criar certa fratura interna, é realizado sem descompasso com a estrutura da *terzina*, diferentemente do que ocorre na profecia de Vanni Fucci, marcada por uma redução da unidade discursiva que tem o efeito de continuar o desajuste com a estrutura da *terzina* que vinha caracterizando o discurso do personagem. Isso confere grande força ao discurso, criando uma intensificação em direção ao desfecho do canto.

¹⁷⁸ Vita bestial mi piacque e non umana, / sì come a mul ch'i'fui; son Vanni Fucci / bestia, e Pistoia mi fu degna tana." (124-126).

No canto, há alguns outros casos significativos de descompasso em relação à estrutura da *terzina*. É o caso, por exemplo, da “pseudo-comparação”¹⁷⁹ que representa de modo vivo as ações de Virgílio. Entretanto, a característica principal dos descompassos é a criação de certa *variatio* no andamento descritivo-narrativo predominante, em que a *terzina* é unidade fundamental. Tal *variatio* incide sobre o dinamismo desse canto, em que a narração e a descrição são realizadas mediante representações muito vivas que criam movimento. Há uma profusão de ações e de eventos (considere-se, por exemplo, a comparação inicial, em que o *villanello* é caracterizado mediante as suas ações), que inserem no próprio ato narrativo uma função descritiva essencial. Em tal constituição, a interação métrico-discursiva é primordial, com a manutenção da *terzina* como unidade fundamental, mas, ao mesmo tempo, com a criação de diversos níveis de tensão com a sua estrutura.

A caracterização se realiza em ações muito concretas, servindo diretamente à narração. Considere-se a *terzina* 22-24: *Le braccia aperse, dopo alcun consiglio / eletto seco riguardando prima / ben la ruina, e diedemi di piglio*. A narração é realizada mediante uma representação concreta das ações de Virgílio e de seu comportamento. Os descompassos em relação à medida da *terzina* derivam de dois procedimentos principais, e são mais significativos em dois tipos de situações principais. O procedimento por ampliação da unidade discursiva está relacionado aos momentos de descrição mediante comparação. O procedimento por redução da unidade discursiva está relacionado a falas de personagens. Ambos os tipos de situação (descrição por comparação; discurso) extrapolam a narração direta. As descrições dizem respeito aos três personagens atuantes (Dante, Virgílio e Vanni Fucci). A redução da unidade discursiva, por sua vez, é evidente sobretudo no desfecho do canto - isto é, na profecia de Vanni Fucci, realizada em um contexto de desajuste geral entre metro e discurso, intensificado ao final mediante uma pungente escansão em dísticos, que caracteriza indiretamente a qualidade da profecia em relação ao protagonista do poema. Tal escansão cria também um efeito de acumulação.

Neste canto, a *terzina* serve sobretudo a uma função narrativa. Os momentos de descompasso ocorrem em situações que devem superar a narração imediata do canto, para a realização de caracterizações que, contudo, não abandonam a ênfase sobre a ação concreta que qualifica todo o canto. Em seus momentos mais importantes (justamente os momentos de descompasso com a *terzina*), a descrição é realizada por uma viva representação. Desses

¹⁷⁹ E come quei ch'adopera ed estima, / che sempre par che 'nnanzi si proveggia, / così, levando me sù ver' la cima / d'un ronchione, avvisava un'altra scheggia / dicendo: “Sovra quella poi t'aggrappa; / ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia.” (25-30) “Pseudo-comparação” (*pseudo-similitudine*) é quando o figurante coincide com o figurado, isto é, quando os dois termos coincidem. Neste caso, por exemplo, *quei ch'adopera ed estima* é o próprio Virgílio. Cf. Serianni, “Sulle similitudini della *Commedia*”, *L'alighieri*, LI, 35, 2010, pp. 25-44.

momentos, o mais significativo é o discurso de Vanni Fucci, caracterizado em sua própria realização mediante as tensões que cria com o metro.

Capítulo 3: *Purgatorio* XXVI

A análise de *Purgatorio* XXVI se revelou extremamente interessante para o estudo da *terzina* e algumas de suas configurações. Canto de grande tensão estilística ¹⁸⁰, *Purgatorio* XXVI constitui-se como ponto central na poética da *Commedia*, com os encontros com Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel, cuja fala em provençal constitui o único caso de um longo trecho em língua estrangeira no poema ¹⁸¹.

1. Termos únicos

As particularidades estilísticas ¹⁸² desse canto são responsáveis por alguns fenômenos interessantes em relação à *terzina*. O primeiro deles se situa no plano lexical, e diz respeito à grande ocorrência de *unica* (alguns dos quais neologismos) e palavras raras. De fato, é comum que tais termos sejam empregados como rima no terceiro verso, delimitando vigorosamente o limite da *terzina* ¹⁸³. Tais *unica* se concentram especialmente em dois momentos do canto.

¹⁸⁰ Cf. “L’unità dell’invenzione già appare nel tessuto stilistico, fin dall’inizio alto e ricercato, come si conviene a un canto di grandi poeti, di eminenti «fabbrici» della lingua, come si dirà.” (Chiavacci, introdução ao canto, p. 759) Sobre o modo como tal tensão estilística se manifesta através das rimas, cf. PUNZI, Arianna. *Appunti sulle rime della Commedia*, introd. di Roberto Antonelli, Roma, Bagatto Libri, 1995, 2.4-2.5 (pp. 44-57), sobretudo p. 44: “Se la concentrazione di rime particolari di una cantica rappresenta la spia di un’accentuata tensione stilistica che si fa sforzo conoscitivo, non è senza rilievo osservare che le rime ‘purgatoriali’ ricorrono con maggiore frequenza nel canto XXVI, dove la riflessione di Dante sui suoi precursori e sulla sua stessa produzione, già avviata nei canti precedenti, tocca il suo punto nodale.”

¹⁸¹ Sugestivo o comentário de Inglese a *If. XXVII* 20, em que Vigílio é reconhecido pelo seu modo de falar lombardo (*mo’ lombardo*): “Da questi versi, si ricava che gli spiriti d’oltretomba si esprimono ciascuno nella propria lingua [...] e sono comunque intesi dagli altri spiriti e dal P.: questi poi, fattosi narratore, riporta il loro dire nella lingua del poema (come che essa possa definirsi), con qualche eccezionale e motivata coloritura nazionale.” Diferentes são as ocorrências do latim dentro do poema, língua que não está necessariamente ligada ao modo de falar de um personagem, mas é empregada como modo de conferir solenidade e de elevar o discurso: “il latino conferisce al discorso un’eccezionale solennità” (Inglese, nota a *Pd. XV* 28-30). *Pg. XXVI* apresentaria, portanto, o único caso em que a língua de um personagem é preservada, configurando uma espécie de “realismo linguístico”: “Arnaldo Daniello parla in provenzale ed è questo l’unico luogo del poema in cui Dante osservi, in un lungo brano, un realismo linguistico, perché, come d’altronde in tutte le opere letterarie, i dialoghi con personaggi di lingua diversa vengono uniformati, per convenzione, al linguaggio dell’autore” (Bosco-Reggio, nota a *Pg. XXVI* 140-147). Cf. também Chiavacci: “questo brano di quasi tre terzine, unico passo del poema in lingua straniera, è insieme un pezzo di bravura e un omaggio che Dante vuol rendere al provenzale che nella sua opinione *soverchiò tutti nell’arte di usare la lingua volgare*” (nota a *Pg. XXVI* 140-147).

¹⁸² Para um elenco: “Sostenuto, come molti hanno osservato, è il tono stilistico di tutto il canto, come del resto sempre in Dante (ora nel registro ‘tragico’ ora in quello ‘comico’): parole rare, forse inventate (*scaltro, s’ammusa, ammuta, s’inurba*), rime difficili (*adre, arche, igio, ostri*, ecc.); alcune esclusive di questo canto (*altro, erghi, urgo*), o equivoche (*turba, legge*); immagini ed espressioni ricercate, di alta retorica: la morte paragonata a un pescatore con la sua rete (23-24); l’uomo che imbarca esperienza (75); il Paradiso metaforizzato in una comunità conventuale di cui Cristo è abate (128-129); per esprimere il suo desiderio di conoscere chi sia l’altro poeta indicatogli dal Guinizzelli, Dante dice di avere *apparechiato grazioso loco* al nome di lui (137-138).” (Bosco-Reggio, introdução ao canto, p. 435)

¹⁸³ Em algumas *terzine*, os *unica* não ocorrem só no final do terceiro verso, mas também em outros pontos, interiores ou exteriores no verso. Poucas vezes uma *terzina* apresenta um ou mais *unica*, sem que um deles seja na ponta do terceiro verso. Isso ocorre em 34-36 (no corpo do segundo e do terceiro versos); 37-39 (no corpo do

O primeiro deles é o início:

Mentre che sì per l'orlo, uno innanzi altro,
 ce n'andavamo, e spesso il buon maestro
 diceami: “Guarda: giovi ch'io ti *scaltro*”;
 feriami il sole in su l'omero destro,
 che già, raggiando, tutto l'occidente
 mutava in bianco aspetto di *cilestro*;
 e io facea con l'ombra più rovente
 parer la fiamma; e pur a tanto indizio
 vidi molt' ombre, andando, poner mente.
 Questa fu la cagion che diede inizio
 loro a parlar di me; e cominciarsi
 a dir: “Colui non par corpo *fittizio*” (1-12, t. 1-4).

Este trecho abarca tanto o que seria um “prólogo” (t. 1-3) como o início efetivo da cena do canto (t. 4). As duas primeiras *terzine* realizam uma marcação temporal, criando um homoioteleuton ¹⁸⁴ entre as duas primeiras rimas, e, portanto, entre os dois primeiros *unica* (*scaltro*, *cilestro*). Este último apresenta-se, ainda, em assonância e aliteração (*aspetto* : *cilestro*), dando relevo à conclusão do primeiro período. A terceira *terzina* finaliza a introdução do canto, mostrando a consequência que deriva da posição do sol, em relação ao protagonista (*io facea con l'ombra più rovente / parer la fiamma*).

A marcação temporal se concentra em um fenômeno físico (o efeito do sol sobre a cor na parte ocidental do céu), e dela deriva um novo fenômeno físico na terceira *terzina*. Mais uma vez, o fenômeno é sublinhado por seu efeito cromático, o que se nota por *rovente* na ponta do verso, em paralelismo com *cilestro* na ponta do verso anterior; trata-se de um interessante procedimento de ligação “interestrófica”, que, contudo, não renuncia à unidade de cada uma das “estrofes” envolvidas. A segunda parte da *terzina* constitui um elemento que, ao mesmo tempo, encerra a introdução do canto e conduz à sua cena efetiva. Tal elemento se concentra em *ombre* (entrada de novos personagens na cena), e é notável a *aequivocatio* ¹⁸⁵ *ombra* : *ombre*, que emoldura a *terzina*. Das três *terzine* de abertura, esta é a de menos peso, constituindo uma transição, mas apresentando os elementos mais importantes para o prosseguimento da narrativa.

A quarta *terzina* dá início à ação do canto, constituindo-se em paralelo com a primeira *terzina*: ambas, de fato, são bimembres; além disso, ambas se concluem em um discurso direto breve, desenvolvido em parte do terceiro verso (primeira: *diceami*: “Guarda: giovi ch'io ti *scaltro*”; quarta: *a dir*: “Colui non par corpo *fittizio*”), e ambas são concluídas em *unicum* (*scaltro*; *fittizio*). É interessante, contudo, a diferenciação estrutural única mas determinante

terceiro verso); 82-84 (na ponta do primeiro verso); 85-87 (uma vez dentro do primeiro verso; duas vezes dentro do terceiro); 118-120 (na ponta do primeiro verso); 130-132 (na ponta do primeiro verso).

¹⁸⁴ Igualdade dos sons finais (mesmo que se trate de uma sílaba átona) de dois membros.

¹⁸⁵ Termos iguais quanto à forma, mas de significados diferentes.

entre essas *terzine*: na primeira, o discurso direto constitui uma proposição incidental, sendo subordinado à formulação seguinte e apontando para ela; já a quarta *terzina*, ao contrário da primeira, não é subordinada - e isso modifica totalmente a sua qualidade e o seu modo de se estabelecer como unidade no texto.

O segundo trecho, em que a concentração de *unica* é ainda maior, ocorre no centro do canto:

Ma se la vostra maggior voglia sazia
tosto divegna, sì che 'l ciel v'alberghi
ch'è pien d'amore e più ampio si spazia,
ditemi, acciò ch'ancor carte ne *verghi*,
chi siete voi, e chi è quella turba
che se ne va di retro a' vostri *terghi*.”
Non altrimenti stupido si turba
lo *montanaro*, e rimirando *ammuta*,
quando *rozzo* e salvatico *s'inurba*,
che ciascun' ombra fece in sua paruta;
ma poi che furon di stupore *scarche*,
lo qual ne li alti cuor tosto *s'attuta*,
“Beato te, che de le nostre *marche*,”
ricominciò colei che pria m'inchiese,
“per morir meglio, esperienza *imbarche*! (61-75, t. 21-25)

Como se vê, é um trecho carregado de *unica*, não só em rima e não só em terceiro verso (note-se, contudo, que todas as *terzine* que apresentam *unicum* em seu corpo concluem-se também em *unicum*). Este trecho constitui um episódio unitário do canto - o que torna a ocorrência dos termos únicos e a sua função na constituição das *terzine* extremamente significativa -, mas, dentro desse episódio, realiza um corte que abarca três situações. Trata-se do diálogo com Guido Guinizzelli, ainda não identificado.

As duas primeiras *terzine* (t. 21-22) são o desfecho da fala de Dante a Guido. É ao menos sugestivo que, justamente no encontro com o *padre* Guinizzelli (embora este ainda não tenha se identificado), Dante faça menção à sua tarefa de escriba (*acciò ch'ancor carte ne verghi*, com emprego de termo único, em rima única no poema)¹⁸⁶. Ao falar com Guinizzelli, o tom se eleva (mesmo que Dante não saiba ainda que se trata do poeta bolonhês), como resposta ao tom elevado com o qual este falara primeiramente (com a *captatio benevolentiae*¹⁸⁷ *O tu che vai, non per esser più tardo...*, 16). Entretanto, que Dante mantenha esse tom (e o comprova a

¹⁸⁶ “È questa una delle poche volte in cui Dante allude, con le anime dell'altro mondo, al poema che ne scriverà (cfr. *Inf.* XXXII 93), al suo compito di scrittore, *scriba* di ciò che ha visto, come dirà a *Par.* X 27.” (Chiavacci *ad loc.*)

¹⁸⁷ Recurso mediante o qual o falante procura conquistar a benevolência de seu destinatário.

própria fórmula de cortesia do *se augurativo*¹⁸⁸) significa que, de certo modo, a presença de Guinizzelli basta para impor um tom elevado ao discurso, como que por atração.

As duas *terzine* seguintes (t. 23 e 24) são uma comparação e descrevem a reação das almas ao saber que Dante ainda não morreu. Este é o trecho em que os *unica* abundam, ocorrendo não só no terceiro verso e não só em rima. Note-se (t. 22 e 23) a rima equívoca *turba: turba* (também recurso estilístico, o qual ocorre duas vezes no canto), que parece dar ainda mais destaque ao *unicum* (e neologismo) *s'inurba*, que conclui a série de rimas. A esta comparação se une, na t. 23, um novo período, cuja principal se encadeia, na t. 24, com uma fala, segundo disposição ternária que não poderia afirmar de modo mais claro a estrutura da *terzina*: fala (v. 1: *Beato te, che de le nostre marche*), didascália (v. 2: *rincominciò colei che pria m'inchiese*), fala retomada (v. 3: *per morir meglio, esperienza imbarche*) - *terzina* novamente concluída em *unicum*. Tal disposição confere mais dinamicidade à *terzina*: o primeiro verso, que introduz uma fala, retarda a apresentação da principal; esta é apresentada no segundo verso, retardando, por sua vez, a conclusão da frase iniciada pela fala.

As t. 23-25 constituem o período sintaticamente mais complexo do canto, o que faz notar um interessante fenômeno: neste canto, os *unica* estão estreitamente relacionados a *terzine* que não concluem período, como modo de demarcar seu limite e sinalizar sua estrutura regente. Embora os quatro primeiros versos formem uma comparação, os termos únicos (com exceção de *montanaro*) não são aqui palavras específicas ligadas ao campo semântico do primeiro termo da comparação, como ocorre em várias comparações do poema. De modo geral, a comparação introduz um novo elemento, aparentemente sem nenhuma relação com a situação que se quer descrever, devendo evidenciar os elementos que possibilitam uma relação; por isso, é natural que a constituição do primeiro membro, em um quadro a princípio alheio à realidade do poema, dê ocasião ao emprego de termos específicos que, caso contrário, não ocorreriam nenhuma outra vez. É o que ocorre, por exemplo, em uma das comparações de *Inferno* XXVI, em 25-30. Entretanto, não é esse o caso aqui: os termos únicos não são efeito da comparação em si, mas sim de uma vontade caracterizadora, que enriquece a descrição realizada mediante termos (alguns neologismos) que, sozinhos, têm grande carga descritiva. Esses termos (sobretudo *ammuta*, *s'inurba*, *scarche*, *s'attuta*) são fundamentais para a sequência e servem diretamente à *brevitas*: eles concentram, em uma única palavra, grande carga figurativa, enriquecendo a

¹⁸⁸ “Un impiego abbastanza particolare, e peculiare del fiorentino duecentesco, è quello ‘deprecativo’, cioè della congiunzione impiegata in formule (alquanto rigide) di scongiuro o di asserzione a forte enfasi desiderativa, che, anche per la presenza preferenziale del congiuntivo, sembra da ricollegarsi in qualche modo all’impiego ‘ottativo’”, VIGNUZZI, “Se”, *ED*. Sobre a sua condição de subordinação, cf. Soldani, “Sintassi e partizioni metriche del sonetto”, pp. 383-504.

descrição em poucas mas potentes palavras. Na sequência, têm importância fundamental os termos únicos ao final de cada *terzina*: *s'inurba* é fundamental na descrição do primeiro termo; *s'attuta* tem efeito na caracterização das *ombre* (sobretudo daquela que fala); *imbarche* confere forte carga figurativa à ação do protagonista.

Deve-se precisar que em nenhum momento deste canto ocorre uma ligação muito marcada entre *terzine* (uma ligação sintagmática), que constitua uma tensão extrema entre metro (no âmbito da *terzina*, não do verso) e sintaxe. Em todos os casos, há uma suspensão, de natureza sintática, que aponta para a *terzina* como estrutura regente de períodos que não podem ser encerrados em três versos, sempre segundo módulos recorrentes no poema. São casos de articulação entre *terzine* ¹⁸⁹, em que a primeira *terzina* sempre encerra uma parte completa do período: na abertura do canto (1-6), a primeira é uma subordinada em relação à principal que vem na segunda (caso semelhante em 82-87); nas comparações (43-48; 67-72), a primeira encerra o primeiro termo; há também o caso em que a primeira constitui a construção do *se augurativo*, sendo seguida pela formulação efetiva do pedido (61-66) ¹⁹⁰. Importante notar que o termo único *imbarche* é referência direta a um soneto de Guinizzelli a Guittone ¹⁹¹.

Exemplo de *terzina* que se conclui em *unicum*, sem concluir período tem-se em:

Quali ne la tristizia di Ligurgo
si fer due figli a riveder la madre,
tal mi fec' io, ma non a tanto *insurgo*,
quand' io odo nomar sé stesso il padre
mio e de li altri miei miglior che mai
rime d'amor usar dolci e leggiadre (94-99, t. 32-33),

¹⁸⁹ Em seu estudo sobre a sintaxe do soneto, Soldani considera como verdadeiras *inarcature* só os casos de fragmentação interna à frase simples. Cf. “Sintassi e partizioni metriche del sonetto”, pp. 406-407.

¹⁹⁰ Estes são alguns exemplos. Há também o caso do vocativo na primeira, seguido por uma declarativa (52-57). Há o caso mais complexo em 94-99: a primeira apresenta uma comparativa que ilustra a principal ao final; a segunda é uma subordinada a essa principal. No caso do período acima (67-75), a complexidade é que à comparação se une um novo período na segunda *terzina*; contudo, as *terzine* são sempre tomadas como unidades significativas do período: a primeira apresenta o primeiro termo da comparação (*lo montanaro*); a segunda apresenta o segundo (*ombra*) e introduz, com o módulo recorrente do *costrutto* “*a festone*”, uma principal interrompida por secundárias (uma em cada verso); a terceira apresenta efetivamente a principal, que é uma didascália e o seu discurso direto. A inversão que ocorre na terceira (entre didascália e discurso direto) não influencia na relação “interestrófica”, mas apenas na configuração “intraestrófica”. Sobre o período acima, pode-se realizar uma afirmação semelhante à de Soldani sobre um soneto de Petrarca (autor que tende a não quebrar discursivamente as partições internas do soneto): “Si prenda come esempio, neppure troppo estremo, in verità, il 363 1-8, in cui la fortissima continuità 'discorsiva' (semantica ma anche - diciamo - macrosintattica, sovraperiodale) tra la prima quartina e il primo verso della seconda sposta la 'pausa tematica' al di là del confine metrico; ma per quel che attiene stricto sensu alla distribuzione dei periodi, io considero tra loro indipendenti le due quartine [...]. Casomai, l'evidente discrasia andrà messa nel conto dei tanti casi di sottile dialettica creata, nei Fragmenta, tra le diverse dimensioni in cui si articola il discorso (semantica, metrica, sintattica)” (“Sintassi e partizioni metriche del sonetto”, pp. 407-408)

¹⁹¹ Guinizzelli, *Rime* XXa 2, como notou Chiavacci *ad loc.*

em que o termo único traça o limite entre a *terzina* comparativa, que descreve a reação de Dante após a identificação de Guinizzelli ¹⁹², e a *terzina* subordinada, que apresenta a circunstância temporal em que ocorre a atitude de Dante apenas descrita. Aqui, a organização sintática “descendente” não se revela tal no plano discursivo. A anteposição da atitude de Dante faz dela uma reação imediata à declaração de Guinizzelli - e tal reação é bem delimitada na primeira *terzina*, também mediante o *unicum*. Aqui, a não coincidência com final de período não é forte, justamente porque a subordinada vem na segunda *terzina*. Nesta, note-se o espaço que ocupa a figura de Guinizzelli, apresentado em longa perífrase de dois versos (*il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre*), com profusão de aliteração. É nesse sentido que não se pode dizer que o período é discursivamente “descendente”; e para isso contribui a sequência ascendente dos rimantes em *-adre*: *madre* é empregado em sentido próprio; *padre* é empregado em sentido figurado, carregado de sentido nesta situação; *leggiadre* fecha o período, diferenciando-se dos dois termos anteriores seja por imparissilabismo, seja por classe morfológica, e formando, com *dolci*, uma ditologia que encerra um “ideal ético e estético” ¹⁹³.

Por último, tem-se o seguinte exemplo:

Poi, come grue ch'a le montagne Rife
volasser parte, e parte inver' l'arene,
queste del gel, quelle del sole *schife*,
l'una gente sen va, l'altra sen vene;
e tornan, lagrimando, a' primi canti
e al gridar che più lor si convene (43-48, t. 15-16),

em que o termo único demarca o limite entre as *terzine* da comparação (logo, é um limite entre os membros da comparação) que descreve a ação das almas dos luxuriosos ¹⁹⁴. Com isso, percebe-se outro ponto interessante: muitas vezes, os *unica* ocorrem em relação às almas dos luxuriosos ¹⁹⁵. Nos exemplos já citados, isso ocorre na comparação de 43-48, que descreve a ação dos luxuriosos, e na comparação dos versos 67-72 (carregada de *unica*), que descreve a reação das almas à declaração de Dante. Ocorre também na seguinte declaração de Guinizzelli a respeito de Arnaut Daniel, alma luxuriosa:

“O frate,” disse, “questi ch'io ti cerno
col dito,” e additò un spirto innanzi,
“fu miglior fabbro del parlar *materno*.”

¹⁹² *Terzina* anterior (91-93): *Farotti ben di me volere scemo: | son Guido Guinizzelli, e già mi purgo | per ben dolermi prima ch'a lo stremo.*” *Son Guido Guinizzelli* constitui fórmula recorrente de apresentação, que se repetirá com Arnaut Daniel (embora ecoe um verso do próprio Daniel: Cf. Chiavacci; Inglese nota a 142).

¹⁹³ Tateo, “dittologia”, *ED*.

¹⁹⁴ Sobre o sentido profundo dessa comparação na figuração dos luxuriosos (e não se pode esquecer que *gru* já estão em uma comparação em *Inferno* V 46-48, canto também dedicado aos luxuriosos), cf. Sapegno, Chimenz, Bosco-Reggio e Chavacci *ad loc.*

¹⁹⁵ Cf. Punzi, *Appunti sulle rime della Commedia*, 2.4-2.5 (pp. 44-57).

Versi d'amore e prose di *romanzi*
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti
che quel di Lemosì credon ch'avanzi (115-120, t. 39-40),

em que o *unicum* conclusivo (*materno*) ocorre no verso que identifica o poeta provençal e conclui de modo quase epigráfico a *terzina* (*fu miglior fabbro del parlar materno*)¹⁹⁶.

2. Figuras

Outra característica importante na configuração da *terzina* é a frequência de figuras no terceiro verso. Há, por exemplo, os casos de coordenação entre dois elementos, muitas vezes com criação de paralelismo no terceiro verso ou em parte dele, como na sequência:

“O tu che vai, non per esser più tardo,
ma forse reverente, a li altri dopo,
rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo.
Né solo a me la tua risposta è uopo;
ché tutti questi n'hanno maggior sete
che d'acqua fredda *Indo o Etiopo*. (16-21, t. 6-7)¹⁹⁷

No primeiro caso, o terceiro verso ganha peso não só pela coordenação, mas também por outros elementos combinados: a rima gramatical já comentada, o andamento iâmbico e a dialefe que destaca os termos *foco* e *ardo*. Já no segundo caso, a coordenação reforça, na ponta do verso, a figura de comparação que se estende por todo o terceiro verso (*che d'acqua fredda Indo o Etiopo*), em quiasmo com o verso anterior. Há também o segundo termo da comparação que descreve os luxuriosos:

così per entro loro schiera bruna
s'ammusa l'una con l'altra formica,
forse a spiar lor via e lor fortuna. (34-36, t. 12),

em que ocorre uma progressão silábica entre os termos coordenados (*via-fortuna*, como já em *Indo-Etiopo*), com uma espécie de paralelismo entre os termos em rima dos dois últimos versos (*formica-fortuna*).

¹⁹⁶ Ao lado disso, há alguns casos de termo não único, mas raro. Exemplo disso é o verso final do canto: *Poi s'ascose nel foco che li affina* (148). Esta é a primeira de duas ocorrências do termo no poema, ambas em rima (outra ocorrência: *Pd. XX 137*). Outro exemplo interessante é “Or se tu hai sì ampio privilegio, | che licito ti sia l'andare al chiostro | nel quale è Cristo abate del collegio, | falli per me un dir d'un paternostro, | quanto bisogna a noi di questo mondo, | dove poter peccar non è più nostro.” (127-132) O termo *collegio* ocorre outras três vezes no poema (uma em rima: *If. XXIII 91*; e duas vezes no interior do verso *Pd. XXII 98*), delimitando aqui uma *terzina* que não se conclui com o período, com uma carregada imagem de *Cristo abate del collegio*. No canto, há muitos outros casos de séries de rima cujo terceiro rimante apresenta mais peso, e os *unica* ou termos raros na ponta dos terceiros versos não são senão exemplos extremos disso. Gostaria de chamar atenção, ainda, para um interessante caso de rima gramatical, que marca a entrada de Guinizelli em cena: poi verso me, quanto potëan farsi, | certi si fero, sempre con riguardo | di non uscir dove non fosser *arsi*. | “O tu che vai, non per esser più tardo, | ma forse reverente, a li altri dopo, | rispondi a me che 'n sete e 'n foco *ardo*. (13-18)

¹⁹⁷ Na primeira *terzina*, Chiavacci considera *'n sete e 'n foco* uma ditologia, embora a interpretação de *sete* (e, portanto, da figura) não seja unânime entre os comentadores. Cf. Chiavacci *ad loc.*.

Os exemplos mais frequentes de figuras de elocução ¹⁹⁸ no terceiro verso são os casos descritos acima, baseados em coordenação que cria paralelismo ou ditologia ¹⁹⁹. Entretanto, um dos casos mais vistosos de figura de elocução em terceiro verso é o poliptoto ²⁰⁰ na seguinte fala de Guinizelli:

Nostro peccato fu ermafrodito;
 ma perché non servammo umana legge,
 seguendo come bestie l'appetito,
 in obbrobrio di noi, per noi si legge,
 quando partinci, il nome di colei
 che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge. (82-87, t. 28-29)

O último verso da sequência tem particular força: realiza um poliptoto com dois neologismos, termos únicos no poema. Além disso, esses neologismos retomam o termo *bestie* do terceiro verso da *terzina* anterior, criando uma forte insistência sobre o termo, carregada de sentido para o canto dos luxuriosos. O termo *schegge*, ademais, recebe força, diferenciando-se da rima equívoca anterior *legge: legge*. E o verso forma, com o antecedente *colei* na ponta do verso anterior, uma perífrase mitológica.

Outro caso interessante está no trecho em provençal de Arnaut Daniel:

El cominciò liberamente a dire:
 “Tan m'abellis vostre cortes deman,
 qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire ²⁰¹.
 Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
 consiros vei la passada folor,
 e vei *jausen* lo *joi* qu'esper, denan. (139-144, t. 47-48)

¹⁹⁸ Figuras que dizem respeito à concretização linguística de determinado enunciado, em oposição às figuras de pensamento, que extrapolam a *elocutio* e afetam os conceitos.

¹⁹⁹ Justaposição, normalmente, de dois termos. Outros casos: 55-57; 61-63; 67-69; 109-111; 121-123 (hendíade); 139-141. Caso particularmente interessante é 42-48, em que o paralelismo se apresenta em três versos consecutivos: dois últimos da primeira *terzina* e primeiro da segunda, como modo de organizar a comparação realizada: “Poi, come grue ch'a le montagne Rife | volasser *parte*, e *parte* inver' l'arene, | *queste* del gel, *quella* del sole schife, | *l'una* gente *sen va*, *l'altra* sen vene; | e tornan, lagrimando, a' primi canti | e al gridar che più lor si convene”, em que o limite entre as *terzine* é, de qualquer modo, bastante marcado, pois o terceiro verso se coloca de modo parentético em relação ao segundo (o que é sublinhado pelo paralelismo), e o primeiro da *terzina* seguinte inicia o segundo termo da comparação. Interessante também é a já comentada *terzina* 97-99, que, realizando uma longa paráfrase relativa a Guinizelli, conclui-se em *dolci e leggiadre*, adjetivos que caracterizam o *dolce stil novo* de XXIV 57.

²⁰⁰ Repetição de palavra, mas com diversa flexão.

²⁰¹ É notável a proximidade entre estes e os seguintes versos de Ariosto: “e cominciò: - Tua cortesia mi sforza / a discoprirti in un medesimo tratto” (*Orlando Furioso* VI 32, 5-6), com reminiscências verbais (*cortesia: cortes deman; discoprirti: no me puesc ni voill a vos cobrire*) ainda que a situação se ligue diretamente a *Inferno* XIII. De fato, trata-se de Astolfo transformado em árvore, situação semelhante à de Pier delle Vigne em *Inferno* XIII - o que é sempre uma reminiscência virgiliana (episódio de Polidoro *Eneida* III, 13 ss.), como o próprio texto da *Commedia* diz (*Inferno* XIII 46-49: “S'elli avesse potuto creder prima,” | rispuose 'l savio mio, “anima lesa, | ciò c'ha veduto pur con la mia rima, | non averebbe in te la man distesa). O trecho de Ariosto também se liga à resposta de Pier delle Vigne (XIII 55-56: *Sí col dolce dir m'adeschi | ch'io non posso tacere*), embora a relação com o trecho de Arnaut pareça mais direta. Deve-se notar também que as próprias falas de Pier delle Vigne e Arnaut Daniel são muito semelhantes; ambos os personagens são poetas, e seus respectivos cantos são reconhecidamente carregados de tensão estilística. O trecho em provençal da *Commedia* é, por sua vez, perpassado por reminiscências provençais, para as quais cf., dentre outros, Chimenz, Bosco-Reggio, Chiavacci e Inglese *ad loc*.

Trata-se do trecho com a já notada coordenação paralelística (*no me pues ni voill*) e com uma figura etimológica ²⁰² no último verso da segunda *terzina* (*jausen-joi*) ²⁰³, nas palavras de Petrocchi “sapiente gioco etimologico, ben occitanico” (*ad loc.*).

Algumas figuras de paralelismo, fora do terceiro verso, criam uma disposição interessante que afeta o terceiro verso e a configuração da *terzina*. São alguns casos de paralelismo ou coordenação que criam uma espécie de “disposição em membros crescentes”, como em:

l'una gente sen va, l'altra sen vene;
e tornan, lagrimando, a' primi canti
e al gridar che più lor si conviene (46-48, t. 16),

em que *canti* e *gridar* são coordenados, mas o segundo elemento, ocupando todo o último verso, cria uma amplificação em relação ao primeiro ²⁰⁴. Interessantes também os casos de paralelo ou coordenação entre os dois primeiros versos, também criando “disposição em membros crescentes” mediante o terceiro verso:

la nova gente: “Soddoma e Gomorra”;
e l'altra: “Ne la vacca entra Pasife,
perché 'l torello a sua lussuria corra.” (40-42, t. 14)

Aqui, há uma amplificação entre as falas de cada tipo de penitente: a concentração da primeira basta para fazer reconhecer nela os sodomitas; já a extensão da segunda dá peso à referência mitológica e ao emprego do verbo *corra*, compensando a força do termo próprio em rima (*Gomorra*). Há, por fim, o caso de paralelo entre os dois últimos versos, que ressalta o terceiro por suas diferenças em relação ao segundo:

Quali ne la tristizia di Ligurgo
si fer due figli a riveder la madre,
tal mi fec' io, ma non a tanto insurgo (94-96, t. 32),

em que o último verso (segundo termo da comparação) é semelhante ao anterior em seu primeiro hemistíquio, diferenciando-se a seguir em uma espécie de *correctio* ²⁰⁵ (ressaltada pelo

²⁰² Aproximação de termos que têm a mesma raiz.

²⁰³ É extremamente problemática a redação do trecho em provençal, sendo muito amplas as discussões sobre possíveis soluções. Para o verso que mais interessa aqui (144: *e vei jausen lo joi qu'esper, denan*), há a inserção da vírgula antes de *denan* por razões de incerteza sintática (cf. Chavacci *ad loc.*). Contini (cf. apud Chiavacci *ad loc.*) sugere a leitura *qu'es per denan*, sobre a qual afirma Chiavacci: “Suggerimento convincente, anche per il perfetto parallelismo che così si instaura tra i due versi contigui, oltre che nel primo emistichio, anche nel secondo: *consiros vei – vei jausen; la passada folor – lo joi qu'es per denan.*” (*ad loc.*) De qualquer modo, a sugestão de Contini, ainda que torne ainda mais vistosas as figuras de elocução do trecho, diz respeito a um ponto do verso que não interessa aqui diretamente, pelo que não entro em maiores considerações. Para uma primeira visão da problemática e para bibliografia de referência, cf. Petrocchi (também para os motivos que guiaram as escolhas do editor), Chiavacci e Inglese *ad loc.*.

²⁰⁴ Caso semelhante ocorre na já citada *terzina*: *quand' io odo nomar sé stesso il padre | mio e de li altri miei miglior che mai | rime d'amor usar dolci e leggiadre* (97-99), em que *de li altri miei miglior che mai | rime d'amor usar dolci e leggiadre* está em evidente amplificação em relação a *mio*. Outro caso: 64-66.

²⁰⁵ Modo de melhorar a expressão de um conceito ou de uma palavra, mediante uma substituição que pode eliminar um enunciado inadequado ou pode criar encapecimento expressivo. É muito comum sob a forma *non x, sed y*, em

termo único *insurgo*), que diferencia Dante dos personagens mitológicos, caracterizando-o: a atitude de Dante é mais carregada de tensão do que a dos filhos de Hipsípila, pelo impulso de se aproximar de Guinizelli e a impossibilidade de fazê-lo ²⁰⁶.

Entretanto, além das figuras de elocução, há também as figuras de pensamento, realizadas como comparações ou metáforas. É o caso de:

Poi, forse per dar luogo altrui secondo
che presso avea, disparve per lo foco,
come per l'acqua il pesce andando al fondo (133-135, t. 45) ²⁰⁷,

em que a comparação dá peso ao limite da *terzina*, destacado ainda pelo jogo entre os rimantes *foco* e *fondo*. Esta última *terzina* chama atenção também para outro aspecto importante aqui: a unidade que geralmente sustenta o terceiro verso, em oposição muitas vezes ao caráter fragmentado dos dois versos anteriores, em um contraponto entre andamento discursivo e andamento do verso. Exemplo claro disso é:

“O frate,” disse, “questi ch'io ti cerno
col dito,” e additò un spirto innanzi,
“fu miglior fabbro del parlar materno. (115-117, t. 39)

Aqui, há, nos dois primeiros versos, uma clara tensão entre o andamento discursivo (marcado por alternâncias entre didascália e fala) e o andamento versal, com o *enjambement* (*ch'io ti cerno / col dito*), cuja força se deve à pausa imediatamente depois de *dito*; tal estrutura resulta em um verso fortemente unitário. Não é só que é mais frequente o *enjambement* entre os dois primeiros versos, mas também que, mesmo no caso de *enjambement* entre os dois últimos versos, este muitas vezes é atenuado, justamente pela natureza unitária do último verso. É quase um modo de reservar complexidades sintáticas e tensões com o metro aos dois primeiros versos, e empregar o terceiro verso como ponto de referência constante da *terzina*, sendo sua forma unitária um ponto de apoio para a *terzina*; com isso, confere-se muitas vezes ao terceiro verso uma formulação “pura”, essencial, em uma conformação entre metro e sintaxe que pode compensar possíveis tensões anteriores. É o que ocorre também nas *terzine* chamadas bimembres ²⁰⁸, isto é, divididas na metade do segundo verso, tendo como semi-unidade discursiva um verso e meio. Nesses casos, há uma forte ligação entre os dois primeiros versos, fortalecida pela pausa na metade do segundo verso; a esta estrutura opõe-se o segundo membro,

que uma expressão positiva substitui uma negativa. Neste caso, trata-se de modo de ampliação predileto na Idade Média. Cf. Lausberg *ad vocem*.

²⁰⁶ Esse caso é interessante por transferir para a segunda *terzina* o outro elemento que forma o segundo termo da comparação: *quand' io odo nomar sé stesso il padre* (97), em resposta a *a riveder la madre* (95). O fato de um elemento da comparação ser reservado a uma *terzina* cria amplificação do segundo termo em relação ao primeiro. Outro exemplo de paralelo entre os dois últimos versos da *terzina* é a já citada fala de Arnaut Daniel em 142-144.

²⁰⁷ Outros exemplos: 19-20; 22-24 (em que a figura se concentra unicamente no rimante *rete*); 73-75 (em que a figura se concentra no rimante, único, *imbarche*).

²⁰⁸ *Terzine* bimembres no canto são: 1-3; 7-9; 10-12; 31-33; 52-54; 55-57; 118-120.

dentro do qual o terceiro verso é em geral fortemente unitário, sustentando a ligação com o meio verso anterior, como ocorre na estrutura de *correctio* da seguinte fala de Dante, com paralelismo e quiasmo ao terceiro verso:

non son rimase acerbe né mature
le membra mie di là, ma son qui meco
col sangue suo e con le sue giunture. (55-57, t. 19)²⁰⁹

3. Sintaxe

A observação das estruturas sintáticas do canto é relevante em relação a certos aspectos da interação entre metro e sintaxe, sobretudo no estabelecimento da *terzina* como unidade discursiva. Um primeiro ponto que se deve considerar é a grande tendência a concluir a *terzina* em uma proposição subordinada. De fato, pouquíssimas *terzine* se iniciam com subordinada e se concluem com principal ou coordenada, estando reservados os chamados “períodos ascendentes” para as relações entre *terzine*²¹⁰.

O fato de as *terzine* normalmente se concluírem em subordinada está diretamente ligado à estrutura unitária do terceiro verso, e, portanto, à sua função demarcadora, pois normalmente a subordinada corresponde integralmente ao terceiro verso, como as temporais na seguinte sequência:

A voce più ch'al ver drizzan li volti,
e così ferman sua oppinione
prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.
Così fer molti antichi di Guittone,
di grido in grido pur lui dando pregio,
fin che l'ha vinto il ver con più persone. (121-126, t. 41-42)

Na primeira *terzina*, a temporal é a única subordinada, criando aquele efeito de amplificação comentado anteriormente, por ampliar a coordenada do segundo verso (*e così ferman sua oppinione*) em relação ao primeiro (*a voce più ch'al ver drizzan li volti*). Note-se como a temporal ganha destaque, estando no último verso: o foco da *terzina* se desloca para *arte o ragion*²¹¹, cuja negação está na origem das duas afirmações realizadas anteriormente, mediante a relação estabelecida com o agente (*lor*). Na segunda *terzina*, a temporal é novamente o centro de gravidade: a oração faz com que a *terzina*, mais do que mostrar o “erro” de se considerar

²⁰⁹ Poucos são os casos de pausa efetiva no terceiro verso. Dentre os casos em que o terceiro verso se apresenta com mais força em seu caráter unitário, em oposição aos dois versos anteriores, podem-se citar: 16-18 e 85-87.

²¹⁰ “Períodos ascendentes” criados em relações entre *terzine* não impedem que a segunda *terzina* envolvida se conclua em subordinada. Tal classificação se refere à subordinação de primeiro grau: dentro da *terzina* podem ocorrer subordinadas de outros graus. Exemplos de “períodos ascendentes” entre *terzine*: 1-6; 61-66; 67-72; 83-87; 127-132.

²¹¹ Segundo Inglese (*ad loc.*), quase uma hendíade.

Guittone o maior poeta, mostre que a verdade por fim se revelou ²¹². Nesse sentido, é interessante a repetição do termo *ver*, na mesma posição ²¹³, nos versos de moldura, como a mostrar que a sequência se desenvolve tendo como ponto de referência a verdade. A segunda *terzina* mostra, ademais, que uma subordinada não tem peso por si: no segundo verso, tem-se uma reduzida (*di grido in grido pur lui dando pregio*), empregada de modo parentético, com peso muito diferente em confronto com a temporal sucessiva (na qual há uma sequência significativa de aliterações: *vinto* que se associa a *ver*; *più* que se associa a *persone*).

Entretanto, dentre os tipos de subordinada, ganham destaque decisivo as proposições relativas, empregadas seja de modo explicativo seja de modo perifrástico, associadas muitas vezes a figuras no terceiro verso ou ao emprego de *unica*. Deve-se precisar que as relativas podem se apresentar de diversos modos como desfecho de *terzina*. Em primeiro lugar, há os casos em que a relativa vem no terceiro verso ²¹⁴, mas em união com outra oração, como no seguinte caso com perífrase na ponta da *terzina*:

Poi che di riguardar pasciuto fui,
tutto m'offersi pronto al suo servizio
con l'affermar *che fa credere altrui*. (103-105, t. 35) ²¹⁵

Há também as relativas que têm início antes do último verso, estendendo-se até ele por causa da atuação de diversos elementos:

feriami il sole in su l'omero destro,
che già, raggiando, tutto l'occidente
mutava in bianco aspetto di cilestro (4-6, t. 2) ²¹⁶.

Aqui, a relativa se inicia no segundo verso; entretanto, sua formulação efetiva (o predicado) vem no terceiro verso, criando aquela formulação essencial que, como observado anteriormente, Dante tantas vezes confere aos terceiros versos de suas *terzine*. O verso é reduzido a termos essenciais, desenvolvendo-se sobre *bianco* e *cilestro*, que criam um jogo cromático cuja potência figurativa caracteriza o fenômeno enunciado, e sugerem, juntamente

²¹² Não é certa a interpretação de *più persone*: pode significar “o juízo de mais pessoas” ou “mais poetas”. Sobre a questão, cf., para a explicação de ambas as possibilidades de interpretação, Bosco-Reggio *ad loc.* e Chiavacci *ad loc.*, a qual, ainda, avalia o peso do verso segundo a interpretação escolhida.

²¹³ É também muito sugestivo o seguinte comentário de Inglese: “Nella realtà, la polemica antiguittoniana vide in prima linea il Cavalcanti: ‘Nel profferer, che cade ’n barbarismo, | diffeto di saver ti dà cagione; | e come far potresti un sofismo | per sillabate carte, fra Guittone?’ (son. *Da più a uno fece un sollegismo*, vv. 5-8). Oltre al nome-rimante, rilievo una traccia fonico-ritmica: ‘difetto di *saver* ti dà cagione’ | ‘fin che l’ha vinto il *ver* con più *persone*’.” (*ad loc.*)

²¹⁴ O mesmo ocorre no último verso do canto (principal seguida de relativa): Poi s’ascose nel foco *che li affina* (148).

²¹⁵ Outros casos: 13-15; 16-18; 46-48; 142-144.

²¹⁶ Extremo é o caso de 73-75, em que a relativa se inicia no primeiro verso e, depois de algumas intercalações, é resolvida no segundo hemistíquio do último verso, abarcando quase toda a *terzina*, definindo seu desenvolvimento, e criando uma estrutura de equivalência com o início *Beato te*: “Beato te, *che de le nostre marche*,” | ricominciò colei che pria m’inchiese, | “per morir meglio, *esperienza imbarche!* Também aqui a proposição está ligada a um *unicum* (*imbarche*).

com o termo *occidente*, a marcação temporal. Esse tipo de construção, em que a formulação essencial da relativa vem no terceiro verso, sublinha o seu valor unitário e limítrofe ²¹⁷.

Entretanto, mais frequentes são os casos em que a relativa coincide integralmente com o terceiro verso, sendo fortemente sublinhado o seu valor unitário e demarcador na *terzina*, como em:

Versi d'amore e prose di romanzi
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti
che quel di Lemosì credon ch'avanzi (118-120, t. 40),

cujas relativas amplificam, por uma perífrase, o termo *stolti*. Neste caso, a relativa cria uma formulação quase velada, como modo de não dizer diretamente o julgamento por trás dos versos: Arnaut Daniel foi maior poeta do que Giraut de Bornelh (*quel di Lemosì*). Arnaut é superior a todos os poetas em *langue d'oc* (*versi d'amore*) e *langue d'oïl* (*prose di romanzi*), de tal modo que é uma estupidez pensar que Giraut de Bornelh é superior a ele. Contribui para esse efeito de “julgamento velado” o emprego elíptico do verbo *avanzi*.

Outro caso que merece comentário é:

che ciascun' ombra fece in sua paruta;
ma poi che furon di stupore scarche,
lo qual ne li alti cuor tosto s'attuta (70-72, t. 24),

terzina que se conclui em uma explicativa sentenciosa. Isso é ainda mais interessante por se tratar de uma não coincidência com final de período. No segundo verso, sinaliza-se o início de uma nova proposição, introduzida por *ma* (segundo o já comentado *costrutto* “*a festone*”), interrompida por uma secundária (*poi che furon di stupore scarche*), da qual a relativa ao terceiro verso constitui um desdobramento. A relativa (e com mais peso por causa do *unicum attuta*) demarca os limites da *terzina*, concluindo a intercalação e sinalizando a vinda da principal. Por isso, mesmo que o final da *terzina* não coincida com o final de um período, ela delimita uma parte significativa do período, o que é realçado pela relativa, que, mesmo que permaneça em suspenso pela falta de uma resolução, apresenta-se de modo definitivo, constituindo nas entrelinhas uma sentença.

O fato de a subordinada conter em si uma sentença velada aponta para outro aspecto interessante da sintaxe do canto - muito significativo em termos estilísticos. A primeira questão a considerar é que são pouquíssimas no canto as *terzine* terminadas em principal ou coordenada. Isso significa que, do ponto de vista sintático, elas se iniciam com a formulação hierarquicamente mais importante, seguida por elementos menos importantes ou até mesmo

²¹⁷ Outro caso interessante, com criação de perífrase e redução do terceiro verso a formulação essencial (predicado) é: *La gente che non vien con noi, offese | di ciò per che già Cesar, trümfando, | 'Regina' contra sé chiamar s'intese* (76-78). Outros casos: 43-45; 97-99; 109-111; 112-114.

acessórios (segundo a conformação do “período descendente”). Normalmente, as principais e independentes que vêm ao início da *terzina* estão diretamente ligadas ao prosseguimento da história: no caso de momentos narrativos, elas em geral apresentam a sucessão dos eventos que cria a linha central da história; nos momentos de diálogo, suas enunciações estão normalmente ligadas a essa linha central. Muitas vezes (como no presente caso), a principal é uma didascália, a qual introduz as falas, como eventos participantes da linha central da história.

Entretanto, embora as principais sejam hierarquicamente mais importantes no plano estritamente sintático, não é isso o que ocorre no plano da interação entre metro e sintaxe. De fato, a colocação de uma subordinada na conclusão de uma *terzina*, justamente no momento em que o discurso se vê efetivamente enquadrado no metro e a *terzina* se vê reafirmada como unidade discursiva - tal colocação eleva a subordinada, e pode fazer com que, mediante uma ampla esfera de sugestões, ela ofusque a principal. É a *mise en relief*²¹⁸ operada pela métrica, que traz muitas vezes para primeiro plano o que sintaticamente é secundário. De fato, as principais estão muito diretamente ligadas à história; as subordinadas, mesmo que completamente acessórias, abrem um amplo campo de sugestões, que envolvem a narrativa em uma trama de alusões.

Por exemplo, nos últimos versos citados, introduz-se uma nova proposição interrompida por secundárias, a qual será retomada na *terzina* seguinte com a didascália *ricominciò colei che pria m'inchiese* (74), que é portanto, a principal. Entretanto, quando se nota a subordinada de segundo grau que fecha a *terzina* (*lo qual ne li alti cuor tosto s'attuta*, referente a *stupore*), percebe-se que ela sugere uma sentença de valor geral, a qual envolve todo o contexto, sobrepondo-se à principal, cujo valor é apenas imediato. De fato, o último verso da *terzina* encerra implicitamente a ideia de que o estupor logo se atenua (*s'attuta*) nos magnânimos (*ne li alti cuor*), sugerindo, ademais, uma caracterização dos dois personagens encontrados no canto. A qualificação de magnânimo está sendo atribuída, por meio da relação entre os dois últimos versos da *terzina*, a todas as almas que purgam a luxúria; entretanto, tal qualificação é atribuída diretamente a Guinizzelli (pois é ele o protagonista desta cena, embora ainda não identificado) e indiretamente a Arnaut Daniel, que será protagonista no final do canto: “L'espressione *alti cuor*, che equivale a «magnanimi», non è usata a caso: in questa schiera

²¹⁸ “La dialettica tra discorso verbale e andamento metrico si può sintetizzare così: l’andamento metrico fornisce uno schema di attuazione al discorso verbale, e perciò in partenza lo condiziona; d’altra parte il poeta trae da questo condizionamento incentivi per rendere più efficace il discorso verbale. In un certo senso (se si prescinde dalla rima, che rientra piuttosto nei procedimenti discontinui e con fruizione del «corpo» fonetico delle parole) la metrica è utilizzata dal poeta come un repertorio di norme per la *mise en relief* diverse da quelle dell’uso.” (Segre, *I segni e la critica*, p. 75)

troveremo due grandi poeti, due «saggi», secondo l'idea medievale di poeta: Guido Guinizelli e Arnaut Daniel.”²¹⁹

Desse modo, a subordinada de segundo grau, criando uma atmosfera de sugestões, traça uma linha subterrânea, além da linha explícita da história em seus principais eventos: é quase uma segunda voz, que cria um contraponto e constela a primeira de sugestões que a perpassam. Isso ocorre em muitos outros momentos do canto (seja mediante orações secundárias, seja mediante elementos secundários de uma mesma oração). Um dos casos mais patentes é a já citada *terzina* 121-123, em que a temporal que ocupa todo o último verso (*prima ch'arte o ragon per lor s'ascolti*), sintaticamente secundária, toma primeiro plano, caracterizando os admiradores de Guittone como pessoas que não seguem *arte o ragon* e indicando que um julgamento da poesia deve ser realizado segundo tais princípios²²⁰.

Os exemplos da segunda voz criada por elementos subordinados revelam uma função descritiva fundamental no canto, isto é, uma modalidade caracterizadora que, mesmo quando não há descrição explícita, realiza uma descrição em potencial, criando grande concentração figurativa. É o caso de:

Io mi fei al mostrato innanzi un poco,
e dissi *ch'al suo nome il mio disire*
apparecchiava grazioso loco (136-138, t. 46).

Aqui, há uma subordinada objetiva que ocupa praticamente a segunda metade da *terzina*, sendo sintaticamente secundária em relação às coordenadas anteriores, que evidenciam uma sequência de eventos (*mi fei... e dissi*). Sintaticamente, a subordinada serve apenas como complemento de *dissi*; entretanto, note-se como ela confere nova cor ao evento narrado, convertendo a função secundária de complemento em uma verdadeira caracterização da atitude de Dante diante de Arnaut Daniel. A objetiva ganha peso por sua extensão, mas também por ter seu predicado essencial reservado ao último verso da *terzina* (*apparecchiava grazioso loco*), no qual cada palavra (sobretudo o nexa *grazioso loco*) parece cuidadosamente selecionada para uma extensiva caracterização da situação. Tem-se discurso indireto (*dissi che*); entretanto, o peso da objetiva faz recair toda a atenção sobre esse discurso, e isso funciona como caracterizador de *dissi*, isto é, da ação de Dante. A longa perífrase (sobretudo em seu núcleo essencial, no terceiro verso) confere tom cerimonioso ao pedido do protagonista diante do grande poeta em língua vulgar (*miglior fabbro del parlar materno*), ainda não identificado como Daniel. Não é sem significado o comportamento de Dante ilustrado por essa *terzina*: o refinado pedido (*cortes*

²¹⁹ Chiavacci *ad loc.*.

²²⁰ Outro caso interessante são os já citados versos 82-87 (alguns dos versos mais trabalhados do canto), que, com insistência sobre o termo *bestia*, realizam uma caracterização implícita de Pasife e dos luxuriosos.

deman) convém ao maior poeta cortês, mestre de refinadas perífrases: “La richiesta di Dante è espressa in tono di raffinata e un po' ricercata eleganza, come si conviene al personaggio a cui il poeta si rivolge.”²²¹

Percebe-se com o exemplo acima que tal função caracterizadora dominante no canto não ocorre somente com subordinadas relativas, embora estas sejam a mais frequente aplicação de tal modalidade. A densidade figurativa é característica de todo o canto, especialmente reservada aos versos conclusivos de *terzina*, constituídos às vezes em grande concentração - e exemplo dessa concentração é o verso *apparecchiava grazioso loco*, que em apenas três palavras caracteriza a ação do protagonista e define a qualidade de seu discurso diante de Arnaut Daniel. Índícios dessa concentração figurativa, criadora de diversas vozes que se entrelaçam no canto penetrando a sua voz principal, são os termos únicos e as figuras que tornam os terceiros versos ainda mais carregados de sentido.

Tal potência revelada no plano lexical, retórico e sintático, cria descrições latentes, aumentando a tensão estilística do canto em uma densa concisão. O momento conclusivo da *terzina* torna-se aqui o lugar privilegiado para o estudo do estilo, para as modulações e para as sugestões, que, por sua vez, delimitam com mais personalidade a *terzina*, reafirmando-a sempre como unidade fundamental do discurso.

***Purgatorio* XXVI e a potência descritiva**

O canto de Guinizelli e Daniel constitui uma espécie de suspensão da linha principal do poema, para se concentrar sobre a última *cornice* do Purgatório. Entretanto, não há aqui uma narrativa central que receba foco e que confira unidade ao canto: não há um evento que concentre o foco do canto, que, na verdade, está difuso em diversos acontecimentos que se entrelaçam. Por outro lado, não se pode dizer que este canto não seja também perpassado por uma unidade, a qual é de qualidade diversa daquela do canto de Ulisses, por exemplo. A unidade se encontra no tom e no estilo, que se mantêm por todo o canto; encontra-se também no encadeamento dos acontecimentos, alternados na primeira parte do canto segundo o procedimento da suspensão, muito caro a Dante²²². Tal encadeamento, além de conferir uma continuidade ao canto, confere destaque a cada uma das partes que se alternam.

Pode-se dizer que a segunda parte do canto, iniciada pela identificação de Guinizelli, recebe mais peso em relação à primeira, mantendo-se constante após as intercalações iniciais e introduzindo no canto uma nova componente - o discurso sobre a poesia, uma das linhas

²²¹ Bosco-Reggio *ad loc.*. Cf. também Singleton, Chiavacci e Inglese *ad loc.*.

²²² É, por exemplo, a técnica que estrutura *Inferno* X, o canto de Farinata e Cavalcante.

condutoras do *Purgatorio*. Mas isso ocorre de modo muito diferente do modo como o discurso de Ulisses age sobre o canto XXVI do *Inferno*, canto em que a unidade interna mais se faz notar. Neste, o discurso de Ulisses é conduzido pela primeira parte. Já em XXVI do *Purgatorio*, cria-se com Guinizzelli mais um diálogo do que um discurso, em que tem papel fundamental a interlocução (ausente no discurso de Ulisses, fechado em si mesmo). Entretanto, o diálogo com Guinizzelli tem início logo nos primeiros versos do canto, sofrendo interrupções pela técnica da suspensão. Esta, além disso, não cria uma condução direta ao diálogo sobre a poesia, mas destaca cada parte intercalada. Desse modo, a técnica de suspensão é um modo de acentuar a unidade do canto, conferindo, ao mesmo tempo, força a cada parte constitutiva.

Em relação aos “períodos longos”, há no canto alguns poucos momentos de ligeira tensão em relação à unidade fundamental da *terzina*. Mas a tensão é sempre atenuada por elementos que criam um equilíbrio firmado sobre a estrutura ternária. É o caso do seguinte trecho, em que os dois últimos versos da segunda *terzina* criam um equilíbrio na formação do período, deslocando suas partes principais em duas *terzine*:

Poi, come grue ch'a le montagne Rife
volasser parte, e parte inver' l'arene,
queste del gel, quelle del sole schife,
l'una gente sen va, l'altra sen vene;
e tornan, lagrimando, a' primi canti
e al gridar che più lor si convene (43-48).

Como dito nas análises, a principal característica de *Purgatorio* XXVI em relação à *terzina* é a criação de certa gradação em direção ao terceiro verso (não raras vezes o pólo da *terzina*), que tende a concentrar mais peso na demarcação da *terzina*. Isso ocorre também em períodos que ultrapassam a medida ternária, como modo de sublinhar a sua unidade orientadora do discurso. O peso conferido ao terceiro verso deriva, em geral, de elementos lexicais, sintáticos e retóricos, e está diretamente implicado na potência descritiva que perpassa o canto e que encontra uma de suas expressões mais agudas no desfecho das *terzine*. De fato, o canto pode ser considerado, em certo sentido, descritivo. Entretanto, o interessante é que as descrições realizadas não são destacadas; não há momentos unicamente descritivos, mas a descrição permeia o canto, fundido-se com a ação. Considere-se a seguinte sequência:

Quali ne la tristizia di Ligurgo
si fer due figli a riveder la madre,
tal mi fec' io, ma non a tanto insurgo,
quand' io odo nomar sé stesso il padre
mio e de li altri miei miglior che mai
rime d'amor usar dolci e leggiadre;
e sanza udire e dir pensoso andai
lunga fiata rimirando lui,
né, per lo foco, in là più m'appressai.
Poi che di riguardar pasciuto fui,

tutto m'offersi pronto al suo servizio
 con l'affermar che fa credere altrui.
 Ed elli a me: "Tu lasci tal vestigio,
 per quel ch'i' odo, in me, e tanto chiaro,
 che Letè nol può tòrre né far bigio. (94-108)

Aqui, a comparação mitológica não basta para fazer as caracterizações necessárias. Logo depois da comparação, acrescenta-se já uma nova descrição (*ma non a tanto insurgo*), que carrega de tensão o comportamento de Dante, em relação ao comportamento descrito na comparação. A segunda *terzina* apresenta sintaticamente uma temporal em relação à anterior; entretanto, ela tem muito mais valor do que apresentar simplesmente uma circunstância, realizando uma longa perífrase que identifica Guinizzelli de modo solene, participando ativamente do tom de todo o episódio (*il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre*). A terceira *terzina* apresenta um novo comportamento de Dante. Entretanto, mais interessante é a quarta *terzina*, que, em vez de realizar um discurso direto, narra as ações de Dante criando quase um discurso direto (*tutto m'offersi pronto al suo servizio / con l'affermar che fa credere altrui*) e descrevendo a atitude respeitosa de Dante diante de Guinizzelli. Do mesmo modo, a última *terzina* da sequência, que apresenta o início de uma nova fala de Guinizzelli, dedica-se totalmente a descrever o efeito do diálogo com Dante sobre Guinizzelli, o que não constitui um elemento diretamente importante para a narrativa do canto, mas entra na esfera das constantes descrições que o perpassam.

Claro que também nos outros cantos há momentos descritivos. Mas, nos outros cantos, isso costuma ocorrer sobretudo em situações narrativas, em momentos dedicados a certas caracterizações funcionais para a cena que se desenvolve. Por exemplo, é comum que isso ocorra em didascálias, como modo de caracterizar determinado discurso e, com isso, a atitude de determinado personagem. Mas em *Purgatorio XXVI* há uma função caracterizadora que se prolonga, de modo por vezes velado, mas que constitui o seu próprio corpo. Nos outros cantos aqui analisados, ela é em geral localizada e se limita a algumas indicações que são sobretudo funcionais para a história e descrevem lugares e ações. Aqui, a modalidade caracterizadora se concentra principalmente sobre os personagens, e não tanto sobre as suas ações como sobre determinados comportamentos. Muitas vezes a descrição não é essencial para a continuidade na narrativa, e isso faz mais interessante a sua introdução no canto, com criação de caracterizações subterrâneas que tornam mais densa a linha principal do canto, conferindo-lhe muitos particulares figurativos.

Há no canto alguns momentos de descrição explícita. Mas o que realmente importa é uma espécie de intenção caracterizadora que impregna a linha principal do canto. Isso se

manifesta, por exemplo, em caracterizações que a princípio parecem secundárias e quase redundantes, como em:

non son rimase acerbe né mature
le membra mie di là, *ma son qui meco*
col sangue suo e con le sue giunture (Pg. XXVI, 55-57).

A segunda proposição parece repetir a primeira, mas, na verdade, realiza um expressivo acréscimo figurativo à declaração de Dante. Percebe-se, com este exemplo, que não se trata necessariamente de um modo de descrever determinado elemento da história, mas sim de pormenorizar um elemento interno que não interessa diretamente à linha externa da narrativa. É uma atenção à caracterização e à definição, a qual sustenta o canto em todos os seus momentos²²³, independentemente de se tratar de um elemento essencial para a narrativa ou não.

Isso tem interessantes efeitos nas comparações do canto, as quais não são, ao contrário do que se poderia esperar, ampliadas. Em *Inferno XXIV* e *Inferno XXVI*, por exemplo, percebe-se uma evidente ampliação nas comparações, sobretudo na formação do primeiro termo, que se estende por mais de uma *terzina*. Isso não ocorre aqui, o que pode ser visto em contradição com a função “descritiva” do canto, uma vez que as comparações têm função sobretudo caracterizadora. Mas, na verdade, ambos os fenômenos andam juntos. O que ocorre é que as comparações não bastam para realizar todas as caracterizações, definições e qualificações que o canto quer realizar. Não há, em nenhuma comparação do canto, uma correspondência direta entre o primeiro termo das comparações e o segundo²²⁴. Por exemplo, na seguinte comparação:

Poi, come grue ch'a le montagne Rife
volasser parte, e parte inver' l'arene,
queste del gel, quelle del sole schife,
l'una gente sen va, l'altra sen vene;
e tornan, lagrimando, a' primi canti
e al gridar che più lor si conviene (43-48),

o segundo termo se apresenta apenas no primeiro verso da segunda *terzina* (*l'una gente sen va, l'altra sen vene*); nos dois versos seguintes apresentam-se novas atitudes que superam a caracterização realizada pela comparação.

A *terzina* participa ativamente de tal modalidade caracterizadora, encerrando a unidade descritiva e intensificando-a, criando sugestões e qualidades que participam do refinado tom de

²²³ Como dito na análise do canto, essa função é particularmente evidente na relativa sentenciosa que conclui esta *terzina*: *che ciascun' ombra fece in sua paruta; / ma poi che furon di stupore scarche, / lo qual ne li alti cuor tosto s'attuta* (70-72).

²²⁴ Como se afirma no comentário de Bosco-Reggio a respeito das três grandes comparações do canto: “Son note da godere nella loro autonomia, perché manca in esse l'aderenza piena tra i due termini di paragone: lo stupore del montanaro non è concettualmente avvicinabile a quello di *alti cuor* {72}, come sono le anime già salve; le ragioni, messe innanzi dal poeta, con intensa vibrazione poetica, dell'ammusarsi delle formiche, non hanno nulla di comune con quelle della *brieve festa* {33} dei penitenti; l'evidenza del distaccarsi delle due schiere tra loro è ottenuta mediante una forzatura in sede naturalistica, giacché gli uccelli migratori in una certa stagione vanno tutti in un'unica direzione, non già gli uni a nord e gli altri a sud.” (“Introduzione” ao canto)

cortesia que perpassa o canto. A *terzina* se torna, aqui mais do que em qualquer outro canto analisado, uma unidade de descrições em potencial. Isso ocorre mediante recursos lexicais, sintáticos e retóricos, que operam de modo mais sensível nos terceiros versos, pólo em que se elevam proposições secundárias em relação à linha narrativa principal, mas de grande relevância na configuração geral do canto e de seu tom. Evidência de tal intenção descritiva é a predileção pelas proposições subordinadas relativas, que têm justamente uma função adjetiva. Em nenhum momento há uma efetiva tensão discursiva com a unidade da *terzina*. No trecho em que parece ocorrer maior tensão, esta se deve tão somente à constituição sintática do período, não à sua interação com o metro ²²⁵. Os períodos mais longos do que a *terzina* são totalmente estruturados segundo a sua medida. Eles, além de criarem certa *variatio* em relação à escansão predominante, criam, em geral, uma focalização em determinado elemento, originando algumas descrições ampliadas. Logo, também essas ampliações se operam segundo a medida ternária que está na base do poema.

A adoção da *terzina* como unidade discursiva é fonte de concisão, criando formulações breves e carregadas de sugestividade. A diferença é o efeito que isso tem em cada canto, pois em *Purgatorio* XXVI tal sugestividade se traduz em uma constelação de caracterizações veladas que se entrelaçam com a linha principal. Desse modo, *Purgatorio* XXVI apresenta a *terzina* como unidade de descrições e caracterizações em potência, realizadas mediante uma concisão que confere ao canto densidade figurativa.

²²⁵ É o caso de: Non altrimenti stupido si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta, / quando rozzo e salvatico s'inurba, // che ciascun' ombra fece in sua paruta; / ma poi che furon di stupore scarche, / lo qual ne li alti cuor tosto s'attuta, // "Beato te, che de le nostre marche," / ricominciò colei che pria m'inchiese, / "per morir meglio, esperienza imbarche! (67-75) Esse caso é interessante também porque encadeia dois momentos diversos da narrativa, apresentando-os em unidade: a caracterização (na qual se insere a comparação) e a retomada da fala de um personagem.

Capítulo 4: *Paradiso* XXVI

Tocando pontos fundamentais da composição do poema (sobretudo a caridade como virtude e a questão da mutabilidade da língua — como de qualquer criação humana)²²⁶, o canto XXVI do *Paradiso* traz como principal característica em seu andamento a unidade firmemente sólida da *terzina*. Tal unidade é realizada e afirmada de diversos modos, criando uma articulação contínua no canto e servindo aos seus principais procedimentos compositivos.

1. Ampliação de proposição única

Um primeiro elemento que determina este fenômeno é a ampliação de proposições principais, com o caso extremo de *terzine* constituídas por proposição única. Isso, naturalmente, não é reservado especialmente a este canto, nem ao *Paradiso*; já no início do poema ocorrem tais casos, embora raros e ausentes nos cantos até agora analisados²²⁷. Neste canto, o primeiro caso é tal desconsiderando-se a didascália:

E io udi': "*Per intelletto umano
e per autoritadi a lui concorde*"

²²⁶ Trata-se de um canto central na constituição do poema e no modo como o narrador-protagonista se apresenta. É isso o que confere unidade aos diferentes momentos do canto: “Essi [distinti nuclei narrativi del canto] trovano, come cercheremo di indicare, la loro unità nel delineare in modo conclusivo la figura di Dante – uomo e poeta – in funzione della investitura che Pietro gli conferirà nel prossimo canto.” (Chiavacci, Introduzione a *Paradiso* XXVI, p. 707) Já no canto XXVI do *Inferno*, ganha relevo a figura do narrador-protagonista, com sua identificação e contraste em relação à figura de Ulisses, como é patente nas *terzine* de introdução ao episódio de Ulisses: *Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi, / e più lo 'ngegno affreno ch'i non soglio, / perché non corra che virtù nol guidi; / sì che, se stella bona o miglior cosa / m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi* (19-24). O mesmo ocorre no canto XXVI do *Purgatorio*, em que o protagonista supera seus precursores, representantes de dois modos de fazer poesia; e é muito significativo que o próprio protagonista sofra a pena desse círculo do Purgatório, no canto XXVII. Nesse sentido, é interessante como este canto sobre a caridade retoma e transcende aquele canto sobre os poetas luxuriosos, indicando que a presente caridade é um amor que transcende aquele amor cantado pelos poetas; Dante, superando-os, não deixa de cantar o amor, mas canta-o em outra dimensão. Atestam-no os seguintes versos, que recordam o momento em que o protagonista, em sua juventude, apaixonou-se por Beatriz: *a li occhi, che fuor porte / quand' ella entrò col foco ond'io sempre ardo* (Cf. Chiavacci *ad loc.*). Cf. Contini, “Dante come personaggio-poeta della *Commedia*”, sobretudo a afirmação: “Ormai il pellegrino può ascendere dove amore è tutto ‘nel primo ben diretto’. Ma il viaggio compete all’‘io’ storico di Dante, all’‘io’ che è io, poeta: e tutta la poesia, l’abbiamo udito nella confessione a Bonagiunta, è poesia d’amore. Ogni tappa e sosta del suo viaggio oltreterreno è una modalità del suo ‘io’ antigo vittoriosamente attraversata; quei suoi interlocutori sono loro, storici, e sono altro, simbolo e funzione. Anche in loro dunque si attua la duplicità di piano che qualifica Dante, e a suo specchio Beatrice.” (p. 62) E não será ocioso notar aqui a retomada de *rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo* de Guinizzelli em *Purgatorio* XXVI, quase no mesmo verso no canto (no *Paradiso*, é o verso 15; no *Purgatorio*, é o verso 18). Cf. Chiavacci, Introdução a *Paradiso* XXVI, p. 709.

²²⁷ A título de exemplo. Em *Inferno* III tem-se igualmente uma *terzina* constituída por uma proposição única: *Bestemmiano Dio e lor parenti, / l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme / di lor semenza e di lor nascimenti* (103-105). Aqui, o fenômeno se deve a uma enumeração que preenche todo o espaço da *terzina* (interessante a figura etimológica *'l seme / di lor semenza*), em que a um mesmo verbo são atribuídos tantos complementos. Causa diferente terão as ocorrências no presente canto.

d'i tuoi amori a Dio guarda il sovrano. (46-48)

Trata-se do exame sobre a caridade feito por São João, que, para concluir uma parte do exame, retoma explicitamente o que Dante havia dito na introdução de sua resposta. Talvez seja interessante um confronto com a introdução de Dante, para compreender como a redução a uma proposição única ocorre em um mesmo espaço métrico:

E io: “Per filosofici argomenti
e per autorità che quinci scende
cotale amor convien che in me si 'mprenti (25-27).

O paralelismo está sobretudo nos dois primeiros versos, iniciando-se já com a presença das didascálias. *Per filosofici argomenti* torna-se *Per intelletto umano*; mais relevante do que isso, *per autorità che quindi scende* torna-se *autoritadi a lui concorde*, que, não obstante a eliminação de uma subordinada restritiva, logra adicionar informação caracterizadora: *a lui concorde* (isto é, a autoridade das escrituras está de acordo com os argumentos intelectuais, *intelletto umano*). A formulação do segundo verso torna-se mais concentrada, realizando ainda uma caracterização, enquanto na *terzina* de Dante a restritiva realiza apenas uma identificação do termo *autorità*, o que mostra a potência da concisão no texto dantesco. É o terceiro verso aquele que marca a diferença estrutural entre as *terzine*: no primeiro caso, Dante está dizendo que os argumentos filosóficos e a autoridade das escrituras o levam a amar necessariamente o bem supremo (*cotale amor convien che in me si 'mprenti*); já no segundo caso, São João está constatando que, por esses dois motivos (argumentos e escrituras), Dante reserva a Deus (*guarda*) o seu máximo amor (*d'i tuoi amori... il sovrano*). Se esta interpretação é correta ²²⁸, as *terzine* são ainda mais próximas entre si, pois os seus terceiros versos, mesmo em constituições tão diferentes (embora com uma repetição na mesma posição: *amor, amori*), dizem substancialmente a mesma coisa.

Entretanto, enquanto a formulação de Dante se quebra em duas proposições (*convien che s'imprenti*), a formulação de São João é uma estrutura única. Intensifica tal unidade a ordem dos termos no terceiro verso, com colocação de *il sovrano* em posição de relevo, e com a colocação de *Dio* na posição do acento principal, realizando uma correlação entre os termos. Em ambas as *terzine*, há um paralelo entre os dois primeiros versos. Esse paralelo cria também uma *dispositio* interessante, em que o segundo elemento (sempre referido às escrituras) ganha destaque em relação ao primeiro (argumentos filosóficos). A colocação do principal da enunciação no terceiro verso cria uma base muito sólida na *terzina*, sobre a qual se apoiam os dois primeiros versos em paralelo; e, no caso da formulação de São João (em que a principal

²²⁸ Segundo o comentário de Bosco-Reggio (*ad loc.*), essa é a interpretação de alguns comentadores modernos e de muitos comentadores antigos. Entretanto, outros comentadores modernos interpretam *guarda* como imperativo, entendendo que nessa *terzina* São João está orientado Dante a continuar a amar a Deus sobre todas as coisas.

não se quebra em duas orações), a principal no terceiro verso ajuda a estabelecer de maneira mais sólida a unidade da *terzina*, criando uma ligação forte entre seus elementos. Esta ligação, contudo, não impede que os versos sejam aqui tratados como unidades menores na composição, sendo reservada a cada um deles uma parte significativa da proposição.

Entretanto, mais significativo do que este é o outro caso de formulação única no canto, desta vez sem didascália. Trata-se de um momento da fala de Adão:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno. (115-116)

Toda a *terzina* é regulada pelo procedimento da *correctio*, em que o primeiro elemento (*non x*) é apresentado no primeiro verso e o segundo (*sed y*) é apresentado no terceiro; no verso interno está o predicado atribuído a ambos os elementos, em negativo ao primeiro e em positivo ao segundo. Tal constituição quase geométrica, em que cada verso tem uma precisa função dentro da formulação (o primeiro apresenta ainda o vocativo) e em que o verso interno irradia para os versos externos, cria uma sólida unidade. É essencial aqui a extensão de cada elemento fundamental da formulação. O primeiro verso, após apresentar o vocativo (reforço da ideia de que a humanidade descende de Adão ²²⁹), apresenta o primeiro sujeito, estendido na expressão *il gustar del legno*; a extensão do predicado se deve à constituição do predicativo, *cagion di tanto essilio*; já no terceiro verso, o sujeito é estendido segundo o mesmo procedimento do primeiro, mas com um termo de maior extensão silábica, *il trapassar del segno*. Com isso, percebe-se que, nos versos de moldura, a ampliação do sujeito ocorre mediante a substantivação de verbos (*il gustar*, *il trapassar*), com seus respectivos complementos (*del legno*, *del segno*), que substitui o desmembramento em proposições secundárias, as quais quebrariam a formulação em uma articulação de diversas estruturas menores. A redução de proposições secundárias, que passam a constituir elementos essenciais da formulação única, denuncia a premeditada concisão deste enunciado sentencioso de Adão.

O fato de este enunciado formar uma sentença comprova a importância de seu tema em todo o poema. O foco da *terzina* está no terceiro verso, mais precisamente no seu desfecho, *il trapassar del segno*, elemento que motiva a expulsão do homem do paraíso terrestre. Esta expressão serve como um novo aceno ao tema, sempre recordado no poema, da desobediência e soberba conaturais ao homem ²³⁰. E a maior figuração deste tema é reservada à figura de Ulisses, justamente no canto XXVI do *Inferno*. Trata-se do elemento que resolve efetivamente

²²⁹ Inglese *ad loc.*.

²³⁰ Bosco-Reggio *ad loc.*. “Questo dramma proprio dell’uomo secondo la più grande tradizione cristiana — e sperimentato da Dante in se stesso — è di fatto presente in tutta la struttura del poema.” (Chiavacci *ad loc.*)

o predicado; e ele é enfatizado por outros fatores. O primeiro é a própria forma da *correctio* (recurso de amplificação frequente na Idade Média ²³¹), que tende a enfatizar o segundo elemento, como aquele que satisfaz efetivamente a proposição; além disso, ganha destaque a imagem criada por *trapassar del segno*, que, no canto de Ulisses, não é imagem, mas representação literal da soberba humana. Além disso, nota-se um paralelo entre os versos externos da *terzina*; paralelo cujo eixo são as expressões *gustar del legno* e *trapassar del segno* e que se irradia para a estrutura fundamental da *correctio*, na articulação *non... ma*. Entretanto, tal paralelo propicia uma *dispositio* cujo peso recai sobre o terceiro verso: enquanto o primeiro membro compõe metade do primeiro verso (*non il gustar del legno*), o segundo membro se estende por todo o verso final (*ma solamente il trapassar del segno*), em que tem papel fundamental o longo advérbio *solamente*.

Este é um exemplo extremo de unidade da *terzina*, realizada sobretudo por meios sintáticos. Entretanto, é equívoco considerar a subordinação um elemento que, por si, quebra a unidade. As subordinadas e suas diversas articulações podem ser um elemento que estabelece com mais decisão a unidade da *terzina*. Na análise da função de secundárias na unidade da *terzina*, importa considerar o tipo de subordinação criada e o modo como ele se desenvolve.

2. Subordinações

Interessante é o caso de *terzine* em desdobramento sintático, em que ocorre uma ramificação de subordinações, cada subordinada funcionando como regente de outra subordinada. O encadeamento de subordinações cria uma articulação coerente na qual se sustenta a unidade da *terzina*, que não pode ser efetivamente subdividida em partes menores significativas. São sempre casos em que o desdobramento termina no ponto em que termina a *terzina*, o que lhe confere unidade discursiva dentro da situação maior que ela compõe. Os versos

E come a lume acuto si disonna
per lo spirto visivo che ricorre
a lo splendor che va di gonna in gonna (70-72)

constituem parte do primeiro membro de uma comparação em três *terzine*, em que as duas primeiras formam o primeiro membro e a terceira forma o segundo. A conjunção ao início (*E*), seguida imediatamente por uma secundária, mostra que se trata de um *costrutto a festone*, que não é resolvido na presente *terzina*, mas será resolvido alguns versos adiante, com o segundo termo da comparação (76 ss.: *così de li occhi miei...*).

²³¹ Lausberg, *correctio*, §785, n. 1 (p. 206).

A *terzina* apresenta um desdobramento em subordinadas, sendo a principal delas a primeira, que constitui justamente uma comparativa (*come a lume acuto si disonna*). Pode-se dizer que o núcleo em função do qual se constitui tal estrutura é *si disonna*: no segundo verso apresenta-se a sua causa (*per lo spirto visivo*), a partir da qual se desenvolve uma relativa (*che ricorre / a lo splendor*), que, por sua vez, desemboca em uma nova relativa (*che va di gonna in gonna*). Trata-se da descrição científica do processo que está na origem de *si disonna*, em uma ramificação que chega a uma subordinada de terceiro grau (*che va di gonna in gonna*). O desdobramento se conclui com a conclusão da *terzina*; na *terzina* seguinte, será retomada a primeira subordinada. Isso faz da primeira *terzina* uma unidade sólida, que se firma sobre a articulação coerente entre estruturas menores que não se sustentam independentemente, mas apenas no todo. Para a descrição de um processo, tal procedimento em sucessivas subordinações parece perfeito ²³².

Entretanto, mais interessante é o caso de:

Dunque a l'essenza ov' è tanto avvantaggio,
che ciascun ben che fuor di lei si trova
altro non è ch'un lume di suo raggio,
più che in altra convien che si mova
la mente, amando, di ciascun che cerne
il vero in che si fonda questa prova. (31-36)

A primeira *terzina* se inicia com uma principal (*Dunque a l'essenza*) que logo em seguida se desdobra em secundárias pelos três versos. Como se pode perceber, todo este desenvolvimento é um modo de definir *l'essenza*, isto é, um elemento essencial da principal. Aqui, pouco importa que o terceiro verso, em vez de desenvolver uma nova subordinada de quarto grau, retome a consecutiva do segundo verso. Na verdade, isso torna este caso mais interessante, porque cria um encadeamento ainda maior, em que uma proposição, já entrelaçada a outras, é retomada e envolve as outras proposições. A principal do primeiro verso será retomada pelo início da *terzina* seguinte (*più che in altra convien*); entretanto, essa principal se desdobra em uma completiva ²³³ subordinada (*convien che si mova / la mente*), a qual contém o principal da formulação de ambas as *terzine*, com o verbo fundamental (*si mova*) e o sujeito (*la mente*). Com

²³² Caso muito semelhante tem-se em: *Talvolta un animal coverto broglia, / sì che l'affetto convien che si paia / per lo seguir che face a lui la 'nvoglia* (97-99). Também aqui se trata de um primeiro termo de comparação; e é interessante notar aqui a repetição do mesmo módulo “nexo causal seguido de proposição relativa”: no primeiro caso presente no segundo verso (*per lo spirto visivo che ricorre*); no segundo caso, presente no terceiro verso (*per lo seguir che face a lui la 'nvoglia*). A diferença é que, nesse caso, nota-se uma divisão maior entre principal (primeiro verso) e consecutiva (versos seguintes). De qualquer modo, também aqui a *terzina* se constitui em sólida unidade, pois se trata de um desdobramento em subordinações a partir da principal, em que as subordinadas visivelmente completam o sentido da principal. Também aqui o foco é mais na descrição que configura o primeiro membro da comparação do que em um elemento pontual.

²³³ Tomo o termo “completiva” no sentido de oração subordinada substantiva.

isso, toda a primeira *terzina* é uma definição de *l'essenza*, constituindo, indiretamente, um elemento essencial da formulação principal (*a l'essenza convien che si mova / la mente*). Esta é a relação que se estabelece entre ambas as *terzine*, embora não exista uma ligação efetiva entre elas, pois cada uma é constituída de modo a formar uma unidade dentro da formulação. Como já comentado em *Inferno XXIV*, a complicação no andamento e na passagem entre uma *terzina* e outra se deve aqui ao modo de disposição dos elementos sintáticos, e não a uma tensão entre pausa métrica e continuidade sintática.

Desse modo, ambas as *terzine* são formadas por uma série de procedimentos que, comunicando-se entre si, tecem uma malha unitária. Na segunda *terzina*, o sujeito *la mente* é determinado por *di ciascun*, desenvolvido, por sua vez, em uma relativa (*che cerne il vero*), a cujo objeto (*il vero*) se refere a nova relativa *in che si fonda questa prova*. Logo, a unidade é criada pelo encadeamento de uma completiva objetiva e duas relativas. Há, além disso, uma intercalada de maneira no segundo verso, na concisão do gerúndio *amando*. Tal criação de subordinações, que amarram uns elementos aos outros em ambas as *terzine*, cria a unidade que as sustenta no período.

Este exemplo revela elementos sintáticos (e, como se verá, retóricos) essenciais no canto: as orações completivas e relativas. Dentre as subordinadas, a completiva e a relativa são aquelas capazes de criar as ligações mais estreitas entre proposições. Isso é visível no seguinte caso:

Quella medesima voce che paura
tolta m'avea del sùbito abbarbaglio,
di ragionare ancor mi mise in cura (19-21),

em que a proposição principal é ampliada por uma relativa (*che paura / tolta m'avea del sùbito abbarbaglio*) e por uma completiva (*di ragionare ancor*) que ocupam boa parte da *terzina*, criando uma estrutura una envolvida em seus extremos pela principal (*Quella medesima voce... mi mise in cura*). As completivas e relativas, embora efetivamente diferentes em função sintática, podem ter efeitos próximos dentro da *terzina*, até o caso de sua quase fusão:

Indi spirò: "Sanz' essermi proferta
da te, la voglia tua discerno meglio
che tu qualunque cosa t'è più certa (103-105).

Aqui, a *terzina* se conclui com uma relativa independente, que funciona como completiva objetiva (*qualunque cosa t'è più certa*) e confere unidade à formulação principal (*la voglia tua discerno meglio / che tu*), sendo necessária, por causa da estrutura comparativa. A principal é, por sua vez, precedida por uma concessiva (*Sanz' essermi proferta / da te*) estando envolvida por duas subordinadas de mesmo grau, mas com efeitos e funções diferentes. Entretanto, embora a concessiva não crie o mesmo grau de unidade com a principal, a unidade da *terzina*

se mantém, com a formulação principal ao centro: isso faz com que a concessiva, que cria menos unidade, forme um movimento ascendente em relação à principal. A condução ascendente (de fato, a concessiva não pode se sustentar sem o apoio da principal) age em favor da unidade da *terzina*. Além disso, as três proposições que formam a *terzina* (concessiva, principal e relativa) não correspondem exatamente à extensão do verso; isso faz da *terzina* a unidade métrica fundamental do discurso.

Compreende-se que a subordinação sempre pode ser um elemento capaz de criar unidade. Entretanto, tal capacidade varia de acordo com alguns fatores, como o tipo de subordinação e o modo de constituição do período. Por exemplo, foi dito que a completivas e relativas são capazes de criar maior vínculo do que outros tipos de subordinadas. Isso se deve tão-somente ao fato de ambas desenvolverem um elemento da regente, enquanto as circunstanciais, como já o diz o nome, criam uma situação que envolve a regente. Resta dizer que as circunstanciais variam entre si: uma consecutiva, por exemplo, pode criar uma ligação mais forte do que outras, sobretudo quando a principal apresenta um antecedente para a consecutiva.

3. Completivas

No caso das completivas, a unidade é mais estreita porque as proposições completivas substituem um elemento da sua regente (como sujeito, objeto etc.). Toda a subordinada, por mais extensa que seja, está contida na regente, e a subordinação se torna um fenômeno de ligação muito mais estreito. Interessante é o seguinte caso, formado só por principal e completivas:

e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la coverta
quant' ella a compiacermi venìa gaia. (100-102)

Os dois primeiros versos formam a principal; o terceiro forma uma completiva interrogativa indireta (*quant' ella venìa gaia*), que contém, por sua vez, outra completiva mais breve (*a compiacermi*). O terceiro verso corresponde a um elemento essencial da proposição principal, inserindo-se nela e conferindo, justamente no momento de sua conclusão, uma sólida unidade ao conjunto de três versos. Nesta *terzina*, o foco está na secundária, não na principal, concentrando-se no verso que lhe confere consistência. Os dois primeiros versos, com a proposição principal, funcionam como a estrutura que antecipa o foco figurativo da *terzina*; o verso final realiza uma caracterização que ilumina toda a formulação, recebendo peso em função da comparação iniciada na *terzina* anterior, da qual esta *terzina* constitui o segundo membro. O terceiro verso é, portanto, o ponto alto da comparação, cujo objetivo é caracterizar

o comportamento de Adão (*anima primaia*) em resposta a Dante: de fato, a primeira *terzina*, que descreve o primeiro termo, aplica-se indiretamente a Adão, segundo termo; já a segunda *terzina*, que fala de Adão, conduz-se à proposição encerrada no terceiro verso, que o caracteriza diretamente, sendo, portanto, o resultado ao qual toda a comparação conduz. E, nessa representação realizada pelo último verso, o termo mais importante vem ao final, em posição destacada de rima (*gaia*). O terceiro verso se concentra na representação, completando definitivamente a pausa na continuidade narrativa. É neste verso que a função representativa que move a comparação ganha sentido completo. Embora seja sintaticamente uma secundária, o verso é a formulação essencial da *terzina*, pois completa a principal com a informação que aqui é a mais importante, completando, com isso, a representação de Adão. É a completiva que confere sentido à formulação.

Além disso, essa *terzina* ilustra claramente um modo pelo qual uma formulação essencialmente simples pode se estender por três versos: aqui, o primeiro verso apresenta o sujeito (*l'anima primaia*, elemento em destaque, seja por se posicionar em rima, seja por formar um circunlóquio ²³⁴); o segundo verso apresenta o verbo (*mi facea trasparer*); o terceiro verso apresenta o objeto, desenvolvido em duas novas proposições que se inserem na principal (*quant' ella a compiacermi venìa gaia*). A proposição simples se amplia mediante o recurso a uma subordinação integrante; por outro lado, torna-se mais concisa, porque incorpora elementos que poderiam ter sido fragmentados em proposições menores (note-se como toda a representação de Adão, após duas *terzine* de comparação, concentra-se sobre a concisão de *a compiacermi venìa gaia*).

4. Relativas

Nas relativas, ocorre algo semelhante, ainda que sintaticamente diverso, pois a relativa também faz parte da regente. Com isso, a relativa é sentida em intensa unidade com a regente, como ocorre na abertura do canto:

Mentr'io dubbiava per lo viso spento ²³⁵,
de la fulgida fiamma che lo spense
uscì un spiro che mi fece attento (1-3),

A principal está nos dois últimos versos (*de la fulgida fiamma... uscì un spiro*), com dois elementos desenvolvidos em relativas, uma para cada verso (*fiamma* é desenvolvido por *che lo*

²³⁴ Como a perífrase, consiste no emprego de várias palavras para exprimir o conceito de um único termo.

²³⁵ Início muito semelhante ao início de *Purgatorio* XXVI. Interessante também a semelhança entre o início do canto no *Purgatorio* e no *Paradiso*: *Mentre che sì per l'orlo, uno innanzi altro (Purgatorio)* e *Mentr'io dubbiava per lo viso spento (Paradiso)*. Interessante notar também que os rimantes *spento* e *attento* são retomados no canto, mas em sua forma feminina: *La lingua ch'io parlai fu tutta spenta / innanzi che a l'ovra inconsumabile / fosse la gente di Nembròt attenta* (124-126).

spense; spiro é desenvolvido por *che mi fece attento*). Logo, os dois últimos versos são formados por três proposições: uma principal e duas secundárias. Entretanto, essas duas secundárias, sendo duas relativas que desenvolvem elementos da principal (sobretudo a última, que se refere ao sujeito), estão em extrema unidade com esta: por determinarem elementos da principal, são necessárias para a formulação (sobretudo no último verso, pela maior necessidade de determinação de *un spiro*). Isso garante unidade aos dois últimos versos da *terzina*; mas há outros elementos que conferem unidade ao conjunto de três versos. Um deles é a constituição em período ascendente ²³⁶: o primeiro verso apresenta uma circunstância mediante uma temporal (*Mentr'io dubbiava per lo viso spento*). A precedência da circunstancial, como já comentado anteriormente, tem efeitos decisivos sobre a constituição do período, condicionando todo o seu desenvolvimento posterior: ela cria um vínculo maior, mediante a necessidade de um prosseguimento com a principal.

Além disso, a *terzina* revela muita atenção na disposição das partes do discurso. É verdade que a proposição regente se inicia no segundo verso; mas é no último que vem a enunciação principal: *usi un spiro che mi fece attento*. Toda a *terzina* é conduzida a tal resultado, pois no segundo verso ocorre como que uma introdução circunstancial à enunciação principal. Desse modo, o discurso é disposto ao longo da *terzina* de modo a conferir a cada verso uma função, reservando ao último o centro ao redor do qual gravita toda a formulação. Tal modo de constituição, com a ideia principal no último verso, sendo os dois versos anteriores uma condução a tal resultado, cria um impulso ao longo da *terzina*, que amarra as suas diversas partes constituintes, com um efeito que recai diretamente sobre a sua unidade como célula discursiva. Em tal constituição, percebe-se a função fundamental do segundo verso de amarrar os versos adjacentes, constituindo um elemento de transição entre a subordinada circunstancial e a formulação principal da regente.

São dignos de atenção alguns elementos métricos e fônicos da *terzina*, talvez responsáveis por um reforço da coesão. Um primeiro ponto é a “rima” gramatical que abre o canto, *spento: spense*, que cria uma integração rímica do verso central; tal integração é reforçada pela assonância das palavras em rima: *spENto, spENse, attENto*. Além disso, há uma aliteração que liga os três versos: *SPento, SPense, SPiro* (relevante também a aliteração no segundo verso em *Fulgida Fiamma*, que parece trazer, do interior da *terzina*, o novo lume para primeiro plano,

²³⁶ Outro exemplo interessante de período ascendente (com subordinada nos dois primeiros versos e regente no último) tem-se em: *dicendo: “Intanto che tu ti risense / de la vista che hai in me consunta, / ben è che ragionando la compense.* (4-6) Nesse caso, a relação de subordinação maior (temporal e principal) se realiza em várias subordinações menores, que incrementam a unidade da formulação. A regente, no terceiro verso, é formada por uma completiva, que possibilita que a *terzina* se sustente toda sobre este verso.

como novo interlocutor do protagonista). Interessante também o paralelismo criado pelos dois últimos versos; ambos terminam em uma restritiva, cujo destaque é sempre um efeito sobre o protagonista: *fiamma* que ofuscou sua vista e *spiro* que o fez ficar atento. Sobretudo relevante é a segunda, que realiza uma caracterização implícita do comportamento do protagonista, e cria uma espécie de expectativa para a continuidade. Tal suspensão não é de ordem sintática, pois, como se pode facilmente notar, a *terzina* é sintaticamente completa. A continuação criada pela *terzina* seguinte, iniciada pelo gerúndio *dicendo*, é uma ligação retrospectiva: a segunda *terzina* se agrega à primeira, que, contudo, tem sempre sentido completo. A criação de expectativa não está no discurso, mas sim na representação ²³⁷: a *terzina* se fecha com Dante atento às palavras que lhe são ditas — e a sua atenção parece intensificada pelo fato de a sua visão estar ofuscada. Logo, o foco da *terzina* (a enunciação encerrada no terceiro verso) cria, no plano representativo, uma espécie de suspensão, que aponta para a continuidade do canto apenas iniciado. E note-se que este é um verso que não apresenta grande peso, diferentemente do que ocorre com tantos outros últimos versos de *terzina*; ele conclui a formulação de forma plana, criando, com pouquíssimos elementos, os precedentes essenciais para a introdução dos novos eventos que o canto encerra.

A primeira *terzina* projeta-se, portanto, sobre a continuidade do canto apenas iniciado; ela é uma introdução narrativa (com descrição implícita, concentrada em determinados termos), uma didascália ao novo acontecimento, sendo sobretudo uma *terzina* “estrutural” ²³⁸. Com isso, notam-se dois fatos gerais: o terceiro verso pode regular toda a *terzina* e o modo como ela é inserida em um conjunto maior; a *terzina* pode revelar, em si, certos procedimentos narrativos. Nesse caso, a *terzina* se conclui em uma representação que, embora relevante, volta-se sobretudo para a continuidade. Esta é a abertura do importante canto sobre a caridade e sobre Adão, canto que quer concentrar sua atenção sobre determinados eventos fundamentais, reservando pouco destaque e extensão à sequência inicial (reduzida a elementos essenciais).

²³⁷ Situação semelhante ocorre na seguinte *terzina* de *Purgatorio* XXVI: *Sì mi parlava un d'essi; e io mi fora / già manifesto, s'io non fossi atteso / ad altra novità ch'apparve allora* (25-27).

²³⁸ “Questo canto non ha un alto preludio come i due precedenti, ma comincia direttamente, in modo sommesso, continuando l'azione narrata negli ultimi versi del canto XXV. L'inizio è tutto raccolto, concentrato sulla condizione di accecamento in cui Dante si trova, e che sembra intensificare la sua interna ‘attenzione’.” (Chiavacci, *ad locum*) O fato de o início do canto ser mais direto, confere-lhe maior importância dentro do trítico (cantos XXIV, XXV e XXVI, sobre as três virtudes teológicas): de fato, tudo conduz diretamente aos eventos principais do canto, que, como dito anteriormente, são fundamentais em todo o poema. “Dante riconosce così l'eminenzza della terza virtù sulle altre due, in quanto essa è la stessa definizione di Dio (“Deus caritas est”: 1 *Io.* 4, 8 e 16).” (Introduzione a *Paradiso* XXVI, p. 707)

A *terzina* de abertura mostra a propriedade das proposições relativas de criar unidade sintática. Tal propriedade é sobretudo evidente naquelas *terzine* formadas apenas pela regente e por uma relativa:

Però ricominciai: “Tutti quei morsi
che posson far lo cor volgere a Dio,
a la mia caritate son concorsi (55-57),

Aqui (à parte a didascália), a relativa no segundo verso (*che posson far lo cor volgere a Dio*) determina o sujeito (*morsi*) da regente, cujo predicado é apresentado em todo o terceiro verso (*a la mia caritate son concorsi*). A relativa é aqui necessária para determinar o sujeito, do contrário incompleto; com isso, a relativa é inserida na principal, ampliando a sua formulação. Ela é envolvida pelas duas partes principais da regente (sujeito e predicado), compondo o próprio sujeito, e isso confere unidade a toda a *terzina* como célula discursiva.

Tal constituição tem importantes efeitos na situação particular do canto. A relativa amplia o sujeito, cujo núcleo é uma imagem bastante concreta (*morsi*), desenvolvendo uma perífrase sobre essa imagem; isso confere destaque ao sujeito dentro da *terzina*. E é importante que o sujeito receba relevo, pois é este o elemento que responde diretamente à pergunta feita por São João; nesse sentido, é interessante notar que *morsi* está em “rima” gramatical com o anterior *morde*, 51, indicando uma retomada de uma metáfora já empregada pelo interlocutor — isso mostra a coerência fundamental na constituição do diálogo e, por extensão, a função da *terzina* na constituição de diálogos. Dentro de tal unidade, nota-se uma assimetria na relação entre sujeito e predicado. Este, sendo integralmente reservado ao terceiro verso, confere unidade ao arremate da *terzina*, com uma brevidade e concisão significativas, em confronto com a extensão do sujeito. A assimetria é, aqui, um elemento que reforça a unidade: a *terzina* não é uma articulação de partes em equilíbrio entre si, mas é um conjunto dentro do qual se desenrola a enunciação como um processo. Isso se deve também ao modo de constituição do predicado, com o verbo ao final (*concorsi* é termo significativo em rima e cria imagem). Interessante a relação com *concorde*, no verso 47, concentrando na *terzina* uma disposição quiástica em relação aos versos anteriores: *concorde* (47) - *morde* (51) - *morsi* (55) - *concorsi* (57)²³⁹. Interessante, além disso, as retomadas fônicas ao longo da *terzina*: *mORsi*, *COR*, *CARitate*, *ConCORsi*.

Não são raras as *terzine* formadas só por regente e relativa, nas quais a relativa é um elemento (muitas vezes necessário) que incrementa a formulação simples, prolongando-a pela

²³⁹ Inglese *ad locum*.

terzina. O mesmo ocorre na seguinte enunciação de Dante, em que a relativa, necessária, ocupa os dois últimos versos:

Tal vero a l'intelletto mio sterne
colui che mi dimostra il primo amore
di tutte le sustanze sempiterno. (37-39)

Esta *terzina* mostra outro efeito importante das proposições relativas para a composição do canto (como já em outros cantos, sobretudo *Purgatorio* XXVI): a amplificação de determinados elementos da proposição. No caso acima, recebe amplificação o termo *colui*, sujeito da regente, desenvolvido em longa perífrase, por trás da qual se revela, provavelmente, o nome de Aristóteles ²⁴⁰. Também aqui, o elemento ampliado pela relativa é aquele que responde diretamente à pergunta feita por São João (*dicer convienti / chi drizzò l'arco tuo a tal berzaglio*, 23-24), focalizando o elemento decisivo no desenvolvimento dialógico.

Outro caso de focalização de determinado elemento dentro da *terzina* mediante relativa é:

così de li occhi miei ogni quisquilia
fugò Beatrice col raggio d'i suoi,
che rifulgea da più di mille milia (76-78)

Também aqui tem-se uma formulação bastante simples, com uma regente ao longo dos dois primeiros versos, e uma relativa como arremate. Dessa vez, a relativa não é exigida pela regente, pois *raggio d'i suoi* tem sentido completo, sem necessidade de ulterior determinação. Entretanto, a relativa, caracterizando um elemento da principal, oferece como um fundamento para ela, fundamento figurativamente expressivo; desse modo, o terceiro verso sustenta toda a *terzina*. Também aqui há um funcionamento muito unitário: no segundo verso vem o principal da regente (sujeito e verbo); no primeiro há os complementos; no terceiro há um desenvolvimento a partir de um elemento da regente. Novamente, a disposição faz com que o verso central seja o elo que une todos os versos da *terzina*. Já o foco é o elemento *raggio d'i suoi*, que, note-se, não é um elemento sintaticamente essencial. Esse é o foco na representação criada pela *terzina* ²⁴¹, e alguns elementos realçam tal focalização. O primeiro é o momento metricamente privilegiado dentro da *terzina*, o último verso. Além disso, a relativa realiza uma hipérbole em *da più di mille milia*, resolvida em uma paronomásia na sua conclusão (*mille milia*, em rima com o latinismo *quisquilia* do primeiro verso).

Interessante também a seguinte enunciação de Adão:

e quanto fu diletto a li occhi miei,
e la propria cagion del gran disdegno,

²⁴⁰ Interpretação incerta, mas proposta por grande parte dos comentadores. Cf., dentre outros, Sapegno, Chimenz, Singleton, Bosco-Reggio e Chiavacci *ad loc.*.

²⁴¹ “La forza vittoriosa di quello sguardo è vivamente messa in rilievo dalla splendente *terzina*” (Chiavacci *ad loc.*).

e l'idioma *ch'usai e che fei*. (112-114)

Tem-se uma enumeração realizada por polissíndeto, o qual marca o início de cada verso (reforçado pela repetição da conjunção no interior do terceiro verso). Toda a enumeração constitui a mesma proposição principal; ao final do terceiro verso, contudo, são introduzidas duas relativas (*ch'usai e che fei*), cujo referente é o terceiro termo da enumeração, *idioma*. Isso confere certo destaque ao último termo, que é de fato um tema central para Dante. O tema da língua é a resposta de Adão mais amplamente desenvolvida, ocupando a maior parte do discurso e apresentando interessantes momentos sentenciosos; trata-se de um tema profundamente significativo para a obra de Dante, estando aqui em contradição com quanto afirmado em *De vulgari eloquentia*. Trata-se de uma justificativa para a composição do poema em língua vulgar²⁴². O terceiro termo da enumeração se concentra em um único vocábulo significativo (*idioma*), ulteriormente especificado em função de duas ações, as quais estão em *hysteron proteron*²⁴³ - o que dá relevância ao verbo *fei*, que fecha a *terzina*²⁴⁴. Dentre os elementos enumerados, ocorre uma gradação: o primeiro se apresenta de modo difuso; o segundo parte de um termo (*cagion*), que, por si só, não é significativo, necessitando do complemento *del gran disdegno* - nexos de relevo pelos termos empregados e pelo sentido que encerra -; já o terceiro se concentra em um termo por si significativo (*idioma*), especificado mediante duas ações das quais é objeto.

Entretanto, um exemplo ainda mais significativo de amplificação criada por relativa em final de *terzina* (modo de focalizar um elemento e, ao mesmo tempo, de contribuir para uma unidade que se prolongue por toda a *terzina*) está em:

E la mia donna: “Dentro da quei rai
vagheggia il suo fattor *l'anima prima*
che la prima virtù creasse mai.” (82-84)

Aqui, é amplificado o elemento *anima prima* mediante a proposição que ocupa todo o último verso: *che la prima virtù creasse mai*. Nesta focalização, é interessante o quiasmo *l'anima*

²⁴² “Ma qui Dante, che pur aveva nel *De vulgari eloquentia* (I vi, 4-7) accettato ancora la tradizionale opinione che la lingua adamitica si fosse conservata sola tra tutte, come data da Dio, fin oltre Babele, afferma decisamente la mutevolezza e caducità di ogni lingua, anche della prima, come di ogni cosa umana (non Dio infatti, ma Adamo la «fece», come qui è detto: v. 114). Nessuna ha una particolare dignità, tutte periscono (così quella di Adamo, così, dunque, si può dedurre, anche il latino). Egli giustifica in questo modo, come osservò il Contini, la sua scelta di una «lingua peritura» per il *poema sacro*. Ora al fondo di questa scelta – che fu decisiva per la storia della nostra lingua e della nostra letteratura – stanno due concorrenti e inscindibili ragioni: il poema di Dante era per il suo autore opera di profezia e opera di poesia (le due cose erano per lui la stessa cosa); e come il profeta deve parlare agli uomini nella loro lingua, se vuole essere inteso, così il poeta può usare soltanto una lingua che sia viva, quale allora era il volgare, come Dante in modo commosso e profetico scriveva nel *Convivio*: «Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà...» (I, xiii 12).” (Chiavacci, introdução a *Paradiso* XXVI, pp. 711-712) A resposta de Adão gravitará em torno da ideia da língua como obra exclusivamente humana (*Opera naturale è ch'uom favella; / ma così o così, natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella*, 130-132, como em parte já afirmado em *Cv. III VII 8* e em *Dve. I ii*). Cf. Bosco, nota a 124-138; Chiavacci, nota integrativa a 124-127.

²⁴³ Quando a ordem da expressão é o inverso da ordem natural das ações ou dos fenômenos.

²⁴⁴ Cf. Bosco, nota a 124-138; Inglêse *ad loc.*

prima - la prima virtù, que sublinha a relação fundamental entre esses elementos (iniciada já em *il suo fattor*). A unidade desta *terzina* é garantida sobretudo por dois elementos. O primeiro é a relativa que desenvolve um elemento essencial da regente; a segunda é aquela disposição, já vista em outros casos, que coloca o principal da formulação no segundo verso e cria um elo com os versos adjacentes.

Esta *terzina* revela também um aspecto retórico muito relevante diretamente relacionado às proposições adjetivas: a formação de perífrases. Neste caso, a perífrase se refere a Adão (*l'anima prima*, normalmente designado por perífrases no poema ²⁴⁵), delineando-o em sua relação com o criador (*il suo fattor; la prima virtù*); e é por isso que o quiasmo se faz tão significativo. Em relação a essa perífrase, é significativo também o termo *vagheggia*, que caracteriza, em apenas um termo (procedimento caro a Dante), Adão diante de seu criador, e, ulteriormente, a relação entre criador e criatura ²⁴⁶.

5. Perífrases

A perífrase é uma das figuras retóricas mais importantes no canto. Com respeito à *terzina* e ao seu funcionamento, ela tem dois efeitos principais. Substituindo um termo, ela prolonga um elemento dentro da proposição, que acaba por coincidir com a *terzina*, a qual não pode ser dividida em partes autônomas entre si (pois um de seus elementos ocupa a maior parte da *terzina*). Além disso, é um modo de focalizar o elemento prolongado, ou criar uma atmosfera figurativa, altamente sugestiva para o prosseguimento narrativo. A perífrase mediante relativa reforça a unidade porque se forma pela junção entre um elemento da regente (antecedente) e a relativa, criando uma ligação incindível entre as proposições. Ela pode se concentrar em diversos momentos da *terzina*, como nos dois primeiros versos:

*Le fronde onde s'infronda tutto l'orto
de l'ortolano eterno, am' io cotanto
quanto da lui a lor dí bene è porto.*" (64-66)

Nessa *terzina*, a perífrase ocupa o primeiro verso e metade do segundo, constituindo o objeto da proposição principal, que se estende pelos dois primeiros versos. Ela é o centro figurativo da enunciação, sendo destacada por figuras fônicas e paronomásias ²⁴⁷: *FRONDE ONDE s'inFRONDA tutto l'ORTO / de l'ORTOlano*, estando este último termo em assonância com

²⁴⁵ Para aprofundamento da questão e exemplos ao longo do poema, cf. Ciotti, "Adamo"; Tateo, "Perifrasi", *ED*.

²⁴⁶ "Nei due versi è espresso quasi lo stupore riconoscente e amoroso dell'anima – la prima del mondo! – verso colui che l'ha creata, ancora immutato. Come osserva il Torraca, a *Purg.* XVI 85 Dio *vagheggia* l'anima umana appena creata, qui l'anima *vagheggia* il suo creatore." (Chiavacci *ad loc.*)

²⁴⁷ A paronomásia, ou anominação, consiste no emprego de termos semelhantes quanto à forma, mas diferentes quanto ao sentido.

cotanto. A perífrase se refere às criaturas (ao próximo) ²⁴⁸ como plantas que crescem no campo, em que Deus é o agricultor. Logo, ela se fundamenta sobre uma metáfora em movimento, com identificação transposta de todos os elementos da enunciação. A perífrase colabora com a unidade discursiva da *terzina*, possibilitada também por outros elementos: a assimetria entre principal e subordinada comparativa (esta ocupa apenas o último verso), e a forte ligação entre ambas, com a correlação, em passagem de verso, *cotanto / quanto*.

Entretanto, o mais comum é que a perífrase se concentre no final da *terzina*, criando uma base sólida e acentuando o seu desfecho como único momento resolutivo - o que, portanto, sublinha a unidade discursiva da *terzina*. Que a perífrase possa acentuar o desfecho é evidenciado pela conclusão do canto:

Nel monte che si leva più da l'onda,
fu'io, con vita pura e disonesta,
da la prim' ora a *quella che seconda*,
come 'l sol muta quadra, l'ora sesta.” (139-142)

Na verdade, aqui ocorre também uma ligeira perífrase com metonímia ao início (*monte che si leva più da l'onda*, isto é, o monte do Paraíso Terrestre); entretanto, esta não recebe tanto peso, por constituir uma subordinada em um período ascendente, que projeta o foco na principal, desenrolada na perífrase final (resposta direta a uma das perguntas de Dante a Adão), que é mais longa e conclui o canto em um termo extremamente significativo ²⁴⁹.

O que ocorre de maneira mais acentuada no final do canto ocorre em muitos outros lugares. Pode ser que a perífrase corresponda apenas ao último verso, como em:

perché la donna che per questa dia
regìon ti conduce, ha ne lo sguardo
la virtù ch'ebbe la man d'Anania” (10-12),

em que há uma referência bíblica, que atribui indiretamente uma qualidade a Beatriz (*la donna che per questa dia / regìon ti conduce*): o olhar de Beatriz tem a mesma virtude curativa que a mão de Ananias ao curar a visão de Paulo (*Act. Ap. IX, 17-8*) ²⁵⁰. Entretanto, ainda mais comum é que a perífrase se concentre nos dois últimos versos, criando uma assimetria diretamente relacionada ao tratamento unitário da *terzina*:

Sternilmi tu ancora, incominciando

²⁴⁸ Há controvérsias. Alguns interpretam como referência às criaturas, de modo geral, o que em seguida é restringido pelo terceiro verso (*quanto da lui a lor di bene è porto*); cf. Chiavacci e Inlgese *ad locum*. Outros interpretam como referência exclusiva aos cristãos; cf. Bosco-Reggio *ad loc.*.

²⁴⁹ Chiavacci *ad loc.*: “poiché la creazione si riteneva avvenuta nell'equinozio di primavera (cfr. *If. I 38-40* e nota), *l'ora sesta* coincideva con il mezzogiorno, proprio come al momento della crocifissione del Redentore. Per questo, crediamo, Dante pone quell'ora in così forte risalto, in fine di verso e di canto, come ultima parola pronunciata da colui che commise il peccato riscattato da quella morte (i due momenti della storia del mondo già datati ai vv. 118-20).”

²⁵⁰ Isso cria, ulteriormente, um paralelo entre a figura de Dante e de Paulo, retomando o famoso verso de *Inferno II: Io non Enëa, io non Paulo sono* (32). Cf. Chiavacci *Introduzione a Paradiso XXVI* (p. 708); *ad loc.*; Inlgese *ad loc.*.

*l'alto preconio che grida l'arcano
di qui là giù sopra ogne altro bando.*" (43-45)

Trata-se da conclusão de um trístico, demarcado pela anáfora no primeiro verso de cada *terzina*: *sterne, Sternel e Sternilmi*, em uma *gradatio* que culmina na presente *terzina*. Isso corresponde ao desenvolvimento da resposta de Dante a São João: primeiramente, ele afirma que a autoridade filosófica e as Escrituras (*Per filosofici argomenti / e per autorità che quinci scende*, 25-26) o levam ao amor de Deus sobre todas as coisas. No trístico, ele apresenta as suas fontes diretas: a primeira *terzina* para a autoridade filosófica (provavelmente Aristóteles); a segunda para o Antigo Testamento; a última para o Novo Testamento. Em cada uma, a resposta é delineada através de uma perífrase, em intensidade crescente ²⁵¹. Logo, esta *terzina* é o ápice de tal gradação, e muitos elementos contribuem para isso. Primeiramente, a perífrase é de sentido menos acessível ²⁵², e seu núcleo é um latinismo raro, *preconio*; além disso, a rima do segundo verso é um *unicum* no poema (*arcano*). Aqui, a perífrase é um evidente elemento que confere unidade à *terzina*: ainda no primeiro verso, inicia-se uma subordinada que, sendo reduzida em gerúndio (*incominciando*), está em estreita ligação com a regente; e a perífrase, mediante uma relativa, é interna a essa subordinada com o gerúndio, fazendo da *terzina* um só corpo. Toda a unidade depende sobretudo das passagens entre as proposições, na formação das subordinações, sendo fundamental o gerúndio, que é uma forma nominal. Outro elemento é a brevidade da regente (menos de um verso), em grande desequilíbrio em relação à outra proposição - isso faz com que a regente se apoie no restante da *terzina*, constituindo uma unidade.

A perífrase pode chegar, mesmo, ao extremo de se prolongar pelos três versos:

*Dunque a l'essenza ov' è tanto avvantaggio,
che ciascun ben che fuor di lei si trova*

²⁵¹ Na segunda *terzina*, a formação de uma perífrase poderia ser questionada por causa da pontuação (vírgula ao final do primeiro verso), que cria uma proposição explicativa, não relativa: *Sternel la voce del verace autore, / che dice a Moïse, di sé parlando: / 'Io ti farò vedere ogne valore.'* (40-42) Entretanto, a pontuação é uma escolha editorial, não sempre unívoca. Além disso, dentro da sequência de *terzine* inegavelmente interligadas, faz sentido que a segunda, em concordância com as outras, apresente uma perífrase como parte da resposta de Dante. A questão aqui é decidir se a expressão *verace autore* só pode ter um referente, não exigindo outro tipo de especificação. Entretanto, ainda que a expressão, na *Commedia*, não possa se referir senão a Deus, o certo é que os dois últimos versos, assim como nas outras *terzine*, realizam uma descrição que desenvolve um núcleo da fala de Dante, constituindo diretamente a sua resposta. Tal descrição está muito próxima de uma perífrase, uma vez que Deus não é mencionado por si, mas mediante um breve circunlóquio. Trata-se de uma *terzina* muito interessante: o segundo verso introduz uma clara referência bíblica (*Moïse*), resolvida, no terceiro verso, com uma citação em discurso direto, dando acabamento à *terzina*. O termo conclusivo (*valore*) é carregado de significado e pode ser um eco de um verso de Cavalcanti (cf. Chiavacci *ad locum*). Além disso, no primeiro verso ocorre uma aliteração e paronomásia em *voce - verace*.

²⁵² Resta ainda dúvida sobre o referente preciso da perífrase. Embora seja clara a referência a um texto de São João, os comentadores não são concordes em decidir entre o *Apocalipse* e o *Evangelho*. Entretanto, que se refira ao *Evangelho* parece interpretação mais certa, sobretudo por causa do seu famoso *Prólogo*. Cf. Sapegno (para citação dos antigos comentadores), Mattalia, Chimenz, Singleton, Fallani, Bosco-Reggio, Pasquini-Quaglio, Chiavacci e Inglese *ad loc.*

*altro non è ch'un lume di suo raggio,
più che in altra convien che si mova
la mente, amando, di ciascun che cerne
il vero in che si fonda questa prova. (31-36)*

Aqui, trata-se de um elemento que claramente faz da *terzina* uma unidade, sendo fundamental para a constituição métrica do período: toda a primeira *terzina* se prolonga e define um elemento da sentença que será formada na segunda *terzina*, criando um equilíbrio entre as partes do período, que não contraria o esquema da *terzina*: qualquer tensão ou suspensão que se possa sentir no discurso não se deve à sua disposição ao longo do metro, ou à passagem entre *terzine*, mas à própria organização sintática do período, que prolonga um de seus elementos.

Todos os exemplos citados são de proposições relativas que constituem perífrases, as quais, contudo, podem ser formadas por outras proposições. É o caso de:

*La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
innanzi che a l'ovra inconsumabile
fosse la gente di Nembròt attenta (124-126),*

cuja perífrase se realiza mediante uma temporal. Trata-se, novamente, de referência bíblica; e o elemento principal para tal referência está no terceiro verso (*Nembròt*). Mais uma vez, a perífrase confere unidade, pois prolonga uma subordinada que é, contudo, necessária para a completude da afirmação principal (*La lingua ch'io parlai fu tutta spenta*). Interessante, no segundo verso, a concentração em *inconsumabile*²⁵³, termo único, que ocupa a maior parte do verso, e é carregado de significado²⁵⁴.

Alguns exemplos citados mostram perífrases que lançam mão de outros recursos, como metáforas e metonímias. Isso é frequente no canto, e é um modo de realçar ainda mais a perífrase, sobretudo quando em conclusão de *terzina*:

*perch' io la veggio nel verace specchio
che fa di sé pareglio a l'altre cose,
e nulla face lui di sé pareglio. (106-108)*

Aqui, a metáfora do espelho está para a mente divina, que contém a imagem de tudo, mas cuja imagem nada pode conter. A perífrase é realçada pela repetição do francesismo *pareglio* (na expressão *di sé pareglio*) com criação de rima interna no segundo verso e com conclusão da *terzina* em termo “único” (estas são as suas únicas ocorrências no poema).

Além disso, não faltam no canto outras figuras que não a perífrase, sobretudo metáforas, que criam estreita coesão no funcionamento interno da *terzina*:

*Ma di ancor se tu senti altre corde
tirarti verso lui, sì che tu suone
con quanti denti questo amor ti morde. (49-51)*

²⁵³ Note-se que se trata de rima, além de *sdrucchiola*, única no poema.

²⁵⁴ Com este exemplo, percebe-se também que o tema bíblico é um tema privilegiado na constituição das perífrases do poema. Cf. Tateo, “Perifrasi”, voz da *ED*.

A *terzina* é formada por dois momentos figurativos: um correspondente à “principal” (*Ma dì ancor se tu senti altre corde / tirarti verso lui*); o segundo corresponde à completiva (*con quanti denti questo amor ti morde*), que integra a consecutiva final. Isso confere coerência a cada um dos membros maiores em articulação, em estrutura simétrica. Entretanto, não há partição na *terzina*. A principal já tem sentido por si só; a consecutiva, além de denunciar uma intenção (que podia ser inferida pela enunciação da principal), ilumina a primeira proposição de modo diverso, com uma nova imagem que confere mais energia ao argumento tratado: a caridade não tem aqui um tratamento abstrato. Como dito anteriormente, na subordinação é sobretudo o período ascendente que cria uma unidade mais forte. Aqui, tem-se um período descendente. Entretanto, a unidade aqui é intensa: o modo de desenvolvimento das metáforas, que são postas em movimento e conferem coerência à formulação, cria um mecanismo de desdobramento e iluminação retrospectiva, com sugestões que envolvem toda a *terzina*, dando destaque ao segundo momento. Logo, trata-se de formulação descendente apenas sintaticamente; figurativamente, é ascendente.

Alguns elementos criam a sobreposição do segundo momento sobre o primeiro, sublinhando que, embora a principal tenha sentido em si mesma, a formulação só se conclui no limite da *terzina* e o sentido da principal só se completa com a enunciação da consecutiva: a unidade do terceiro verso em relação aos versos anteriores, que cria uma base sólida sobre a qual se apoia a *terzina*, e com concentração da segunda metáfora empregada; a relevância acentuativa dos termos-chave da metáfora também no terceiro verso (*denti* na quarta sílaba; *morde* na décima); a conclusão da *terzina* com o termo figurativamente mais forte (*morde*); os elementos fônicos em todo o terceiro verso. Isso sublinha a conclusão da *terzina* e cria uma intensificação, mostrando que a formulação só se completa, em todas as suas sugestões, ao final do terceiro verso; nesse caso, a *terzina* quase impõe a sua unidade à formulação, cujo sentido vai além da proposição principal.

6. Coordenações

Um elemento sintático que pode desestabilizar a unidade interna à *terzina*, fragmentando-a, é a coordenação. Entretanto, basta dizer que, em *Paradiso XXVI*, a *terzina* é de tal maneira tratada como unidade incindível que poucos são os casos em que ocorre coordenação interna e ainda mais raros são os casos em que tal coordenação pode realmente fragmentar a *terzina*. Um caso ilustrativo é:

Comincia dunque; e dì ove s'appunta
l'anima tua, e fa ragion che sia

la vista in te smarrita e non defunta (7-9), em que ocorrem duas coordenações, fazendo da *terzina* a união de três proposições principais (com suas respectivas subordinadas). As proposições, contudo, não têm a mesma extensão, constituindo uma assimetria essencial para a unidade interna da *terzina*: isso cria desequilíbrio se as proposições são tomadas isoladamente, com formação de unidades métricas inconsistentes; para um equilíbrio, é necessário tomá-las em conjunto. Desse modo, elas se sustentam metricamente apenas dentro do conjunto maior, que é a unidade da *terzina*. Além disso, as proposições criam uma gradação na sua extensão, e a última recebe destaque, criando uma sólida base para a *terzina*. Isso é destacado pelo *antitheton*²⁵⁵ ao final, com ênfase sobre os termos em questão e seus empregos figurados.

Algumas vezes, não obstante a coordenação interna, a *terzina* se estrutura de modo tal a manter a sua unidade, lançando mão de diversos recursos. É o caso de:

ché l'essere del mondo e l'esser mio,
la morte ch'el sostenne perch' io viva,
e quel che spera ogne fedel com' io,
con la predetta conoscenza viva,
tratto m'hanno del mar de l'amor torto,
e del diritto m'han posto a la riva. (58-63)

Na *terzina* evidenciada, há uma coordenada no último verso (*e del diritto m'han posto a la riva*); entretanto, tal coordenação não cria uma fragmentação (ou, ao menos, uma fragmentação tão forte). A primeira *terzina* realiza uma enumeração de elementos que serão sujeito da *terzina* seguinte (*tratto m'hanno; dritto m'han*); logo, a primeira *terzina* é o sujeito da segunda, cujos predicados estão nos seus dois últimos versos, pois o primeiro realiza uma espécie de acréscimo à enumeração (*con la predetta conoscenza viva*). A colocação do acréscimo e dos predicados na segunda *terzina* serve a um equilíbrio em relação ao prolongamento do sujeito na *terzina* anterior. Nesse caso, a coordenação ao final não cria uma nova parte na *terzina*, mas faz conjunto com o primeiro predicado, constituindo um contrabalanço no período. Logo, a unidade aqui se deve à assimetria entre o longo sujeito e o primeiro predicado, o qual precisa quase se apoiar sobre o segundo; como a primeira *terzina* é toda uma unidade que delinea apenas o sujeito, a segunda *terzina* é toda uma unidade que delinea a continuação da formulação. Nota-se, em tal estrutura, a função regente da *terzina*: o novo elemento ao início da segunda (*con la predetta conoscenza viva*, em rima equívoca com o verso 59) funciona como um acréscimo circunstancial à enumeração anterior, não como um novo elemento dessa enumeração; desse modo, o verso faz conjunto com os predicados seguintes, respeitando a estrutura da *terzina*.

²⁵⁵ Contraposição entre dois elementos. Trata-se de um fenômeno da disposição bimembre e pode envolver palavras isoladas, expressões ou frases. No caso acima, a figura é empregada para designar um conceito, mediante o esquema de contraposição *y, non x*. Cf. Lausberg *ad vocem*.

Há, além disso, outro elemento que contribui para a unidade interna da segunda *terzina*: a coerência imagética entre os dois últimos versos, centrada nos termos *mar* no segundo verso e *riva* no terceiro (criação de imagem em movimento). Sobre esta imagem, não se pode deixar de mencionar, como notaram certos comentadores ²⁵⁶, a retomada direta da primeira comparação do poema ²⁵⁷. Isso mostra a importância do tema da caridade na economia do poema, relacionada, mediante apenas ecos imagéticos, à própria origem da sua narrativa ²⁵⁸. A coerência entre os dois últimos versos origina outros elementos de aproximação entre eles, conferindo-lhes destaque. Um elemento bastante evidente é a antítese. Seus termos centrais são *torto* e *dritto*; mas há outros que propagam a antítese ao longo da coordenação: *mar* e *riva* e as formas verbais *tratto m'hanno* e *m'han posto*. Estas evidenciam também um quiasmo entre os dois versos, cujo eixo é a passagem entre eles: *tratto m'hanno del mar de l'amor torto, l e del dritto m'han posto*.

Nos dois últimos versos resulta todo o período; são eles que sustentam a estrutura anterior, sobretudo a enumeração ao longo da primeira *terzina*. E ganha destaque sobretudo o terceiro, como resultado supremo de todo o processo desenvolvido pelo período: ele ganha destaque por ser o evento central (salvação de Dante), por suas diferenças em relação ao verso anterior (transformação em positivo daquilo que estava em negativo) e pela linearidade do período. Trata-se, de fato, de um período linear, em que cada verso corresponde a uma etapa de uma ordem cronológica: fala-se primeiro da criação (*l'essere del mondo e l'esser mio*); em seguida da redenção (*la morte ch'el sostenne perch' io viva*); em seguida da beatitude (*quel che spera ogne fedel com' io*) ²⁵⁹. Esses três fatos (dons de Deus dispostos em ordem cronológica), em junção com argumentos filosóficos e bíblicos (*con la predetta conoscenza viva*), tiveram dois efeitos, também apresentados em ordem cronológica: salvaram Dante do falso amor (*tratto m'hanno del mar de l'amor torto*) e o guiaram ao verdadeiro amor (*del dritto m'han posto a la riva*).

²⁵⁶ Cf. Bosco-Reggio, Chiavacci e Inglese *ad loc.*.

²⁵⁷ *E come quei che con lena affannata, l'uscio fuor del pelago a la riva, l si volge a l'acqua perigliosa e guata, l così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, l si volse a retro a rimirar lo passo l che non lasciò già mai persona viva. (If. I, 22-27)*

²⁵⁸ Chiavacci (*ad loc.*): “Il richiamo evidente porta nel discorso sulla carità tutta la storia personale di cui è fatto il poema.” Já a expressão *amor torto* retoma diretamente o discurso central do *Purgatorio* (canto XVII), que desenvolve a doutrina do amor. Cf. sempre Chiavacci *ad loc.*; Inglese *ad loc.*.

²⁵⁹ Os três fatos são descritos sempre em função do protagonista do poema, sublinhando a caridade como uma realização concreta, não genérica e abstrata: *l'esser mio, perch' io viva; ogne fedel com' io* (Chiavacci *ad loc.*). Isso mostra, mais uma vez, uma relação direta entre a caridade, como evento na vida do protagonista, e a história de salvação que está na origem do poema: “L'individuazione concreta del genere umano nel poeta-personaggio che dice *mio* e *io* vale come una chiave di lettura per l'intero poema.” (Inglese *ad loc.*)

Também a coordenação está relacionada a certas figuras retóricas, que podem conferir unidade à *terzina*:

Non fu latente la santa intenzione
de l'aguglia di Cristo, anzi m'accorsi
dove volea menar mia professione. (52-54)

Trata-se de uma estruturação bimembre, isto é, com coordenação ao centro. Entretanto, tal estrutura é regulada pela figura retórica da *correctio*, realizada nos termos *non fu...*, *anzi*, que confere unidade à coordenação. A *correctio*, desenvolvida em exatamente uma *terzina*, aponta novamente para esta como unidade discursiva. Há alguns elementos interessantes nessa *terzina*, que mostram certos procedimentos na constituição de momentos maiores no canto. Aqui, parece receber mais peso o primeiro membro (*Non fu latente la santa intenzione / de l'aguglia di Cristo*), diferentemente do que costuma ocorrer em uma estrutura de *correctio*. No primeiro verso, há um latinismo que constitui um único no poema (*latente*); o adjetivo *santa* confere especial relevo ao nexos final do verso e o seu início cria uma litote ²⁶⁰ (*non fu latente*); além disso, há no primeiro membro uma antonomásia ²⁶¹ (*l'aguglia di Cristo*), que ocupa toda a primeira metade do segundo verso. Embora a primeira metade pareça ter mais peso, a *terzina* se conclui em um termo raro (*professione*) ²⁶².

O segundo membro parece acessório em relação ao primeiro. Mas, na verdade, ele realiza um acréscimo representativo, apresentando o protagonista de modo ativo (*m'accorsi*), enquanto no primeiro membro se apresentava apenas o seu interlocutor. O final da *terzina* se liga mais diretamente à continuação na *terzina* seguinte, com a didascália *Però rincominciai* (55). Isso faz da presente *terzina* uma transição dialógica: a primeira metade se refere ao interlocutor, cuja fala se concluiu na *terzina* anterior; a segunda metade se refere ao protagonista, cuja fala terá início na *terzina* seguinte. Ambas as partes dizem essencialmente o

²⁶⁰ Quando a enunciação do contrário atenua determinada ideia ou julgamento. Segundo Lausberg (*ad vocem*), tal atenuação visa ao grau superlativo de significação; isto é, nega-se o contrário como modo de acentuar ao máximo a ideia significada.

²⁶¹ Modo de indicar uma pessoa (ou coisa) mediante um nome comum, ou mediante uma espécie de perífrase que indique uma sua especificidade.

²⁶² Outro caso de figura criada mediante coordenação está em: *e El si chiamò poi: e ciò conviene, l'ché l'uso d'i mortali è come fronda / in ramo, che sen va e altra vene.* (136-138) Há aqui três coordenadas; a última ocupa os dois últimos versos e cria uma comparação que preenche *e ciò conviene*. Já o fato de ocorrerem três coordenadas em assimetria confere unidade: isso faz com que as enunciações sejam tomadas em conjunto, pois individualmente constituem uma estrutura métrica que não parece se sustentar sozinha. Dentro de tal estrutura, tem grande importância a comparação, amplificada em relação às enunciações anteriores, que cria uma sentença sobre a qual a *terzina* se sustenta. E não é ocioso recordar que o termo central da comparação (*fronda*) é recorrente no canto, estando na base de diferentes imagens criadas, por comparação ou metáfora: *Le fronde* onde *s'infronda* tutto l'orto (64); *Come la fronda* che flette la cima (85). Aqui, o terceiro verso apresenta, com a relativa *che sen va e altra vene*, o parâmetro da comparação, sendo o movente da comparação. O foco da *terzina* está claramente nos dois últimos versos: no segundo está o núcleo figurativo, com formulação da comparação (*l'uso d'i mortali è come fronda / in ramo*); no terceiro, está o núcleo conceitual, com a característica essencial que permite a realização da comparação (*che sen va e altra vene*).

mesmo, mas com perspectivas que mudam conforme a sucessão dos atos na cena; entre essas partes cria-se coerência mediante a forma da *correctio*.

7. Articulação entre *terzine*

Outro elemento desse canto que evidencia a unidade discursiva ternária é a relação estabelecida entre *terzine*. Poucos são os períodos que se estendem por mais de uma *terzina*. Entretanto, mais importante é constatar que não há nenhum caso de ligação efetiva entre as *terzine*; o que ocorre sempre é uma articulação, em que cada uma corresponde a uma parte autônoma do período. Por isso, mesmo os períodos longos só reforçam o emprego da *terzina* como unidade discursiva. É, por exemplo, fácil notar a estrutura da *terzina* como regente na seguinte comparação:

E come a lume acuto si disonna
per lo spirto visivo che ricorre
a lo splendor che va di gonna in gonna,
e lo svegliato ciò che vede aborre,
sì nescia è la sùbita vigilia
fin che la stimativa non soccorre;
così de li occhi miei ogne quisquilia
fugò Beatrice col raggio d'i suoi,
che rifulgea da più di mille milia (70-78).

O hábito de se separar entre *terzine* os termos de uma comparação é aqui mantido, mas, dessa vez, o primeiro termo ocupa duas *terzine*, enquanto o segundo ocupa apenas uma. Ao início da primeira *terzina*, inicia-se a proposição que mostra que se trata de uma comparação (*come a lume acuto si disonna*), a qual se desenrola em novas proposições até o final da *terzina*. A segunda se inicia com uma coordenada à comparativa (*e lo svegliato ciò che vede aborre*), que abre um novo momento na comparação, concluindo a descrição do primeiro termo: a primeira *terzina* descreve um processo (*si disonna*), a segunda introduz o sujeito (*lo svegliato*), caracterizando indiretamente, mediante a comparação, o protagonista. Os outros casos de período mais longo do que a *terzina* têm estrutura semelhante, em que a *terzina* funciona como estrutura organizadora do discurso.

Além disso, há alguns recursos retóricos que, em períodos longos, reforçam a estrutura da *terzina*. É o caso deste duplo vocativo, realizado por paralelismo entre duas perífrases, em que a segunda cria uma ligeira amplificação em relação à primeira:

E cominciai: “*O pomo che maturo
solo prodotto fosti, o padre antico
a cui ciascuna sposa è figlia e nuro,
divoto quanto posso a te supplico
perché mi parli: tu vedi mia voglia,
e per udirti tosto non la dico.* (91-93)

É o caso, também, da enumeração na primeira *terzina* do seguinte período:

ché l'essere del mondo e l'esser mio,

*la morte ch'el sostenne perch' io viva,
e quel che spera ogne fedel com' io,
con la predetta conoscenza viva,
tratto m'hanno del mar de l'amor torto,
e del diritto m'han posto a la riva. (58-63)*

A *terzina* é uma unidade solidamente estabelecida no canto XXVI do *Paradiso*; é o seu princípio de organização fundamental. A chamada “articulação” entre *terzine* ocorre em todos os momentos, quer exista uma relação sintática quer não. Exemplo disso é a seguinte passagem entre diálogos, caso já citado anteriormente e extremamente ilustrativo do tratamento da *terzina* como unidade - não só sintática:

E io udi': “Per intelletto umano
e per autoritadi a lui concorde
d'i tuoi amori a Dio guarda il sovrano.
Ma dī ancor se tu senti altre corde
tirarti verso lui, sī che tu suone
con quanti denti questo amor ti morde.”
Non fu latente la santa intenzione
de l'aguglia di Cristo, anzi m'accorsi
dove volea menar mia professione.
Però ricominciai: “Tutti quei morsi
che posson far lo cor volgere a Dio,
a la mia caritate son concorsi (46-57).

Este é um caso extremo de articulação entre *terzine* sem ligação sintática: as duas primeiras são uma fala de São João; a terceira é uma didascália, que introduz a resposta de Dante, enunciada na quarta. Como já comentado anteriormente, a terceira *terzina* é efetivamente uma transição dialógica: a sua primeira metade diz respeito a São João (*l'aguglia di Cristo*), falante na *terzina* anterior; a sua segunda metade diz respeito a Dante, falante na *terzina* sucessiva. Além disso, como também comentado anteriormente, há uma correspondência construída por rimas gramaticais em quiasmo, que criam uma ligação entre as falas, mostrando a passagem direta, na cena, entre pergunta e resposta (interrompida, na narrativa, pela didascália): *concorde* (47) - *morde* (51) - *morsi* (55) - *concorsi* (57).

Nesse canto, a *terzina* é parte de uma composição extremamente consciente, e a sua articulação (atualizada de diversos modos) se estende por todos os momentos, participando da função predominante no canto. Este é sobretudo um canto expositivo, em que são centrais os momentos dialógicos e discursivos, divididos em dois grandes momentos: o diálogo com São João e o diálogo com Adão. Evidência disso é a abertura do canto, que, diferenciando-se da abertura dos dois cantos anteriores (paralelos a este), introduz diretamente o diálogo com São João:

Mentr'io dubbiava per lo viso spento,
de la fulgida fiamma che lo spense
uscì un spiro che mi fece attento,

dicendo: “Intanto che tu ti risense
de la vista che hai in me consunta,
ben è che ragionando la compense.
Comincia dunque; e di ove s'appunta
l'anima tua, e fa ragion che sia
la vista in te smarrita e non defunta (1-9).

Tudo se conduz rapidamente ao diálogo, e as duas primeiras *terzine* têm como foco, mais do que a sua própria constituição interna, a continuidade que resultará em um dos momentos principais do canto. O terceiro verso (*uscì un spiro che mi fece attento*) tem pouco peso na delimitação da *terzina*: embora faça desta uma unidade sintática e discursiva, este não se concentra em si mesmo, mas projeta toda a sua força na continuidade da narrativa apenas retomada. Elemento fundamental de tal projeção é o desfecho *che mi fece attento*.

A função expositiva do canto se evidencia também nas respostas centrais dos diálogos, com *terzine* extremamente elaboradas, que parecem criar uma concentração em si mesmas e que fazem muitas vezes com que o destaque recaia diretamente sobre as respostas, isto é, os elementos essenciais para a constituição dialógica. Estas *terzine*, em vez de apontar para a continuidade, apontam para si mesmas, criando uma espécie de pausa que concentra grande atenção, sendo um modo de sublinhar os momentos fundamentais do canto ²⁶³.

A unidade da *terzina* e a articulação contínua fazem do canto uma unidade maior, em que a *terzina* participa ativamente dos diversos procedimentos de focalização, continuidade, suspensão, resolução etc. Evidência disso são as *terzine* “de transição” entre diversas cenas e, sobretudo, entre as duas partes maiores do canto:

onde mei che dinanzi vidi poi;
e quasi stupefatto domandai
d'un quarto lume ch'io vidi tra noi (79-81).

Estes versos fecham o momento do diálogo com São João e da recuperação da vista de Dante e introduzem a figura de Adão (*quarto lume*) na cena. Entretanto, o fato de que uma *terzina* contenha elementos de dois episódios diversos não elimina a sua unidade: aqui, apesar da coordenação, a segunda proposição se apresenta quase como consequência da primeira (a recuperação da visão, por parte de Dante, permitiu que ele visse uma quarta luz na cena). Também aqui a *terzina* mantém a sua unidade, e isso confere unidade aos acontecimentos que ela encerra: terminar um episódio em uma *terzina* e iniciar outro na *terzina* seguinte criaria dois blocos distintos no canto; em vez disso, Dante insere ambos os elementos em uma mesma unidade métrica, criando uma ligação direta entre as duas partes principais do canto.

²⁶³ Exemplo disso é a resposta de Dante em 25-45.

8. Sentenças

O aspecto decisivo da unidade da *terzina* no canto é a formação de sentenças, que ocorre em alguns momentos particularmente relevantes do desenvolvimento dialógico-discursivo. Normalmente essas sentenças se projetam na totalidade da *terzina* da qual participam, tornando ainda mais claro o papel da *terzina* na composição dialógico-discursiva. A primeira sentença ocorre no início de uma das respostas de Dante:

*ché 'l bene, in quanto ben, come s'intende,
così accende amore, e tanto maggio
quanto più di bontate in sé comprende. (28-30)*

A esta, segue-se imediatamente uma nova sentença, realizada em duas *terzine*:

Dunque a l'essenza ov' è tanto avvantaggio,
che ciascun ben che fuor di lei si trova
altro non è ch'un lume di suo raggio,
più che in altra convien che si mova
la mente, amando, di ciascun che cerne
il vero in che si fonda questa prova. (31-36)

A sequência entre ambas as sentenças forma um silogismo ²⁶⁴: à primeira corresponde a premissa maior; na segunda, realiza-se a conclusão, que apresenta em seu interior a premissa menor (correspondente à qualificação de *essenza* que ocupa quase toda a primeira *terzina* e lhe confere unidade dentro do período: *ov' è tanto avvantaggio, / che ciascun ben che fuor di lei si trova / altro non è ch'un lume di suo raggio*).

As sentenças tornam a se fazer notar no final do canto, no momento em que Adão responde a algumas perguntas de Dante. A primeira sentença corresponde à primeira resposta de Adão:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno. (115-117)

As outras sentenças ocorrem no desenvolvimento da terceira resposta. Duas estão em sequência imediata:

*ché nullo effetto mai razionabile,
per lo piacere uman che rinovella
seguendo il cielo, sempre fu durabile.
Opera naturale è ch'uom favella;
ma così o così, natura lascia
poi fare a voi secondo che v'abbella. (127-132)*

Já a última ocorre a uma *terzina* de distância:

²⁶⁴ O silogismo é uma forma básica da argumentação lógica. É constituído por três proposições, sendo que a terceira é uma conclusão deduzida das duas primeiras. No presente caso, o silogismo é formado pelas seguintes proposições: 1) todo bem, reconhecido como tal, suscita amor, diretamente proporcional à perfeição do bem; 2) mas Deus é o maior de todos os bens; 3) logo, Deus deve suscitar o máximo amor. A primeira proposição constitui a premissa maior, referindo-se ao termo maior (amor); a segunda proposição é a premissa menor, referindo-se ao termo menor, sujeito da conclusão (Deus); o termo médio é “bem”, presente nas duas premissas. Cf. Scartazzini-Vandelli, Pietrobono, Chiavacci *ad loc.*; Mattalia, nota ao v. 31.

e El si chiamò poi: *e ciò conviene,
ché l'uso d'i mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene.* (136-138)

Todas as sentenças do canto tendem a se conformar à extensão da *terzina*. Além disso, todas elas ocorrem em momentos cruciais do andamento dialógico-discursivo. As duas sentenças de Dante apresentam os argumentos filosóficos que conduzem ao máximo amor por Deus (argumentos filosóficos aos quais se juntam argumentos de natureza superior). As sentenças organizam o desenvolvimento de tal argumentação. É natural que a premissa maior de um silogismo venha a formar uma sentença; mas é muito interessante a formação sobretudo da segunda sentença, em que a premissa menor se insere na conclusão, modificando a rígida estrutura silogística ²⁶⁵.

Já no discurso de Adão, as sentenças ocorrem nas duas respostas mais importantes. As quatro dúvidas de Dante podem ser divididas em dois grupos de qualidades muito diferentes. O primeiro diz respeito a períodos de tempo: quanto tempo se passou desde a criação de Adão; quanto tempo Adão permaneceu no Paraíso Terrestre. A essas dúvidas, a resposta é imediata, e se desenvolve em termos numéricos. O segundo grupo diz respeito a questões mais complexas: qual foi o verdadeiro motivo da expulsão do homem do Paraíso Terrestre; a língua criada e falada por Adão. A diferença qualitativa entre essas dúvidas é sublinhada pela estrutura do discurso de Adão, em que se alternam as respostas correspondentes a cada grupo. A estrutura alternada cria uma oposição entre as duas dúvidas de ordem temporal: à longa vida de Adão, e ao longo tempo passado desde a sua expulsão ²⁶⁶, opõe-se o brevíssimo tempo que ele de fato passou no Paraíso Terrestre, enunciado na conclusão do canto ²⁶⁷.

A ordem da enumeração das dúvidas de Dante traduz a sua gradação de importância. As duas menos importantes são as questões temporais, enumeradas ao início. Já as sentenças estão presentes na resposta às duas últimas dúvidas, que são as mais importantes e complexas ²⁶⁸. A primeira diz respeito ao verdadeiro motivo da expulsão do homem do Paraíso Terrestre, questão muito relevante no poema. O fato de essa resposta se resolver em uma única *terzina* (que, ademais, é sentenciosa) tem efeito significativo, resolvendo de modo peremptório uma importante questão teológica pela voz daquele que melhor poderia esclarecê-la. Já a outra

²⁶⁵ Cf. Petrobono, nota aos vv. 31-34.

²⁶⁶ *Quindi onde mosse tua donna Virgilio, / quattromilia trecento e due volumi / di sol desiderai questo concilio; // e vidi lui tornare a tutt' i lumi / de la sua strada novecento trenta / fiate, mentre ch'io in terra fu'mi.* (118-123)

²⁶⁷ *Nel monte che si leva più da l'onda, / fu'io, con vita pura e disonesta, / da la prim' ora a quella che seconda, // come 'l sol muta quadra, l'ora sesta.*" (139-142)

²⁶⁸ 109-114: *Tu vuogli udir quant' è che Dio mi puose / ne l'eccelso giardino, ove costei / a così lunga scala ti dispuose, (primeira dúvida) // e quanto fu diletto a li occhi miei, (segunda dúvida) / e la propria cagion del gran disdegno, (terceira dúvida) / e l'idioma ch'usai e che fei. (quarta dúvida)*

resposta, na qual ocorrem três sentenças, é aquela mais amplamente desenvolvida no discurso, constituindo o seu momento mais importante: a língua criada e falada por Adão. As sentenças elevam o discurso para além do caso particular de Adão, expondo o caráter universal da língua, enquanto recurso e criação exclusivamente humanos. Esta é uma questão fundamental para a própria composição do poema, sendo decisiva para a escolha do vulgar e não do latim.

Tais exemplos mostram que a *terzina*, para além de sua organização sintática, é neste canto uma unidade sólida que não só incorpora diversos procedimentos decisivos no canto, mas lhe confere unidade, sendo verdadeiramente o anel de uma cadeia, como quer o nome *terzina incatenata*.

Paradiso XXVI e a função expositiva

Paradiso XXVI é formado por duas partes principais: o exame sobre a caridade com São João e o discurso de Adão. Essas duas partes principais conferem ao canto um caráter expositivo, elucidativo, presente em outros cantos do poema, sobretudo no *Paradiso*. Na primeira parte, Dante, incentivado pelas perguntas feitas por São João, desenvolve o argumento da caridade, falando de sua manifestação e de sua causa. Já na segunda parte, Adão desenvolve um discurso que responde às quatro perguntas formuladas na mente de Dante, mas enumeradas pelo próprio Adão ²⁶⁹.

De tal estrutura predominantemente expositiva em ambas as partes constitutivas, a *terzina* participa como sólida unidade discursiva - em uma unidade interna não observada nos outros cantos aqui analisados. Isso é claro em *terzine* constituídas por formulações ampliadas mediante diversos recursos, em uma adaptação total do discurso à medida da *terzina*:

Indi spirò: “Sanz' essermi proferta
da te, la voglia tua discerno meglio
che tu qualunque cosa t'è più certa (103-105)

Pode-se dizer sem equívocos que não ocorrem no canto momentos de descompasso entre discurso e metro, no plano da *terzina*. Nos períodos longos, qualquer momento de tensão observado na passagem entre *terzine* se deve tão somente a certa complexidade na própria disposição sintática do discurso. Em

Dunque a l'essenza ov' è tanto avvantaggio,
che ciascun ben che fuor di lei si trova
altro non è ch'un lume di suo raggio,
più che in altra convien che si mova
la mente, amando, di ciascun che cerne
il vero in che si fonda questa prova (31-36),

²⁶⁹ Tu vuogli udir quant' è che Dio mi puose / ne l'eccelso giardino, ove costei / a così lunga scala ti dispuose, // e quanto fu diletto a li occhi miei, / e la propria cagion del gran disdegno, / e l'idioma ch'usai e che fei. (109-114)

a possível complicação que se pode observar no andamento dos versos não diz respeito a um descompasso no plano da *terzina* como unidade discursiva. O período é claramente formado por dois momentos que se centram sobre duas *terzine*. A possível tensão que se pode observar aqui se deve à complexidade inerente à disposição sintática dos elementos.

Tão primordial é a estrutura da *terzina* que esta funciona como articulação entre as duas principais partes do canto, criando uma continuidade entre elas que se projeta na unidade do canto:

onde mei che dinanzi vidi poi;
e quasi stupefatto domandai
d'un quarto lume ch'io vidi tra noi (79-81).

Esta *terzina* conclui o momento do diálogo com São João (*onde mei che dinanzi vidi poi*) e introduz a figura de Adão, conduzindo à segunda parte do canto (*e quasi stupefatto domandai / d'un quarto lume ch'io vidi tra noi*). Cria-se uma continuidade entre as duas partes principais do canto, através do corpo da *terzina*; e esse é um caso ilustrativo dos estreitos vínculos que podem ser criados pela forma métrica do poema. Aqui, a *terzina* se torna uma unidade fundamental da trama do canto, sendo o ponto de passagem entre suas duas partes principais que, desse modo, resultam efetivamente inseparáveis, e fazendo da segunda parte quase uma consequência do desfecho da primeira. Como já comentado na análise, terminar um episódio em uma *terzina* e iniciar outro na *terzina* seguinte poderia criar dois blocos distintos no canto.

Os componentes principais do canto são o diálogo e o discurso elucidativo. Sobretudo no modo dialógico, é particularmente ilustrativo o encadeamento do qual a *terzina* pode participar. O caso mais exemplar é:

E io udi': "Per intelletto umano
e per autoritadi a lui concorde
d'i tuoi amori a Dio guarda il sovrano.
Ma dī ancor se tu senti altre corde
tirarti verso lui, sī che tu suone
con quanti denti questo amor ti morde."
Non fu latente la santa intenzione
de l'aguglia di Cristo, anzi m'accorsi
dove volea menar mia professione.
Però ricominciai: "Tutti quei morsi
che posson far lo cor volgere a Dio,
a la mia caritate son concorsi (46-57),

em que ocorrem rimas gramaticais em quiasmo (*concorde; morde - morsi; concorsi*). A sequência dialógica é interrompida por uma intervenção do narrador, na terceira *terzina*. Entretanto, essa intervenção só existe no plano da narração que está sendo realizada, não existindo efetivamente na cena que está sendo narrada. A fala de Dante, na quarta *terzina*, responde diretamente à solicitação de São João, na segunda *terzina*. As rimas gramaticais

reforçam tal continuidade entre as falas, mostrando não só a persistência do mesmo argumento mas também do mesmo campo imagético, centrado sobre *morde e morsi*. Já *concorde: concorsi*, embora não apresentem o mesmo sentido, criam uma espécie de moldura que enquadra com precisão pergunta e resposta, como elementos essenciais no desenvolvimento dialógico.

A função predominantemente expositiva do canto se evidencia por certos fenômenos, dos quais participa ativamente a *terzina* (já que a *terzina* se torna unidade fundamental, sem exceções). A introdução do canto, por exemplo, constitui uma didascália que conduz rapidamente ao diálogo com São João, que é o evento que realmente toma espaço na primeira parte:

Mentr'io dubbiava per lo viso spento,
de la fulgida fiamma che lo spense
uscì un spiro che mi fece attento,
dicendo: “Intanto che tu ti risense
de la vista che hai in me consunta,
ben è che ragionando la compense.
Comincia dunque; e di ove s'appunta
l'anima tua, e fa ragion che sia
la vista in te smarrita e non defunta (1-9).

Na terceira *terzina* do canto, está delineada, portanto, parte da trama que o constituirá, e está evidenciada a função que será predominante nele, isto é, o discurso expositivo. Ao longo do desenvolvimento do canto, vão recebendo especial destaque as *terzine* fundamentais da constituição dialógica (perguntas e, sobretudo, respostas) e da constituição do discurso de Adão (enumeração das dúvidas de Dante e respostas pontuais). Normalmente, essas *terzine* são mais elaboradas, e tendem a criar uma unidade interna ainda mais dominante.

No discurso com São João, isso ocorre em *terzine* que se respondem diretamente, mesmo que a distância, como em:

Comincia dunque; e di ove s'appunta
l'anima tua, e fa ragion che sia
la vista in te smarrita e non defunta.
(7-9)

Lo ben che fa contenta questa corte,
Alfa e O è di quanta scrittura
mi legge Amore o lievemente o forte.”
(16-18)

A segunda *terzina* constitui a resposta de Dante à solicitação de São João, na primeira *terzina*. Note-se que a solicitação de São João se concentra em uma proposição bastante pontual (*e di ove s'appunta / l'anima tua*), enquanto a resposta de Dante se prolonga por uma *terzina* de constituição muito unitária. Isso é indício da sobreposição das respostas em relação às perguntas, pois na função expositiva as respostas são, naturalmente, o elemento mais significativo. De qualquer modo, a solicitação de São João não se sustenta sozinha, mas se insere na estrutura maior da *terzina*, interligando-se às duas formulações adjacentes (*Comincia dunque; e fa ragion che sia / la vista in te smarrita e non defunta*). A solicitação de São João

faz parte de uma cadeia que se resolve completamente no corpo da *terzina*, cuja unidade é garantida também pela assimetria entre as três proposições em coordenação. É natural que a resposta se apresente de modo ampliado em relação à pergunta. Mas o interessante é que isso ocorre aqui sempre segundo o esquema da *terzina*. Entretanto, não é necessário falar novamente dos recursos que fazem da *terzina* uma estrutura elaborada e conferem destaque aos momentos mais importantes do discurso. Basta notar que o mesmo mecanismo ocorre na fala de Adão, mas internamente ao próprio discurso, uma vez que é o próprio Adão que enumera as dúvidas de Dante.

A questão decisiva em relação ao caráter expositivo do canto e à função da *terzina* em tal complexo é a formação de sentenças em alguns momentos significativos do desenvolvimento dialógico-discursivo, que projetam sua extensão na totalidade da *terzina*, conferindo-lhe unidade ²⁷⁰. A formação de sentenças, as quais se projetam na medida da *terzina*, é uma das manifestações máximas da vontade de centrar na *terzina* a unidade condutora do poema.

²⁷⁰ “Ma se quella tendenza non è soltanto sua o a lui peculiare, è facile avvertire leggendo la *Commedia* non solo quanto insistente sia il sentenziare dantesco, rivelatore della struttura della sua mente e come sia intimamente connesso con quelli che sono i fondamenti stessi del poema. Quel che in altri era il segno di una comune mentalità, il portato di una comune cultura, se non ossequio a norme precise di una poetica, diventa in lui espressione profondamente personale, per la meditazione attraverso cui si è filtrato, per così dire, tutto il materiale di quella cultura, per l’esperienza della filosofia scolastica nella quale si è formato il suo abito di vedere costantemente al di là del fatto singolo la verità universale che in esso si riflette e si esemplifica. Ricordiamo che precedente ineliminabile e necessario del poema rimane il *Convivio* e che nella grande prova dello stile raziocinante di quell’opera si è preparato e temprato lo stile della *Commedia*, tanto più complesso e poeticamente vario e appassionato e corpulento, ma altrettanto robustamente e scolasticamente architettato.” (Fubini, *Critica e poesia*, p. 31)

Capítulo 5: *Inferno* XXVI

Reconhecido como um dos cantos mais famosos do poema, *Inferno* XXVI é um canto com um foco preciso, que determina o desenvolvimento de todas as suas partes, na criação de uma unidade profundamente coerente. Trata-se de um canto exemplar sobre o funcionamento da *terza rima* e sobre as configurações da *terzina* na constituição extensiva de determinado episódio. Por isso, mais do que analisar as suas “características predominantes” no canto, o metro deve ser aqui analisado em toda a sua potência constitutiva.

1. Apóstrofe

O início mostra um descompasso entre a unidade narrativa e a unidade métrica do canto. Segundo Inglese ²⁷¹, esta é a quinta vez consecutiva em que a cesura entre cantos não corresponde à sequência narrativa. O canto dedicado a Ulisses se abre com uma violenta e dolorosa apóstrofe ²⁷² do narrador contra Florença ²⁷³; apóstrofe relacionada ao desenvolvimento do canto anterior, sendo um *congedo attualizzante* ²⁷⁴ acrescentado ao episódio dos ladrões. A apóstrofe corresponde a quatro *terzine*:

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!
Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.
Ma se presso al mattin del ver si sogna,
tu sentirai, di qua da picciol tempo,
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.
E se già fosse, non saria per tempo.
Così foss' ei, da che pur esser dee!
ché più mi graverà, com' più m'attempo. (1-12)

O forte ataque com um acento já na primeira sílaba (*Godi*, além de ser referência bíblica ²⁷⁵, retoma diretamente as violentas palavras de Vanni Fucci: *Ma perché di tal vista tu non godi...*, *If.* XXIV 140 ss.) determina o tom sarcástico que, embora também solene (como solene é todo

²⁷¹ Nota a *If.* XXVI 1.

²⁷² Figura de carga emotiva (por isso, conveniente ao discurso poético), mediante a qual o discurso interrompe sua linha principal e se volta a outro tipo de destinatário (como uma pessoa em particular, mesmo que ausente, um objeto etc.).

²⁷³ Como são, normalmente, os momentos em que o poeta recorda a sua cidade, fortemente caracterizados pelo seu envolvimento pessoal, aqui explícito em *Così foss' ei, da che pur esser dee! / ché più mi graverà, com' più m'attempo*. (11-12) Cf. Sapegno, nota a *If.* XXVI I; Bosco-Reggio, nota a *If.* XXVI 1-3; Chiavacci, *If.* XXVI 1-3;

²⁷⁴ Inglese, nota a *If.* XXVI 1.

²⁷⁵ Idem.

o canto ²⁷⁶), dominará nestes primeiros versos. A primeira *terzina* constitui uma *exclamatio* ²⁷⁷, figura retórica que tende, no poema, a se desenvolver em uma *terzina*. Logo no primeiro verso se explicita a destinatária da apóstrofe, *Fiorenza*; do mesmo modo, nele se estabelecem as articulações que conferem unidade discursiva à *terzina*. O terceiro verso (*e per lo 'nferno tuo nome si spande!*) responde aos versos anteriores, dando o verdadeiro sentido e o verdadeiro tom da *terzina* ²⁷⁸.

É notável a anáfora e a enumeração em *per terra e per mare, e per lo 'nferno*, que cria uma oposição entre os dois primeiros elementos e o terceiro. A oposição é reforçada pelo paralelo entre os dois últimos versos, que sublinha a diferença na imagem que envolve a rima: *batti l'ali e tuo nome si spande*. Esta última expressão, que arremata a *terzina*, é fundamental para o tom geral da apóstrofe, pois revela a verdadeira ideia que perpassa seus versos, fazendo da primeira correspondência rímica do canto uma fonte de sarcasmo: (*per lo 'nferno*) *tuo nome si spande* responde a *se' sì grande* e rebaixa totalmente a falsa grandiosidade que modulava o primeiro verso, colocando-a em seus devidos termos. Os vocábulos e imagens em rima são fundamentais, pois criam, mediante uma gradação, um jogo de respostas do qual emana o sarcasmo da enunciação.

A gradação em direção ao terceiro verso se manterá nas *terzine* seguintes, acentuando a medida da *terzina* como condutora da apóstrofe. Na segunda *terzina*, por exemplo, isso se evidencia sobretudo pela litote, figura de ironia por excelência, que ocupa todo o último verso (*e tu in grande orranza non ne sali*, cuja rima cria uma resposta ao verso *che per mare e per terra batti l'ali*). Na terceira *terzina*, o último é o verso fundamental, pois traz o essencial da formulação principal (*tu sentirai... di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna*). Embora possa conter uma precisa referência histórica ²⁷⁹, o último verso tem também valor de exemplo (evidente no acréscimo *non ch'altri*), citando apenas uma das cidades que desejam a ruína de

²⁷⁶ O estilo elevado do canto como um todo é uma das características que o isolam dentre os cantos de Malebolge: “Ce ne fa avvertiti il colore linguistico e stilistico di tutto il canto nel quale la parola greve di Malebolge si dissolve per dar luogo a parole più elette, a modi più aulici, e fa ad esempio bello spicco insieme con un classico ricordo la parola pira al centro della *terzina* (vv. 52-54), e nello studiato discorso di Virgilio il s'io merita di voi [...] sottolineato dalla figura della ripetizione o ancora il priego / e ripriego, che 'l priego vaglia mille (vv. 65-66) o si notano latinismi quali *audivi*, *orazion* in senso di concione, *faville*, *vigilia* (v. 114), nel significato pregnante che ha nell'*orazion* picciola, *surto*, *surgere*, *occidente*, *diserto*, *inceso*, *concetto*, *bruti*, *casso*, *turbo*, del rimanente ('de reliquo': ma è pure un francesismo) e il marin suolo che riprende un'espressione virgiliana ed è insieme un calco del tanto più frequente 'aequor'.”

²⁷⁷ No poema, trata-se de “Figura retorica consistente nell'espressione concitata di un sentimento, generalmente di dolore, di timore, di gioia, di stupore, d'indignazione, di desiderio” (Tateo, *ED, ad vocem*).

²⁷⁸ O segundo verso constitui uma referência a uma inscrição de 1255, no Palazzo del Bargello. Cf. Porena, Sapegno, Mattalia, Chimenz, Giacalone, Chiavacci, Inglese, nota a *If.* XXVI 2; Singleton, nota a *If.* XXVI 1-3; Bosco-Reggio, nota a *If.* XXVI 2-3

²⁷⁹ Cf. Pietrobono, Porena, Chimenz, Giacalone, nota a 7-9; Bosco-Reggio, Pasquini-Quaglio, Inglese nota a 8-9; Sapegno, Mattalia, Singleton, nota a 9; Chiavacci, nota integrativa a 9.

Fiorenza; e o exemplo é ainda mais eficaz pelo fato de *Prato* ser uma pequena cidade, muito menos potente do que *Fiorenza*. *Agogna* é o termo mais forte da sua série de rimas, respondendo a *vergogna* e a *si sogna* e arrematando com decisão a *terzina*.

O mesmo ocorre na quarta *terzina*, que, contudo, muda o tom, mostrando que, por traz daquele agudo sarcasmo, há uma consciência muito dolorosa. Esta *terzina*, embora formada por três coordenadas, cada uma correspondendo a um verso, não perde sua unidade, pois há uma linha que interliga as proposições. A exclamação do segundo verso parece derivar da declaração do primeiro verso; do mesmo modo, o terceiro é uma causal em relação ao segundo. O terceiro verso é o mais importante: ele explicita o doloroso envolvimento do narrador com aquilo que ele está anunciando. Além disso, ele é regulado por um desenvolvimento comparativo que cria uma estrutura simétrica, baseada em dois verbos fortes, *graverà* e *m'attempo* (único no poema). Este último arremata a *terzina* e a apóstrofe, respondendo, em *derivatio*²⁸⁰, à rima idêntica-equívoca²⁸¹ anterior, *picciol tempo: per tempo*.

A apóstrofe, embora se refira a eventos anteriores, não quebra a intensa coerência interna do canto. Na verdade, este é um expediente que confere mais força ao seu foco, pois, como observou Bosco²⁸², cria uma separação entre dois episódios totalmente diferentes, dando uma clara conclusão ao episódio dos ladrões: “L’invettiva ha anche valore strutturale, giacché essa, come altrove altri intermezzi di vario genere, pur conclusiva della poesia precedente, serve a staccarla da quella assolutamente diversa a cui il poeta intende dare inizio.” E tal conclusão revela a intenção polêmica que sustenta todo o episódio dos ladrões²⁸³. Mas, sobretudo, a apóstrofe pode ser vista como um “prelúdio inverso” à narrativa de Ulisses:

A ben guardare tuttavia, e come già numerose altre volte, questa «canzone»²⁸⁴, intonata in chiave di ironico-sarcastica epicità, della gloriosa e dominante espansione della grande Firenze, è un preludio rovesciato alla finale ed epicamente vibrante canzone della gran gesta australe di Ulisse.²⁸⁵

A chave irônica de tal prelúdio se baseia em um termo muito coerente com o episódio de Ulisses: *grande*, primeiro termo em rima do canto, repetido na expressão *grande orranza*. A imagem em *per mare e per terra batti l’ali* está relacionada à narrativa de Ulisses, sendo ecoada em *de’ remi facemmo ali al folle volo* (125). A história de Ulisses também retoma dois termos presentes na apóstrofe: *mattino* é retomado em 124; *picciol* é retomado na forma feminina, e

²⁸⁰ Repetição de palavras com modificações flexivas não nominais (o que inclui o políptoto, por exemplo).

²⁸¹ Quando a rima ocorre entre dois termos idênticos, que compõem, contudo, sintagmas diversos. Nesse caso, considera-se que é o sintagma que realiza a rima.

²⁸² Nota a *If.* XXVI 1-12.

²⁸³ cf. Sapegno, Giacalone, nota a v. 1.

²⁸⁴ Mattalia chama “canzone di gesta” a “saga infernale che nel poema si viene intessendo attorno a Firenze” (nota a 1).

²⁸⁵ Nota a v. 1.

com algumas mudanças de sentido, em 102, 114, 122. Nesse sentido, é interessante que o termo *grande*, duas vezes presente na apóstrofe em sentido sempre irônico, não ocorre nenhuma vez na fala de Ulisses, enquanto o seu contrário, *picciolo*, ocorre três vezes em sua forma feminina (embora com sentidos um pouco diferentes entre si); a apóstrofe prepara a grandiosidade implícita do episódio que será narrado em um discurso que, na verdade, tem desenvolvimento bastante modesto, se comparado com a grande empresa que é o seu tema ²⁸⁶.

A apóstrofe é estritamente organizada segundo a medida da *terzina*, orientada e modulada pelo terceiro verso, que sempre a delimita de modo relevante. Cada nova *terzina* imprime uma nova característica ao tom geral, que vai do sarcástico modo inicial à dolorosa enunciação final. A sequência é energicamente caracterizada, sobretudo no terceiro verso, por figuras de ironia e amargo desgosto, e por tecnicismos em rima. Entretanto, relativamente raros são os termos peculiares (como, em geral, no canto); na maioria das vezes, os termos ganham força pela imagem que criam. Toda essa organização acentua a entonação enérgica da apóstrofe, tornando suas formulações mais concisas e mais contundentes: “È come un groppo di sentimenti che vanno dallo sdegno e dall'odio all'amore e al dolore, e fan maggior spicco serrati nella stesura rigida della *terzina*, rilevati dalle stesse rime difficili ed equivoche” ²⁸⁷.

2. Início

Concluída a apóstrofe, inicia-se a narrativa do canto:

Noi ci partimmo, e su per le scalee
che n'avea fatto iborni a scender pria,
rimontò 'l duca mio e trasse mee;
e proseguendo la solinga via,
tra le schegge e tra ' rocchi de lo scoglio
lo piè sanza la man non si spedia. (13-18)

De andamento narrativo plano, essas duas *terzine* se desenvolvem sem grandes relevos e sem grandes complicações. O início *Noi ci partimmo* cria um “risoluto distacco” ²⁸⁸ em relação à apóstrofe. Nesta *terzina*, a função narrativa se concentra em três formas verbais: *partimmo*, *rimontò* e *trasse*. Estas últimas estão no terceiro verso, após um inciso que reserva para o último

²⁸⁶ “la narrazione dell'eroe presente nell'ansiosa attesa e preparata dalle battute di D[ante] e di Virgilio, si dispiega sin da principio piana, senza enfasi. Nessun esordio, nessun commento, il fatto soltanto, tutto è detto con l'accento della 'modestia', per citare il Torraca che meglio di ogni altro commentatore ha inteso il tono dell'episodio.” (Fubini, *ED*, “Ulisse”). Torraca, de fato, afirma: “bellissimi i tre endecasillabi di Dante, che una parte di quelli paiono riassumere, e sono pronunciati dallo stesso Ulisse con l'accento della modestia. Nessun vanto, nessuna vampata di orgoglio; semplice *ardore* {v.97} di acquistare esperienza nel mondo e *degli vizi e del valore degli uomini*.” (nota aos vv. 98-99) E adiante: “*Misi me*, detto con semplicità e modestia, riceve subito rilievo da *alto mare aperto*, da *sol con un legno*, da *compagna picciola*, che mostrano la grandezza e la difficoltà dell'impresa, arditissimamente tentata con mezzi assai piccoli.” (nota aos vv. 100-102)

²⁸⁷ FUBINI, M. “Il canto XXVI dell'Inferno”, Roma, 1952, p. 6, apud Sapegno, nota a v. 1.

²⁸⁸ Chiavacci *ad loc*.

verso a resolução do período. Já o inciso encerra uma pequena descrição em função dos dois personagens: *le scalle / che n'avea fatto iborni a scender pria*, descrição que se concentra sobre o *hapax iborni*²⁸⁹. Tirando este termo único, a *terzina* não tem muita força. O mesmo se pode dizer da *terzina* seguinte, na qual predomina uma ligeira descrição que está, contudo, em função da narrativa. A descrição se atualiza de verso em verso. O primeiro interrompe a principal com uma temporal incidental (*e proseguendo la solinga via*) e apresenta os personagens em sua viagem solitária²⁹⁰. O segundo (*tra le schegge e tra ' rocchi de lo scoglio*) retoma a principal interrompida pela temporal. Apresentando uma formulação inteiramente nominal, ele realiza uma ligeira descrição do lugar, conforme às principais características de Malebolge. Já o terceiro verso (*lo piè sanza la man non si spedia*) traz os termos essenciais da proposição principal, com imagem que caracteriza o modo como o protagonista se movimenta pelo áspero caminho de Malebolge. Aqui, têm ligeiro relevo o emprego de *si spedia* (única ocorrência da forma verbal no poema²⁹¹) e a figura que envolve o verbo - figura que, embora não muito forte, tem certa força na delimitação da segunda *terzina*, presente como está em um contexto em que figuras não abundam. Assim, o trecho é delimitado por formas verbais (*Noi ci partimmo; non si spedia*); essas duas formas verbais não têm grande força figurativa, mas intenção sobretudo indicativa. A primeira *terzina* se concentra mais sobre ações e a segunda sobre rápidas caracterizações.

Isso configura o ambiente, os personagens e a ação deles como preliminares para que o canto se encaminhe progressivamente para o seu verdadeiro foco. Existe a clara intenção de centrar na *terzina* a unidade discursiva; entretanto, isso ocorre de modo bastante plano, em uma construção funcional, em que cada verso tem uma colocação precisa para caracterizar a passagem da sétima para a oitava *bolgia*; e há um acordo muito simples mesmo entre proposição e verso. Trata-se de uma situação muito diversa da apóstrofe anterior: isso mostra como a *terzina* pode ser versátil na condução do discurso. De fato, são dois momentos totalmente diferentes quanto ao tom, quanto à função e quanto à constituição retórica. O tom enérgico, sarcástico e dolente dá lugar a indicações objetivas, que entram na modalidade narrativa. A *terzina* organiza estas indicações em um primeiro momento narrativo (evento quase

²⁸⁹ Trata-se de um *hapax legomenon*, isto é, termo não atestado em outros textos. O verso é lido de dois modos. A lição aqui presente (*che n'avea fatto iborni a scender pria*) é aquela estabelecida por Petrocchi, diferente da lição presente em edições anteriores e preferida por alguns comentadores (*che n'avean fatto i borni a scender pria*). Sobre a questão, cf. Petrocchi, Chiavacci, Inglese *ad loc*.

²⁹⁰ O que será um *tropo* sobretudo no *Purgatorio*; cf. Chiavacci, nota a *Pg.* I 118. Entretanto, no *Inferno* isso tem sugestões um pouco diferentes: “il cammino solitario dei due è spesso sottolineato, con un accento di tristezza (cfr. XXIII 1): quei due soli, soli a percorrere e a guardare, con coscienza non perversita, il mondo desolato e cieco della perversione.”

²⁹¹ As outras ocorrências são do participio, atributivo ou predicativo. Cf. Enrico Malato, *ED, ad vocem*.

inexpressivo) e em um segundo momento descritivo (ligeira imagem). Ambos os momentos se concluem na proposição principal, o que mostra a sua função primordial de indicar fatos da narrativa. A ausência de relevo tem aqui importante função: essas *terzine* não se concentram em determinados elementos internos, mas possibilitam que o canto se conduza com fluidez para o seu foco.

3. Reflexão

Às indicações narrativas, segue-se uma reflexão do narrador:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
 quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
 e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,
 perché non corra che virtù nol guidi;
 sì che, se stella bona o miglior cosa
 m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi. (19-24)

Esta reflexão direta do narrador, que mostra o seu envolvimento naquilo que será apresentado ²⁹², constitui o início efetivo da nova etapa da viagem infernal. Note-se que as *terzine* anteriores falavam da passagem entre as *bolge*, concentrando-se sobre esse caminho (*partimmo; rimontò; trasse; proseguendo la solinga via...*). Com o ataque *Allor mi dolsi* (e o sucessivo *ciò ch'io vidi*), abre-se a cena na oitava *bolgia*, na qual o canto se desenvolve.

Diferentemente das duas *terzine* anteriores, esta reflexão introduz tensão por meio de vários elementos. Já o seu primeiro verso tem estrutura extremamente significativa, criando uma clara distinção em relação às *terzine* anteriores: composição paralela, antítese (*Allor... ora*), figura etimológica concentrada em termos fortes (*mi dolsi... mi ridoglio*). A associação entre antítese e figura etimológica cria um efeito solene, mas também dramático ²⁹³, e mostra que, não obstante a oposição temporal, o efeito do evento narrado é sempre o mesmo, e anula momentaneamente a distinção entre o personagem (*mi dolsi*) e o narrador (*mi ridoglio*): é de tal modo forte o efeito do evento a ser narrado, que ele passa por cima da dimensão que diferencia o narrador do personagem. O segundo verso diz claramente o que cria tal efeito no narrador: *ciò ch'io vidi* constitui um novo elemento de tensão, pois, em formulação velada, refere-se ao que será narrado no canto, sem revelar do que realmente se trata. Esta não é uma tensão estrutural localizada, mas sim uma tensão narrativa, a qual se projeta na leitura do canto. Nesse

²⁹² Muitas são as especulações sobre a natureza desse envolvimento, e se ele se refere à oitava *bolgia* em geral ou especificamente à história de Ulisses. Sobre a questão, cf. sobretudo Fubini, *ED*, “Ulisse”. Para diferentes interpretações atribuídas ao trecho, cf. os comentários de Porena, Mattalia, Fallani, Giacalone, v. 19; Sapegno, Chimenz, v. 21; Bosco, Chiavacci, vv. 19-24; Inglese, vv. 21-22.

²⁹³ “Attacco dolente e solenne, come sarà tutto l'episodio che occupa il resto del canto, nuovo ed unico in Malebolge. Il dolore è il suo tema dominante, qui posto quasi ad intitolare ciò che seguirà.” (Chiavacci *ad loc.*).

sentido, é significativo que ela venha na ponta do segundo verso, justamente aquele que introduz uma nova rima.

Um elemento de tensão fundamental na sequência é o primeiro descompasso entre discurso e *terzina* (*e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio, Il perché non corra che virtù nol guidi*, 21-22). O terceiro verso da primeira *terzina* (*e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio*) não sinaliza, por si só, a realização de uma ligação, criada retrospectivamente pelo primeiro verso da *terzina* seguinte, que, embora forme uma nova proposição, está diretamente ligado ao verso anterior. Os dois últimos versos (*sì che, se stella bona o miglior cosa / m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi*) criam equilíbrio na segunda *terzina* e atenuam consideravelmente a ligação. Entretanto, esta ligação existe e se verifica não só no aspecto sintático, mas - o que é muito relevante - no aspecto imagético: o verso 21 (*e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio*) cria uma metáfora com o verbo *affreno*, metáfora que continuará no verso seguinte (*perché non corra che virtù nol guidi*), concentrada em dois novos verbos, *corra* e *guidi*. Trata-se, portanto, de uma *transumptio*, que associa os dois versos limítrofes.

A escansão do período é fundamentalmente binária, sobretudo nos dois últimos versos, que estão em *enjambement*, marcado sobretudo pela pausa na metade do último verso (*m'ha dato 'l ben, | ch'io stessi nol m'invidi*). A unidade entre esses versos é garantida também pela constituição com proposição intercalada, que faz com que a subordinada de grau maior, interrompida no início do primeiro verso, seja retomada ao final do segundo (*sì che... ch'io stessi nol m'invidi*²⁹⁴). A unidade criada pelos dois últimos versos, bem como a unidade criada pelos dois primeiros (a temporal *quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi* se refere apenas à coordenada *e ora mi ridoglio*) denunciam a organização essencialmente binária, confirmada por certos elementos dos versos internos: o terceiro verso (*e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio*) apresenta uma coordenada em relação ao primeiro; a essa coordenada se associa uma nova subordinada, no primeiro da *terzina* seguinte, que desenvolve a imagem já presente no verso anterior (*perché non corra che virtù nol guidi*). Os dois últimos versos, embora se iniciem com uma subordinada sintaticamente dependente dos versos anteriores, formam uma unidade entre si, criando uma formulação consecutiva-final que arremata a *terzina*.

Trata-se de um período perpassado por termos e figuras relevantes: *allor-ora*; *mi dolsi-mi ridoglio*; *'ngegno*; *affreno*; a comparativa *ch'i' non soglio*; *corra*; *virtù*; *guidi*; a sinédoque *stella buona*; a perífrase *miglior cosa*; o emprego elíptico de *ben*; o emprego “latinizante” de *invidi*. Este período dá início à cena que se desenvolverá no canto, mas sem falar explicitamente

²⁹⁴ A repetição da conjunção (*sì che... ch'io*) se deve à presença da intercalada. Cf. Inglese *ad loc.*

daquilo que será narrado, e sim de seus efeitos sobre o protagonista-narrador - efeitos que se desenrolam em um quase diálogo do narrador consigo mesmo. É introduzido o motivo que está na base do episódio a ser narrado: o engenho que não é guiado pela razão, sendo empregado para maus fins. Entretanto, essa introdução é velada e não se sabe ainda como se concretizará tal motivo, o que faz com que parte do sentido do período permaneça em suspensão, na expectativa de uma iluminação retrospectiva pela leitura do canto. Em termos narrativos, o trecho é extremamente rico: o narrador se insere ativamente; o motivo é enunciado na reflexão sobre a consequência prática derivada da experiência vivida pelo narrador enquanto protagonista; além disso, tal reflexão se torna, ulteriormente, uma advertência geral. Este é um período essencial para a arquitetura do canto, e para o sentido profundo por trás de sua trama. Há o primeiro caso de certa tensão entre *terzina* e discurso, e, mesmo que tal tensão não seja muito forte, é ao menos sugestivo que ela ocorra justamente quando se alude ao motivo do canto. Tal tensão não cria uma fratura interna, mas sim uma ampliação do período.

4. Comparações

Realizada a reflexão, apresentam-se duas amplas comparações, que, criando outro corte na narração, descrevem a nova *bolgia*. A sucessão entre essas comparações evidencia o usual procedimento simétrico de Dante²⁹⁵: ambas são construídas sobre três *terzine*, das quais as duas primeiras correspondem ao primeiro termo e a última corresponde ao segundo. É interessante notar como essa simetria recebe duas realizações muito diferentes.

A primeira abre uma paisagem campestre:

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,
come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dov' e' vendemmia e ara:
di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia, sì com' io m'accorsi
tosto che fui là 've 'l fondo pareo. (25-33)

Trata-se de um longo período, cuja linha principal está em *Quante 'l villan vede lucciole... di tante fiamme risplendea*. O primeiro termo é delineado de modo bastante complexo, pois a abertura *Quante* se refere a *lucciole* (segundo verso da segunda *terzina*) e cria também uma inversão (*Quante il villan... vede lucciole*). Isso cria uma suspensão ao longo de toda a primeira

²⁹⁵ Certas comparações do poema (e aqui isso é sobretudo evidente em duas comparações seguidas) podem ser vistas como um dos sinais do procedimento simétrico, presente em tantos pontos da *Commedia*. Cf. Baldelli, *ED*, “Terzina”, nn. 8-9.

terzina, que acaba por não apresentar dois elementos essenciais: o verbo e o referente de *quante*, que, tratando-se de uma comparação, constitui efetivamente o seu primeiro membro.

A primeira *terzina*, apenas introduzida a sua linha principal (*Quante 'l villan*), desdobra-se em particulares descritivos, que não são fundamentais para a narrativa do canto, mas completam o quadro mediante o qual uma característica da *bolgia* será apresentada. Há uma longa perífrase (*nel tempo che colui che 'l mondo schiara / la faccia sua a noi tien meno ascosa*), na qual se insere uma perífrase menor (*colui che 'l mondo schiara*). Esta longa perífrase, construída também sobre uma figura (*faccia*), prolonga a suspensão introduzida pelo verso inicial; tal suspensão é intensificada pela falta de conexão entre este quadro que está se abrindo e o ambiente do canto; conexão que os versos seguintes têm que fornecer. A segunda *terzina* se inicia com uma nova perífrase temporal (*come la mosca cede a la zanzara*). Finalmente, o segundo verso da segunda *terzina* (*vede lucciole giù per la vallea*) retoma a linha principal da comparação, sendo seguido, no terceiro verso, por um novo particular descritivo, *forse colà dov' e' vendemmia e ara*. Verso altamente sugestivo, que não é elemento pictórico, mas se internaliza no *villan*; na criação dessa nova perspectiva, interna ao personagem, é fundamental o termo *forse*²⁹⁶. A constante ampliação deste quadro cria uma completude, mas também amplia outra suspensão. De fato, *Quante il villan* cria a necessidade de duas resoluções: uma é a resolução de sua própria proposição, na formação do primeiro termo; a segunda é a resolução do período que compõe, na apresentação de seu segundo termo, que revelará a relação nova e inesperada que este quadro campestre pode ter com o ambiente da *ottava bolgia*.

O primeiro termo recebe muito mais força do que o segundo. Trata-se de um quadro rico de pormenores descritivos, com imagens e vocabulário específico, alheio à realidade do canto. Um elemento fundamental para o peso do primeiro membro é a sua constituição sintática (uma linha principal com inversão e longa interrupção, envolvida por acréscimos caracterizadores, que a enriquecem), que faz das duas primeiras *terzine* um contínuo indivisível. Isto cria espaço para um desenvolvimento amplo e pacato, conferindo solenidade ao que inicialmente seria um quadro cotidiano. Há uma relação “macroestrutural” entre *terzine*, em um amplo desenvolvimento sintático baseado em uma retomada a distância; não existe nenhuma ruptura em relação à medida da *terzina*, nenhuma pausa aparentemente deslocada, nem mesmo no âmbito menor do verso. O metro parece ceder ao amplo desenvolvimento que cria naturalmente uma continuidade. Isso mostra a elasticidade da *terzina*, que, quando necessário, cede a um desenvolvimento mais amplo que não exige nem mesmo uma articulação ternária,

²⁹⁶ “ne viene alla descrizione una sfumatura soggettiva, che aggiunge affettività.” (Inglese *ad loc.*)

mas apenas uma continuidade ininterrupta, em que age o encadeamento contínuo. Em relação a este quadro, o segundo termo (aquele que interessa diretamente à narrativa) resulta fortemente reduzido a seus termos essenciais; o amplo desenvolvimento do primeiro (que cria um quadro alheio à cena infernal) acaba conferindo solenidade e certo fascínio ao segundo. A comparação faz da *ottava bolgia* um espetáculo muito sugestivo e mesmo fascinante, um vale escuro povoado por inúmeras chamas ²⁹⁷.

A esta segue-se imediatamente uma nova comparação:

E qual colui che si vengìò con li orsi
vide 'l carro d'Elia al dipartire,
quando i cavalli al cielo erti levorsi,
che nol potea sì con li occhi seguire,
ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
sì come nuvoletta, in sù salire:
tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
e ogne fiamma un peccatore invola. (34-42)

Também aqui a apresentação do primeiro se desenvolve em particularidades descritivas que avivam o quadro inicial da comparação, mas que não interessam diretamente à narrativa. Entretanto, outra é a constituição desta comparação; mais elevado é o seu tom e diverso é o seu conteúdo (trata-se de uma referência bíblica); e, se ambas têm uma função semelhante, isto é, indicar determinadas características do novo ambiente, diferentes são as características das quais cada uma se ocupa.

A apresentação do primeiro membro também é complicada pela constituição sintática. O primeiro verso é tomado em sua maior parte por uma perífrase, *colui che si vengìò con li orsi*, que indica Eliseu ²⁹⁸. Como observou Chiavacci, Dante resume em um hemistíquio toda uma história bíblica. Já no segundo verso delinea-se por completo o primeiro termo da comparação, centrado em *carro: 'l carro d'Elia al dipartire*, referência a outro episódio bíblico, o arrebatamento de Elias em um carro de fogo, na presença de seu discípulo Eliseu ²⁹⁹. Depois disso, há acréscimos descritivos até o final da segunda *terzina*. O terceiro verso enquadra a cena inicial, gravando a imagem dos cavalos a alçar vôo - particular acrescentado por Dante ao texto

²⁹⁷ Como os comentadores concordam em afirmar, o aspecto da *ottava bolgia* resulta misterioso e nobre, muito diferente do que costuma ocorrer em Malebolge. “È da notare anche come, a differenza delle pene delle altre bolge, questa non abbia niente di ripugnante o di orroroso - la prima impressione è soltanto di una diffusa mobile luce, simile a quella delle lucciole in una sera d'estate -, anche perché i dannati e le loro sofferenze sono nascosti dentro le fiamme.” (Fubini, *ED*, “Ulisse”). Interessante também a descrição de Chiavacci: “E tuttavia, nessun'altra pena, nell'inferno dantesco, appare più nobile di questa. E già le due similitudini creano un'atmosfera raccolta, di attesa quasi solenne: quelle fiammelle che vagano per la bolgia, e ardono silenziosamente, celando ognuna il proprio segreto, producono nel lettore, come nel Dante pellegrino, un forte desiderio di sapere e insieme una specie di rispetto.” (“Introduzione” ao canto, p. 760). Cf. também Sapegno, vv. 34-39; Inglese, v. 31.

²⁹⁸ *IV Rg.* 2, 23-24.

²⁹⁹ *Idem*, 11-12.

bíblico ³⁰⁰. Já os acréscimos realizados na segunda *terzina* referem-se ao *colui* do primeiro verso, constituindo uma espécie de desdobramento que cria uma unidade dentro do período. Há, portanto, uma ampliação do primeiro membro da comparação, mas seguindo estritamente o esquema ternário. A primeira *terzina* delimita um quadro que apresenta o primeiro membro da comparação. Já a segunda *terzina* entra em alguns particulares, que caracterizam melhor o primeiro membro e, indiretamente, o segundo. O segundo membro é apresentado em *tal si move ciascuna per la gola / del fosso*. O restante da *terzina* (*ché nessuna mostra 'l furto, / e ogne fiamma un peccatore invola*) mostra o parâmetro da comparação, a característica que liga as chamas da *ottava bolgia* e o carro de Elias; com isso, a comparação descreve a pena da *ottava bolgia* (*ogne fiamma un peccatore invola*).

Esta comparação cria uma mudança de tom em relação à comparação anterior; nisso tem papel fundamental a ação do metro. A paisagem campestre se desenvolve de modo solene, mas pacato e tranquilo, ampliando o período em relação à *terzina*, sem que por isso se crie qualquer tipo de tensão com o metro. Já esta nova comparação eleva improvisamente o tom, criando imponência mediante a referência bíblica: não se trata mais de uma cena tranquila e cotidiana (embora sempre em tom refinado ³⁰¹), mas de uma cena enérgica, em que a referência bíblica, os cavalos que se empinam, a chama que se eleva criam imponência. Em tal constituição, a *terzina* tem função muito relevante, concentrando cada momento da comparação, enquanto na comparação anterior a *terzina* era um modo de ampliar o período, mediante uma sintaxe complexa que liga as *terzine* não em ligação imediata, mas mediante uma estrutura de intercalações e retomadas a distância que criam um período contínuo. Contribuem também os termos e as figuras empregados: *vengìò*, que é, segundo Mattalia, um francesismo; a perífrase que designa Eliseu; a imagem dos cavalos que alçam vôo, com o termo raro *levorsi*, que cria, com *erti*, uma aliteração “áspera” ³⁰² e uma sucessão de acentos (sexta e sétima) no arremate da *terzina*; a imponência do carro que Eliseu *nol potea con gli occhi seguire*, pois, elevando-se, é visto como uma *fiamma sola*; as imagens contidas, já quando se fala da *bolgia*, em *furto* e em *un peccatore invola*, que envolvem de mistério aquelas chamas em movimento no fundo da *bolgia*. Note-se, na terceira *terzina*, a ocorrência de verbos no presente (*si move, mostra, invola*), que enfatizam a eternidade da pena.

³⁰⁰ “Dante ricrea infatti tutta la scena: oltre questa immagine, suo è il *seguir con gli occhi* di Eliseo, e la *fiamma sola* che il carro diventa al suo guardare. L’inventività accesa è segno tipico dei grandi momenti del poema, di quei luoghi appassionati e decisivi dove è in giuoco tutta la storia dell’animo dantesco.” (Chiavacci, v. 36) Inglese, v. 35.

³⁰¹ Cf. Bosco-Reggio, vv. 25-32.

³⁰² Cf. Chiavacci, Inglese, v. 36.

Por outro lado, há algumas semelhanças entre as duas comparações. Uma delas é a já comentada estrutura em três *terzine*, em que o primeiro membro recebe um amplo desenvolvimento, em particulares descritivos. Além disso, as comparações apresentam, como dito anteriormente, o aspecto geral da *bolgia*; mas fazem isso através dos olhos do protagonista, que é identificado com cada um dos sujeitos das comparações: o *villan*; Eliseu. Basta notar a ocorrência de um mesmo termo, desde a reflexão do narrador que precede as comparações: *vidi* (*quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi*, 20); *vede* (referido ao *villan*, 29, e *sì com'io m'accorsi*, referido ao protagonista, 32); *vide* e *vedesse* (ambos referidos a Eliseu, em 35 e 38). Na primeira comparação, isso é reforçado também pelo verso *forse colà dov'è vendemmia e ara*, que traduz uma impressão do sujeito da cena. Através dessas comparações, o narrador não descreve secamente o aspecto da *bolgia*, mas filtra a descrição através de sua perspectiva.

Embora pareçam desenvolver quadros quase autônomos, estas comparações têm uma função precisa dentro do canto. Elas realizam uma passagem entre a reflexão do narrador e a cena efetiva, permitindo que esta retome definitivamente a narrativa e se desenvolva sem mais interrupções, até chegar ao verdadeiro foco do canto. Nesse sentido, é importante que as comparações sigam imediatamente uma à outra. Isso, naturalmente, cria uma suspensão em relação ao que virá, ainda não definido em contornos claros, mas apenas em alguns traços que criam uma atmosfera de mistério e de respeito. Mas estes três momentos (reflexão e comparações) também marcam a entrada efetiva na nova *bolgia*, ampliando um pequeno instante da narrativa: quando Dante e Virgílio chegam à nova *bolgia* e se deparam com o seu novo ambiente. A sequência imediata entre eles, além de criar certa suspensão, permite que depois o narrador se dedique inteiramente ao novo episódio e à progressão que conduz ao foco do canto, sem ter que realizar novas indicações.

5. Cena

Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
 sì che s'io non avessi un ronchion preso,
 caduto sarei giù sanz'esser urto.
 E 'l duca, che mi vide tanto atteso,
 disse: “Dentro dai fuochi son li spirti;
 catun si fascia di quel ch'elli è inceso.” (43-48)

Finalmente a narrativa é retomada, criando uma cena na *ottava bolgia*. O primeiro verso (*Io stava sovra 'l ponte a veder surto*) responde ao verso 18 (*lo piè senza la man non si spedia*), imediatamente anterior à reflexão e às comparações. Com isso, percebe-se a passagem que a reflexão e as comparações realizam na cena: cronologicamente, elas correspondem ao momento em que os personagens chegam à nova *bolgia* e observam a nova realidade que se abre diante

deles, como se percebe pelo ataque *Allor mi dolsi*. Dante, desse modo, prolonga e torna muito mais forte o efeito da chegada dos poetas à nova *bolgia*, aumentando a força sugestiva de tal evento, nos diversos efeitos que ele cria sobre o protagonista-narrador.

Como se percebe com os versos acima, a linha narrativa é retomada de modo essencialmente plano, sem grandes realces. Nesta *terzina* introduz-se de modo um pouco velado um motivo que ganhará força gradativamente: o vivo interesse do protagonista na nova *bolgia* (*sì che s'io non avessi un ronchion preso, / caduto sarei giù sanz' esser urto*). O mesmo motivo se manifesta já no primeiro verso da *terzina* seguinte (*mi vide tanto atteso*). Os maiores relevos das *terzine* são os latinismos *surto* e *inceso* (que arremata com mais energia a *terzina*, também mediante a correlação com *si fascia*) e a forma única *urto*, que também arremata a *terzina*. Percebe-se que aqui cada momento se encerra de modo bastante simples na *terzina*, à parte talvez o verso final *catun si fascia di quel ch'elli è inceso*, com forte síntese que se concentra nas formas verbais.

“Maestro mio,” rispuos' io, “per udiri
son io più certo; ma già m'era avviso
che così fosse, e già voleva dirti:
chi è 'n quel foco che vien sì diviso
di sopra, che par surger de la pira
dov' Eteòcle col fratel fu miso?”
Rispuose a me: “Là dentro si martira
Ulisse e Diomede, e così insieme
a la vendetta vanno come a l'ira;
e dentro da la lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fé la porta
onde uscì de' Romani il gentil seme.
Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deïdamìa ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta.” (49-63)

Esta não é uma sequência totalmente homogênea, apresentando momentos de relevo que, embora não muito fortes, acabam criando certa gradação. O primeiro momento de relevo ocorre na segunda *terzina* da fala de Dante, justamente na referência ao grande protagonista do canto, Ulisses (*chi è 'n quel foco...*). A *terzina* procede por desdobramentos sintáticos, que lhe conferem unidade, bem como o *enjambement* entre os dois primeiros versos e a relativa no último verso, cuja associação com o último termo do segundo cria uma referência mitológica (*pira / dov' Eteòcle col fratel fu miso*). Interessante, aliás, a introdução de uma referência mitológica antes da revelação do nome dos personagens. Chamam atenção também o latinismo *surger* e o sicilianismo ou galicismo que conclui a *terzina*, *miso*³⁰³.

³⁰³ Cf. Inglêse, v. 54.

À pergunta de Dante, Virgílio responderá com uma *terzina* com ainda mais força. Além dos nomes de *Ulisse* e *Diomede*, ocorrem outros termos de peso: *si martira* é reservado para a ponta do verso, em intenso *enjambement* com o início do verso seguinte. Arremata a unidade da *terzina* o segundo *enjambement*, que resulta nos termos fortes *vendetta* e *ira*, coordenados mediante estrutura equilibrada, com *vanno* ao centro. A associação entre *vendetta* e *ira* é bastante recorrente no poema, referindo-se à ira divina e à sua posterior punição (*vendetta*). Os dois termos são empregados sem nenhuma especificação, em expediente caracterizado pela brevidade, aumentando a sua concentração conceitual na conclusão da *terzina*.

Seguem-se duas *terzine* em que Virgílio enumera as três culpas de Ulisses e Diomedes. À primeira culpa dedica-se uma *terzina*; à segunda dois versos e à terceira um único verso, em três sínteses histórico-mitológicas que também se guiam pela brevidade. Na primeira delas, a culpa é identificada pela perífrase dos dois últimos versos; o terceiro verso cria uma perífrase dentro da perífrase (*de' Romani il gentil seme*). Trata-se de uma *terzina* desenvolvida com termos e figuras relevantes, que criam grande concentração de sentido, permitindo a formação da síntese histórica em um breve espaço. Na *terzina* seguinte, os dois primeiros versos formam uma nova síntese mitológica, concentrada em alguns termos fundamentais (sobretudo os nomes no segundo verso: *Deidamìa*, que, pela diérese, ocupa todo o primeiro hemistíquio, e *Achille*). A concisão implica muitas vezes que um termo receba uma carga conceitual mais forte do que comumente ocorreria. Nesse caso, o termo *morta*, na ponta do primeiro verso, ganha relevância, sendo empregado de modo concessivo: Deidamia, apesar de morta, ainda chora pelo abandono de Aquiles. O último verso desta *terzina* (*e del Palladio pena vi si porta*) apresenta uma terceira culpa, concentrada totalmente no termo *Palladio*, que carrega consigo toda a história do roubo do Paládio (interessantes aqui a aliteração e a rima equívoca em *porta*, que cria tensão semântica).

A partir da pergunta de Dante, percebe-se uma intensificação do tom, em confronto com os versos anteriores. É clara a intenção de concisão, para enquadrar determinadas formulações, e, posteriormente, episódios mitológicos. Há uma intensificação gradual, em que os termos se tornam cada vez mais carregados de sugestões e de reminiscências, até o caso extremo em que um único termo carrega consigo um inteiro episódio. A intenção de organização do discurso segundo a medida da *terzina* (e em poucas *terzine*) se reatualiza constantemente, mesmo que para isso uma síntese mitológica tenha que ocorrer em dois versos e outra em um, de modo a formarem ambas uma única *terzina*. Com isso, toda a sequência narrativa-dialógica está a serviço da *brevitas*: seu objetivo é dizer tudo em poucos versos, de modo a não se desviar de seu verdadeiro foco.

Isso resultará no seguinte pedido de Dante, marcado por figuras retóricas que finalmente explicitam o seu ansioso interesse, anteriormente apenas sugerido:

“S'ei posson dentro da quelle faville
parlar,” diss' io, “maestro, assai ten priego
e ripriego, che 'l priego vaglia mille,
che non mi facci de l'attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver' lei mi piego!” (64-69)

Característica mais vistosa aqui é a repetição, em jogo etimológico e *aequivocatio*, de *priego* (verbo), *ripriego* e *priego* (substantivo). Além disso, em confronto com a sequência anterior, que rigorosamente se guia pela *terzina*, estes versos de Dante mostram uma ligeira modificação na escansão discursiva. Embora as duas *terzine* possam ser percebidas em sua articulação, percebe-se, na passagem entre elas, uma complicação, em uma ligação entre proposições.

A tensão tem início já nos esquemas do verso, repercutindo no esquema da *terzina* como um todo. Há um forte *enjambement* entre os dois primeiros (*dentro da quelle faville / parlar*), intensificado pela forte pausa criada pela didascália intercalada. As proposições principais ocupam duas porções de verso (*maestro, assai ten priego / e ripriego*). Entretanto, o objeto dessas principais virá só no primeiro verso da *terzina* seguinte (*che non mi facci de l'attender niego*). Isso cria uma suspensão, mesmo que primeiramente venha a principal e em seguida a subordinada, pois esta subordinada é uma completiva, apresentando um elemento essencial para a principal. As proposições completivas, por apresentarem muitas vezes um elemento essencial da principal, criam um vínculo mais estreito com esta; aqui, este tipo de ligação pode criar uma tensão com o metro, sobretudo quando uma das proposições não corresponda a uma unidade métrica (a principal não chega a corresponder a um verso). Além disso, a completiva ocupa apenas um verso, o que fragmenta a segunda *terzina*.

Entretanto, a passagem entre ambas é interrompida por uma parentética que conclui a primeira *terzina* (*che 'l priego vaglia mille*), de grande efeito enfático, mediante a forma interjetiva, a repetição do termo *priego* e a hipérbole *vaglia mille*. Esta regula o discurso dentro da medida da primeira *terzina*, ampliando a suspensão, mas delimitando com mais precisão a primeira *terzina*. Isso atenua a divergência entre discurso e metro, mas não a elimina. A completiva se desenvolve, no verso seguinte, em uma temporal, que arremata o sentido de um elemento da completiva, *l'attender*. Com isso, o período se resolve no segundo verso, o que cria certo descompasso em relação à medida da *terzina*. O último verso corresponde a uma coordenada, que é um acréscimo ao período já resolvido. Esta coordenação, embora arremate a *terzina* (fazendo com que a fala de Dante corresponda a exatamente duas *terzine*), acarreta um novo descompasso interno, pois cria uma nova unidade, à qual se contrapõe todo o período

anteriormente desenvolvido. Este acréscimo tem forte efeito sobre a cena: um único verso responde a todo o desenvolvimento anterior, descrevendo em ato (*del disio ver' lei mi piego*) o que anteriormente era só expresso em palavras. O verso que arremata o pedido de Dante é, portanto, altamente enfático e eficazmente representativo, centrado no termo (*piego*), que arremata a *terzina* e cria *annominatio* com o primeiro termo da série de rimas, *priego*.

A este ansioso e enfático pedido de Dante, Virgílio responde:

Ed elli a me: “La tua preghiera è degna
di molta loda, e io però l'accetto;
ma fa che la tua lingua si sostegna.
Lascia parlare a me, ch'i' ho concetto
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,
perch' e' fuor greci, forse del tuo detto.” (70-75)

A fala de Virgílio se desenvolve novamente orientando-se de acordo com a *terzina*. Na primeira *terzina*, a coordenada *ma fa che la tua lingua si sostegna* não cria fragmentação interna. Há três coordenadas (*La tua preghiera...; e io però l'accetto; ma fa che...*) e elas não criam momentos justapostos entre si, mas uma ligação lógica entre cada um deles. Note-se aqui *preghiera*, que responde de modo calmo ao ansioso *priego*, *ripriego*, *priego* de Dante. O terceiro verso modifica a *terzina*, concluindo-a com mais força: o que até então era apenas uma declaração de Virgílio (*La tua preghiera è degna / di molta loda, e io però l'accetto*) torna-se um imperativo (*ma fa che la tua lingua si sostegna*). O motivo de tal imperativo será apresentado na próxima *terzina*. A primeira metade da *terzina* (que ocasiona um *enjambement* mediante o latinismo *concetto*) apresenta uma nova ordem e a sua justificativa. A segunda metade apresenta o motivo pelo qual Virgílio dá esta ordem. Trata-se de um período claramente orientado segundo a medida da *terzina*, com uma linha de desenvolvimento que se encerra sem tensões dentro da *terzina*. Após a enfática fala de Dante, que não está em total acordo com a *terzina*, a fala de Virgílio reconduz o andamento à escansão dominante, concluindo a cena do diálogo entre os poetas.

Esta cena desenvolvida na *bolgia* mostra como uma sequência que segue rigorosamente a *terzina* pode criar um direcionamento. De fato, todo o trecho anterior ao pedido de Dante dá maior atenção à continuidade do que a determinado elemento interno. Inicialmente, isso ocorre de modo totalmente plano, que cria maior fluidez no prosseguimento; no momento em que se fala dos personagens, ocorrem alguns elementos de relevo. A própria *brevitas*, que determina o momento em que se fala dos personagens mitológicos e as perífrases sucessivas, confere força a determinados elementos pela concentração que cria, sendo, por outro lado, um modo de não se deter por muito tempo sobre aquilo que não é primário: o canto de Ulisses não fala de suas culpas. Nesse momento, o objetivo é que o diálogo prossiga dentro da cena criada. A *terzina*

tem papel fundamental: cada *terzina* corresponde a uma etapa no desenvolvimento dialógico, impulsionando-o através de um encadeamento. Entretanto, o pedido de Dante constitui um motivo fundamental no canto; a *terzina* deixa momentaneamente de moldar o discurso. Aqui, muitos elementos concorrem para enfatizar o ansioso interesse de Dante; não menos importante é a escansão que passa por cima do limite entre *terzine* e isola o último verso (*vedi che del disio ver' lei mi piego*). A resposta de Virgílio retoma o andamento em *terzine*, criando interessante efeito no diálogo: a ansiedade de Dante desestabiliza o discurso, cria uma escansão não muito usual e em desequilíbrio entre as partes; Virgílio responde com gravidade, tranquilizando aquela ansiedade e reconduzindo o discurso à medida da *terzina*.

6. Novo evento na cena

Poi che la fiamma fu venuta quivi
dove parve al mio duca tempo e loco,
in questa forma lui parlare audivi:
“O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
s'io meritai di voi assai o poco
quando nel mondo li alti versi scrissi,
non vi movete; ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi.” (76-84)

A primeira *terzina* constitui uma didascália que introduz não só a fala de Virgílio, mas um novo evento. Nela, há uma coincidência muito plana entre discurso e metro, coincidência que ocorre primeiramente no plano do verso, irradiando-se para a *terzina*: cada verso corresponde a uma proposição, em um período ascendente que deixa a didascália efetiva no desfecho, criando um direcionamento à *terzina* seguinte. O nexos *tempo e loco* é, segundo Chiavacci, uma hendíade³⁰⁴; o termo que arremata a *terzina* (*audivi*) é um latinismo direto e antecipa o alto tom do discurso de Virgílio.

Virgílio inicia, então, o seu pedido a Ulisses e a Diomedes (*voi che siete due dentro ad un foco*), pedido que se prolonga por exatamente duas *terzine*. A primeira é uma *captatio benevolentiae*. É insólito que Virgílio justifique o seu pedido - e, sobretudo, que ele o justifique pelo seu ofício de poeta, o que aponta para a solenidade conferida à situação³⁰⁵. Os dois últimos versos são sublinhados pela anáfora métrica *s'io meritai di voi*, que constitui um uso latino

³⁰⁴ Figura mediante a qual termos são apresentados de modo coordenado, e não em relação de subordinação. Sobre o caso acima, cf. nota de Bosco-Reggio *ad loc.*: “È una forma di endiadi: era giunto il momento di parlare, perché la fiamma era arrivata vicina al ponte, a portata di voce.”

³⁰⁵ Fubini, *ED*, “Ulisse”: “un discorso retoricamente sostenuto come si conveniva al poeta dell'Eneide e a un eroe dell'epopea antica quale mai non abbiamo udito rivolgersi nell'Inferno a un dannato.”

(mais precisamente, virgiliano ³⁰⁶). A anáfora, ao mesmo tempo que os aproxima, diferencia os versos, mediante o segundo hemistíquio.

A primeira *terzina* parece ser uma parte significativa do período, já completa. Entretanto, o início da segunda cria uma ligação: *quando nel mondo li alti versi scrissi* (note-se o andamento prevalentemente iâmbico e o acento de primeira, que parece incrementar a ligação com a proposição anterior). A conexão é entre proposições diversas; de qualquer modo, é forte, pois se apresenta como um desdobramento sintático do verso anterior. A este desdobramento seguirá, no verso seguinte, a principal do período, o que cria, no segundo verso da segunda *terzina*, a quebra entre subordinada e principal que se esperaria na passagem entre *terzine*. Isso gera desequilíbrio entre as partes constituintes do período.

À principal acrescenta-se uma coordenada, que arremata a *terzina*: *ma l'un di voi dica / dove, per lui, perduto a morir gissi*, que completa a proposição anterior com o verdadeiro sentido do pedido de Virgílio e prolonga a principal por dois versos, concluindo a *terzina*. Claro que isso não elimina o desequilíbrio entre as partes do período, mas, ao menos, dá à principal a extensão necessária para concluir o período em duas *terzine*, atenuando a ligação entre elas. A proposição *ma l'un di voi dica / dove, per lui, perduto a morir gissi* é essencial, ocasionando o prosseguimento do canto; dentro dela, o conteúdo mais importante está todo concentrado no terceiro verso, de constituição muito relevante para a delimitação da *terzina*. Há uma anástrofe ³⁰⁷, que cria aliterações e assonâncias (*PER lUi PERdUto*), e acentos de 1^a, 4^a, 6^a, 9^a e 10^a. O hipérbato coloca um termo carregado de significado no centro do verso: *perduto*, que, portador de forte significado na *Commedia*, pode ser, ademais, reminiscência do léxico cavaleiresco ³⁰⁸. Por fim, a escolha da construção passiva confere relevo ao evento em questão (e à história que se encontra por trás dele); trata-se, além disso, de construção “áulica e solene” ³⁰⁹.

O primeiro verso da segunda *terzina* (*quando nel mondo li alti versi scrissi*) continua a ampliação presente no final da *terzina* anterior. O segundo verso desta (*s'io merital di voi*

³⁰⁶ Cf. Fubini, *ED*, “Ulisse”.

³⁰⁷ Inversão da ordem habitual das palavras.

³⁰⁸ Se assim é, o termo não deixa de criar outras interessantes esfumaturas no episódio, participando da referência ao mundo cortês de aventura que estaria por trás do episódio. Tratar-se-ia de mais um elemento que concorre para a grande profundidade do episódio, situando-o também, como outros episódios do poema, em uma linha de considerações (por vezes subterrâneas) às tradições dominantes da literatura vulgar, diante da qual o poema se coloca: “Come l'episodio di Francesca ha nel sottofondo la letteratura cortese d'amore, così in questo di Ulisse è dato scorgere di controluce la letteratura cortese d'avventura. L'uso di termini tecnico-cavallereschi come *perduto* (84) e *sottrasse* (91) è di ciò convincente riprova.” (Bosco-Reggio, “Introduzione” ao canto; cf. também nota a vv. 83-84). A observação sobre o tema *perduto* foi feita por Rajna (P. Rajna, *D. e i romanzi della Tav. rotonda*, in «Nuova Antologia», 1920) e retomada por muitos comentadores e estudiosos. Cf. Fubini, *ED*, “Ulisse”, e os comentários de Porena, Sapegno, Mattalia, Fallani, Giacalone, Singleton, *ad loc.* Para Chiavacci (*ad loc.*), embora a referência seja provável, a história de Ulisses transcende o âmbito cavaleiresco.

³⁰⁹ Bosco-Reggio *ad loc.* Cf. também Chiavacci *ad loc.*

mentre ch'io vissi) apresenta duas proposições, sendo a segunda delas uma temporal. O terceiro verso (*s'io merital di voi assai o poco*) cria uma ampliação da primeira das proposições, prolongando-a ao longo do verso. Do mesmo modo, o primeiro verso da *terzina* seguinte amplia a segunda daquelas proposições, isto é, a temporal. As relações são, portanto: *s'io merital di voi - s'io merital di voi assai o poco; mentre ch'io vissi - quando nel mondo li alti versi scrissi*, em que as primeiras não são senão indicações genéricas daquilo que em seguida se referirá especificamente ao ofício de poeta de Virgílio, sendo *li alti versi* a *Eneida*, a *alta tragedia* de Virgílio (*If. XX 113*). Tem forte efeito a constituição do discurso em descompasso com a medida da *terzina*: tal estrutura, em que a introdução se amplia em relação ao pedido efetivo, mostra a nobreza conferida aos personagens a quem o poeta se dirige, preparando o tom para o grande discurso que seguirá.

7. Discurso

O pedido de Virgílio dá ocasião à grande narrativa que ocupará o restante do canto, sendo este o seu verdadeiro foco. A resposta do personagem, contudo, é precedida por um prelúdio que cria uma atmosfera muito sugestiva e envolve a narrativa que segue ³¹⁰.

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: “Quando
mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enëa la nomasse,
né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui disertò. (85-102)

³¹⁰ A pena de Ulisses (isto é, o fato de ele se encontrar dentro de uma chama) torna ainda mais sugestiva sua figura e intensifica sua narração: “Né può sfuggire che l'aver affidato quel grande racconto a un peccatore racchiuso nella fiamma infernale, ne rende maggiore la suggestione. La narrazione di U[lisse] [...] nulla ha che fare col suo peccato, ma il suo peccato, a cui le sue parole non alludono, è pure un presupposto necessario di quella narrazione, il suo chiaroscuro. Come Farinata non impersona veramente l'eretico, ma la sua pena fa spiccare maggiormente la sua magnanimità sullo sfondo infernale (ciò mi tormenta più che questo letto, X 78), come il peccato di Brunetto è per sé estraneo all'episodio, ma la condizione del dannato rende più patetiche le sue affettuose parole, così nella fiamma che lo racchiude viene a essere, in certo senso, potenziata la figura e la narrazione di Ulisse. Come sempre accade, del resto, nelle opere d'arte, si riconosce infine che tutto sta bene così com'è di per sé stesso e nel posto che occupa nell'insieme dell'opera.”

O prelúdio se abre de modo alto e solene, com uma descrição que resultará no discurso. Já no primeiro verso ocorrem dois termos fortes na caracterização: *maggior* e *antica*. A primeira *terzina* realiza uma descrição muito sugestiva, regulada nos verbos *crollarsi*, *mormorando* e *affatica*. O primeiro verso, totalmente nominal, prolonga o sujeito mediante caracterização solene (*Lo maggior corno de la fiamma antica*); o segundo apresenta o predicado, em um verso totalmente verbal (*cominciò a crollarsi mormorando*) e descreve mediante ações. O terceiro, realizando um acréscimo descritivo mediante comparação (*pur come quella cui vento affatica*), traduz a ação vista em realidade concreta, tornando mais plástico o segundo verso. Nele, tem grande força o termo conclusivo *affatica* (em rima rica com *antica*), que sugere o grande esforço do espírito para dominar a chama, de modo a fazer saírem as palavras. Note-se como este esforço é expresso já no segundo verso, que se desenvolve de modo lento, com poucos acentos, em três longos verbos que não expressam ações concluídas, mas sim processos que parecem se prolongar.

A *terzina* seguinte continua o processo descrito. O que antes se agitava indistintamente (*cominciò a crollarsi*) agora tem movimentos precisos (*la cima qua e là menando*). Para cada estágio do processo, há uma comparação que torna plástica a fantástica visão. Antes, o *maggior corno* se assemelhava a uma chama ao vento; agora, com movimentos precisos, assemelha-se a uma língua que fala, como figura daquilo que a move internamente³¹¹. Finalmente, o processo se conclui e a voz é lançada pela chama: *gittò voce di fuori*. A descrição é regulada pelas formas verbais empregadas (*cominciò a crollarsi*, *mormorando*, *affatica*, *menando*, *parlasse*, *gittò*), e tem especial força o verbo *gittò*, como ápice deste processo. O verbo, criando uma sucessão de acentos de 2ª e 3ª, expressa o esforço e a violência com a qual a voz finalmente se manifesta e quebra o majestoso silêncio que envolve os personagens. A principal é uma didascália (*gittò voce di fuori e disse*), que se explicita só ao final, na coordenação *e disse*. Contudo, sua realização é, desta vez, totalmente insólita: o discurso direto se inicia em um momento de todo inesperado, na última palavra da *terzina*. Neste caso, a palavra suspensa na ponta da *terzina* não corresponde a nenhuma parte significativa, não se sustenta sozinha, mas cria uma necessidade extrema de continuidade.

Trata-se de um dos fenômenos rítmicos mais relevantes do poema, mais carregados de efeitos na constituição métrica de determinada situação³¹². Cria-se claramente um descompasso

³¹¹ Cf. Chiavacci *ad loc.*

³¹² Embora isso não seja suficientemente sublinhado pelos comentadores. Dentre os comentadores mais recentes, poucos comentam o fato. Um deles é Pietrobono (*ad loc.*), que, contudo, não comenta a excepcionalidade do *enjambement*. Mattalia (*ad loc.*), por sua vez, trata o fenômeno como algo deliberado que destaca o *Quando* que tanta importância tem para a história: “in posizione isolata, per sapiente calcolo: segna il momento, per Ulisse,

entre o andamento discursivo e o andamento métrico, com impressão de antecipação do discurso em relação à *terzina*. Tal antecipação traduz a imprevista saída das palavras, significada pelo termo *gittò*. É como se todo o esforço que perpassa o processo anterior resultasse em um discurso improvisado e ainda desordenado. A dificuldade de dominar a chama é também uma dificuldade de dominar o próprio discurso - sendo este mais um sinal do contrapasso aplicado contra aqueles que tanta facilidade tiveram ao dar conselhos fraudulentos. Ademais, o termo, unindo estreitamente duas *terzine*, cria uma união entre o prelúdio e o discurso efetivo, fazendo de ambos uma coisa só: de fato, o prelúdio acena ao esforço de Ulisses para encetar seu discurso, sendo já o início da resposta, ainda não manifestada em palavras. Também isso pode ser interpretado como parte do *contrapasso*³¹³: as palavras dos conselheiros fraudulentos não podem não ser caracterizadas por esse esforço prévio, como se manifestará também no canto de Guido da Montefeltro³¹⁴.

O extraordinário *enjambement* coloca em evidência um termo muito significativo na história aqui narrada. Como observado por alguns comentadores, este *Quando* está à frente de toda a história, não só porque a inicia, mas porque a determina. Ele representa um momento decisivo, fazendo com que o discurso ultrapasse o limite da *terzina* como Ulisses ultrapassa os avisos de perigo colocados por Hércules, *acció che l'uom più oltre non si metta* (109). É muito significativo que a intervenção de Ulisses seja caracterizada, em sua primeira palavra, por essa “transgressão”. Com tal configuração, Dante dá o máximo de relevo à palavra *quando*, o que não teria sido possível em nenhuma outra disposição³¹⁵. Esse é um dos exemplos mais evidentes (senão o mais evidente) da potencialidade métrica, e, mais especificamente, da

della scelta memorabile.” Chiavacci (*ad loc.*) considera o fenômeno “una delle più grandi invenzioni ritmiche e fantastiche di questo canto”, também falando do significado que ele pode ter na história como um todo. Inglese (*ad loc.*) fala da ênfase criada pelo *enjambement* e cita Picone, que também sublinha o seu significado para a história.

³¹³ Norma presente no *Inferno* e no *Purgatorio*, segundo a qual a pena é aplicada “por analogia ou contraste” (Pasquazi, *ED, ad vocem*) com o pecado punido. Sobre o *contrapasso*, Giacalone (v. 48), citando fontes bíblicas, defende que o *contrapasso* pode estar na relação entre a língua e a chama (como também Singleton, v. 89); ele cita também Pagliaro, que defende que a astúcia seria um resultado de uma chama interior. Chiavacci (“Introduzione” ao canto, p. 760) considera que o contrapasso está no fato de a chama ser figura da “chama do engenho”, sempre tão acesa nesses pecadores, que fizeram dela mau uso. De qualquer forma, uma das interpretações mais tradicionais seria a dificuldade ao falar, como observado no interessante trecho de Bosco-Reggio: “C’è anche il contrappasso. A prescindere da più sottili ma improbabili ipotesi, si dice che i dannati sono coperti dalle fiamme in relazione alle coperte vie {XXVII 76} frequentate in vita: peraltro, l’agire copertamente è, di nuovo, proprio di tutti i fraudolenti. Il fatto è che il poeta mette soprattutto in luce (85-90; If XXVII 7-19) la difficoltà che questi dannati hanno di parlare, di far giungere altrui le loro parole. Si torna dunque alla definizione tradizionale” (“Introduzione” ao canto.)

³¹⁴ *If. XXVII 7-18.*

³¹⁵ Em todas as suas outras ocorrências (20, 36, 82, 107, 133), o termo *quando* vem em início de verso. Destas ocorrências, as duas últimas são já na fala de Ulisses. Mattalia (nota a v. 107) sublinha o caráter decisivo do termo na história narrada. De fato, nas três ocorrências internas à história de Ulisses, o vocábulo introduz um evento importante.

terzina. O que é apenas um introdutor de proposições secundárias, sem nenhum relevo particular nas frases comuns, ganha especial força aqui, justamente porque é um introdutor. Dante aproveita a máxima abertura, possível só em termos como este, para criar a máxima suspensão na ponta da *terzina*. Criar tal configuração, em tamanho descompasso, para carregar de sentido um termo que em geral não é senão auxiliar é procedimento moderno mesmo para a poesia do Trecento. Percebe-se todo o cuidado de Dante ao estruturar um episódio do poema; a maestria no uso do metro faz deste um elástico instrumento, que se conforma às mais diversas situações.

O início *Quando // mi diparti' da Circe* revela quem é o personagem que tomou a palavra, implícito já na pergunta de Virgílio (*l'un di voi dica / dove, per lui, perduto a morir gissi*) e na indicação *Lo maggior corno de la fiamma antica*. Este *Quando* suspenso no vazio entre *terzine* rege um longo período. A *terzina* sucessiva (*mi diparti' da Circe, che sottrasse / me più d'un anno là presso a Gaeta, / prima che sì Enëa la nomasse*) apresenta uma proposição temporal (*Quando // mi diparti' da Circe*), que exige a principal; contudo, seu desenvolvimento é por desdobramentos sintáticos que não resolvem o período iniciado. A *terzina* seguinte (*né dolcezza di figlio, né la pieta / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta*) introduz a principal. Mas também ela termina em suspensão, pois desenvolve o sujeito, adiando o predicado para a *terzina* seguinte, *vincer potero dentro a me l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore*.

Percebe-se, depois da forte quebra inicial do discurso, a vontade de desenvolver o período, não obstante longo, segundo a medida da *terzina*. O período é formado pela articulação de três elementos (circunstância temporal, sujeito e predicado), desenvolvidos cada um em uma *terzina*. Isso cria uma ampliação do período que serve de exórdio à história. Na primeira, a circunstância temporal pontual (*mi diparti' da Circe*) se desdobra em sucessivas determinações que não interessam diretamente à linha principal do período. Isso não significa que estas sejam só modos de “preencher” a *terzina*, pois esses elementos sintaticamente secundários concorrem para criar esfumaturas que envolvem a narrativa apenas iniciada. Na determinação *che sottrasse / me più d'un anno...*, o *enjambement* dá relevo a *sottrasse*, que aqui significa “atrair com lisonjas”; isso, segundo o comentário de Bosco-Reggio, é mais um traço do mundo cortês cavaleiresco³¹⁶. A posterior determinação (*prima che sì Enëa la nomasse*) cita o nome de

³¹⁶ “*Sottrasse*: non «trattenne, distolse dal viaggio», come è spesso interpretato, bensì, secondo un'acuta indagine dell'Ageno («Studi d.» XXXIV 205-209) sorretta da un'ampia esemplificazione, «allettò, lusingò», che ci riporta al mondo cortese cavalleresco.” (Bosco-Reggio, v. 91) Essa é a interpretação usual dentre os comentadores a respeito do termo único no poema. Já Buti lia desse modo o termo; dentre os comentadores modernos, que seguem o estudo de Ageno (*SD XXXIV*), podem ser citados Mattalia, Bosco-Reggio e Inglese. Chiavacci (*ad loc.*), embora

Eneias, criando um confronto velado com Ulisses, como na *terzina* seguinte ficará mais evidente.

Esse período se desenvolve em gradação. A primeira *terzina* é a mais fraca da sequência, já apresentando, contudo, alguns elementos de relevo. Na segunda *terzina*, há uma clara gradação na apresentação dos sujeitos, enumerados na mesma ordem presente em *Eneida* II, embora o modelo virgiliano sofra aqui uma notável ampliação (*Ascanium patremque meum iuxtaque Creusam*³¹⁷): a *dolcezza*, a *pieta* e o *amore*. Esta *terzina* é marcada por termos relevantes, em enumeração polissindética³¹⁸ que intensifica a gradação. O *enjambement* (*la pieta / del vecchio padre*) ressalta o elemento dentro da sequência, sendo *pieta* o principal termo que diferencia Eneias de Ulisses. Mas o elemento que ganha mais força é o último, *il debito amore*, desenvolvido no último verso mediante relativa: *lo qual dovea Penelopè far lieta*. A ampliação deste elemento se baseia sempre na ideia do dever (*debito*; *dovea*): Ulisses, depois de tantos anos longe de casa e depois da imutável fidelidade de Penélope (note-se que ela é a única personagem nomeada nesta *terzina*), tinha o dever de voltar para casa.

Ao final da segunda *terzina*, há uma fortíssima suspensão acumulada, intensificada pela enumeração em gradação. Essa intensificação e acúmulo de energia culminam na terceira *terzina*. O período resulta no verso *vincer*³¹⁹ *potero dentro a me l'ardore*; este último termo, central na caracterização de Ulisses, exige especificação, recebendo uma forte ampliação que se prolonga pela *terzina*: *ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore*. A palavra *vincer* ganha evidência, estando no início do verso. Este termo sobrepõe *ardore* a tudo quanto fora enumerado na *terzina* anterior. Também esta *terzina* realiza uma gradação em direção ao seu desfecho. No terceiro verso, *del mondo esperto* é amplificado em *e de li vizi umani e del valore*, criando uma anáfora independente do esquema do verso, com zeugma e antítese em *vizi... valore*. Aquilo que parecia já resolvido no segundo verso (*ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto*) é ampliado e retrospectivamente modificado por *e de li vizi umani e del*

de acordo com essa leitura do termo, considera sugestiva a leitura de Landino, “sottrasse me, quasi furò me a me medesimo”, ideia também presente no comentário de Pietrobono (*ad loc.*): “me a me stesso, mi fece dimentico di me medesimo”. Entretanto, também Landino (vv. 88-93) alude ao significado de “allettò”, “lusingò”: “che sottraxe me: quasi con lusinghe in forma m'allectò che passò uno anno innanzi ch'io m'accorgessi della mia dimoranza. Et per intender meglo la forza del vocabolo, et da quella el senso del texto, “subtraere” in latino significa furtivamente et di nascoso tirare ad sè; onde noi diciamo sottrarre alchuno quando con astuto modo del quale non s'accorga lo 'nduciamo a dire quello che lui non direbbe. Adunque qui dice el poeta sottraxe me, quasi furò me a me medesimo”. Para uma abordagem ampla, com citação de diversos comentadores, cf. Andrea Mariani, *ED, ad vocem*.

³¹⁷ *Aen.* II 664-667.

³¹⁸ Isto é, mediante repetição de conjunção.

³¹⁹ “*vincer*: in prima e rilevante posizione, come il *quando* del v. 89; e poggiando sulle tre negazioni (*né* {v.94} – *né* {v.95}) postula, gloriosamente, il diverso e suo vero soggetto: *l'ardore*.” (Matalia *ad loc.*).

valore, que, em estrutura de equilíbrio entre o adjetivo central e os dois substantivos, arremata a *terzina*. Com este verso, o *ardore* de Ulisses ganha sua máxima expressão e profundidade. Esta é a *terzina* que caracteriza o personagem que aqui fala, orientando-se por alguns nomes principais: *mondo*, *vizi*, *umani*, *valore*, mas sobretudo *ardore* e *esperto*, que indicam um desejo de conhecimento empírico.

A *terzina* seguinte, *ma misi me per l'alto mare aperto / sol con un legno e con quella compagna / picciola da la qual non fui diserto*, relaciona-se com as *terzine* anteriores, embora não crie uma ligação direta. Essa *terzina* realiza a passagem do exórdio para a narrativa (evidente em *misi me*). O *ma* inicial cria uma separação, um momento de ruptura, que determina o início da viagem de Ulisses, sendo uma consequência em ato daquilo que a *terzina* anterior mostra como interno ao personagem (*dentro a me*). Note-se a amplitude do verso, de andamento iâmbico, com aliterações, assonâncias e prevalência de vogais abertas: *MA Misi ME PER l'Alto MAre aPERto*. Este verso apresenta o mar como cenário que não abandonará mais a narrativa; nisso, tem grande efeito a ditologia ao final do verso *alto mare aperto*. Os dois versos seguintes criam uma espécie de oposição em relação a este verso inicial: ao imenso mar diante de Ulisses, opõem-se o seu pequeno navio e os poucos companheiros que o acompanham (*sol con un legno e con quella compagna / picciola da la qual non fui diserto*). Há, nos dois últimos versos, uma amplificação criada pela coordenação entre *con quel legno* e *con quella compagna / picciola da la qual non fui diserto*, em que a relativa ao terceiro verso amplia o segundo elemento, concluindo a *terzina* no latinismo *diserto*. Note-se também o *enjambement compagna / picciola*, atenuado pela unidade criada no terceiro verso.

Na descrição do processo que precede o discurso, cada *terzina* corresponde a uma etapa; e faz parte da segunda etapa o início efetivo do discurso, em *Quando*. A função da *terzina* como unidade discursiva pode ser intensificada pelos períodos longos, que denunciam claramente a vontade de uma articulação em *terzine*. Neste canto, exemplo capital disso é o início do discurso de Ulisses que, logo depois de um radical descompasso (*Quando // mi diparti*'), é desenvolvido em um longo período totalmente organizado segundo a *terzina*. Nesse caso, a *terzina* não só orienta a realização do discurso, mas, de modo sempre ordenado, amplia partes desse período tão importante na caracterização indireta do personagem. A essa ampliação, a última *terzina* (*ma misi me...*) opõe uma grande concisão, que confere energia à consequência em atos daquilo que amplamente fora enunciado como movimento interior do personagem. A *terzina* mostra aqui três funções, não obstante o forte *enjambement*: organizar uma descrição e direcioná-la a determinada situação; ordenar a ampliação de um período muito mais longo do que a sua própria

medida; concentrar determinado evento, que aqui ganha força pela oposição com a ampliação anterior.

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna. (103-105)

O discurso prossegue de modo narrativo. A primeira *terzina* é indicativa; nela têm relevo os nomes próprios que criam uma localização geográfica: *Spagna, Morrocco, l'isola d'i Sardi*. A partir da segunda, embora a função seja predominantemente narrativa, introduz-se certa tensão e concentração figurativa. Isso se evidencia já no primeiro verso, com a hendíade ao final (*vecchi e tardi*), que introduz uma função descritiva, evidente também no nexos *foce stretta*:

Io e' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov' Ercule segnò li suoi riguardi
acció che l'uom più oltre non si metta;
da la man destra mi lasciai Sibilia,
da l'altra già m'avea lasciata Setta. (106-111)

A função indicativa continua, mas eleva aqui o seu tom, ajustando-se a um evento determinante na história. O período, fazendo corresponder cada proposição a um verso, é organizado de modo muito claro. A essa total correspondência no plano versal, opõe-se, contudo, um ligeiro descompasso no plano da *terzina*: embora cada um dos seis versos corresponda a uma proposição, percebe-se uma clara escansão em um primeiro grupo de quatro versos e um segundo de dois versos. Ao final da primeira *terzina*, há uma perífrase mitológica, que, contudo, não se finaliza no terceiro verso, desdobrando-se no início da *terzina* seguinte: *quella foce stretta / dov' Ercule segnò li suoi riguardi // acciò che l'uom più oltre non si metta*. Também aqui está presente a função indicativa, estritamente ligada à narrativa: a perífrase indica uma localização geográfica, aquela determinante para toda a história. Entretanto, esta *terzina* não se desenvolve simplesmente para indicar o estreito de Gibraltar, mas para indicar o limite que ele representa e, mais do que isso, a própria consciência do personagem a respeito desse limite ³²⁰.

Os primeiros quatro versos se sucedem em desdobramentos sintáticos, originando sempre novas subordinações, em um crescendo. O período se abre com a principal *Io e' compagni eravam vecchi e tardi*, que caracteriza indiretamente a insuficiência dos personagens, mas não realiza ainda nenhuma indicação efetiva para a história. A principal necessita da subordinada temporal que vem no verso seguinte: *quando venimmo a quella foce stretta*. Percebe-se em *stretta* ao final do verso uma atenção à adjetivação, que será mais evidente pela proposição relativa que segue. Mas o fato de esta ser uma proposição temporal, com o verbo de

³²⁰ Cf. Chiavacci *ad loc.*

movimento *venimmo*, mostra a função narrativa ainda em funcionamento: a adjetivação cria esfumaturas que constelam a linha principal da narrativa.

O nexa *quella foce stretta* necessita de uma especificação, que se desenvolverá nos dois versos seguintes, criando uma longa perífrase em dois tempos (*dov' Ercule segnò li suoi riguardi / acció che l'uom più oltre non si metta*). A perífrase dá relevo à localização geográfica, elevando o período para além do plano estritamente narrativo: na *terzina* anterior, as indicações eram realizadas mediante substantivos próprios, dando lugar aqui a uma perífrase carregada de sentido para a narrativa. Já o nome de Hércules, associado à *foce stretta*, é o suficiente para indicar o estreito de Gibraltar, mas é evidente que Ulisses não quer apenas indicar o estreito, e sim falar de seu verdadeiro significado, mediante os termos *segnò li suoi riguardi*. E, como se isso não bastasse, a perífrase se prolonga até o primeiro verso da *terzina* seguinte, apresentando claramente a motivação do *non plus ultra* de Hércules: *acció che l'uom più oltre non si metta*, em que ganham relevo o termo *uom* empregado impessoalmente e o imperativo ao final ³²¹. Mas tal força tem origem sobretudo em dois fatos métricos: irresolução da primeira *terzina*, que resulta neste primeiro verso; quebra, na segunda *terzina*, entre o primeiro verso, que forma conjunto com a anterior, e os dois últimos versos, que formam grupo entre si.

Não há uma forte ligação entre *terzine*, pois aqui estão envolvidas duas proposições diferentes. Entretanto, uma tensão com a estrutura da *terzina* existe, pois em um primeiro verso apresenta-se um desdobramento da *terzina* precedente, que é a ideia mais importante à qual conduz todo o desenvolvimento anterior. Essa tensão é acentuada pela pausa, nesta *terzina*, entre o primeiro e os dois últimos versos, “quebrando” a *terzina* em função de dois períodos e criando uma espécie de desequilíbrio entre eles. A quebra é intensificada pelo paralelismo que une os dois últimos versos e os diferencia do período anteriormente desenvolvido: *da la man destra mi lasciai Sibilia, / da l'altra già m'avea lasciata Setta*. Os dois últimos versos apresentam, novamente, a estrutura de indicação puramente narrativa, com verbos em tempo perfectivo e nomes geográficos. Entretanto, esta indicação tem sentido fundamental: os tempos verbais são empregados com muita precisão (*mi lasciai*; *m'avea lasciata*) e revelam, em união com os termos geográficos, que Ulisses e seus companheiros já ultrapassaram o estreito de Gibraltar ³²². Nos quatro primeiros versos, eles estavam diante das colunas de Hércules; nos dois últimos versos eles já as ultrapassaram. A ruptura dentro da *terzina* não é só sintática; é uma ruptura na linha narrativa, e esse momento de silêncio corresponde ao momento decisivo

³²¹ “ il verso fa, per così dire, sbarra, e chiude con l'arresto imperativo di una pausa vagamente minacciosa e più eloquente di ogni commento o altro nesso narrativo” (Mattalia *ad loc.*).

³²² Cf. Inglese *ad loc.* Cf. também Porena, Mattalia *ad loc.*

em que o navio ultrapassa as colunas de Hércules, mudando a experiência *e de li vizi umani e del valore na esperienza... del mondo sanza gente*.

Percebe-se mais uma vez como a estrutura da *terzina* é fundamental na constituição de um momento decisivo. O discurso ultrapassa o limite da *terzina* no momento em que Ulisses e seus companheiros estão para ultrapassar as colunas de Hércules. A estrutura da *terzina* e seu descompasso com o movimento discursivo concentram força sobre o verso *acció che l'uom più oltre non si metta*, criando, além disso, grande concentração nos dois últimos versos, que devem contrabalançar os quatro anteriores. Isso ocorre sem recurso a termos de especial relevo; o que conta aqui não são tanto os termos que se sobressaem, mas a estruturação mediante a interação com o metro. O verso mais forte, *acció che l'uom più oltre non si metta*, revela a clara consciência de Ulisses em relação à sua conduta, lançando nova luz sobre toda a sua narrativa. Se ele já possuía essa consciência no momento de atravessar as colunas de Hércules é questão muito debatida ³²³. O certo é que, ao realizar a sua narrativa, essa consciência é clara e marca toda a história aqui contada.

8. Discurso de Ulisses aos companheiros

Tem lugar, então, o breve discurso de Ulisses a seus companheiros:

'O frati,' dissi, 'che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo sanza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.' (112-120)

Trata-se da escolha extrema da vida de Ulisses e de seus companheiros: atravessadas as colunas de Hércules, os personagens devem decidir se continuam o caminho em direção ao desconhecido. O discurso deve ser breve, pois o importante aqui é a ação: Ulisses busca o conhecimento empírico e não quer se deter em muitas palavras. Mas aqui a brevidade (como em muitos outros momentos dantescos) é condição para a veemência, e Dante cria a máxima realização da conhecida eloquência do herói grego.

³²³ Cf., em primeiro lugar, Fubini, *ED*, "Ulisse". Além disso, para apresentação das divergências interpretativas e dos principais críticos que as defendem, cf. Giacalone, vv. 107-109, e Chiavacci, "Introduzione" ao canto, pp. 761-765, em que, após uma apresentação do quadro geral das duas principais interpretações, a comentadora aponta para um confronto entre Ulisses e Dante, também apresentada por Fubini: "il raffronto col viaggio di D[ante] è inevitabile e l'episodio di U[lisse] si rivela ancor più necessario nella concezione del poema".

O discurso é destramente construído segundo preceitos da retórica. Muitos são os elementos que concorrem para a sua força; e não poderia ser indiferente a interação entre metro e sintaxe. Há uma efetiva ligação entre as duas primeiras *terzine*: *a questa tanto picciola vigilia // d'i nostri sensi ch'è del rimanente*, que, nas palavras de Inglese (*ad loc.*), cria uma fusão no discurso, em colaboração com o *enjambement* anterior *cento milia / perigli*. As duas primeiras *terzine* ampliam as partes constituintes de sua formulação, criando uma escansão fundamental em dísticos, que não dividem o discurso (em si indivisível), mas apenas orientam a sua organização, criando equilíbrio:

'O frati,' dissi, 'che per cento milia / perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia // d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza, / di retro al sol, del mondo sanza gente.

O primeiro dístico desenvolve o vocativo *O frati*, ampliando-o em uma *captatio benevolentiae*. O *enjambement* reforça a unidade entre os versos, dando ainda mais vigor à hipérbole ³²⁴ presente em *cento milia perigli*, sendo *perigli* um termo fundamental na história de Ulisses e *milia* um latinismo que mantém o tom elevado do discurso. O modo como o vocativo é desenvolvido é extremamente significativo, apresentando no segundo verso dois termos fundamentais: *perigli* e *occidente* (este último delimita a *captatio benevolentiae*).

O segundo dístico retoma a proposição principal iniciada com *O frati*: *a questa tanto picciola vigilia // d'i nostri sensi ch'è del rimanente*. Esse elemento, de constituição quase totalmente nominal (o que mostra uma intenção de amplificação), é um argumento implícito para o posterior pedido de Ulisses. A perífrase *vigilia d'i nostri sensi* cria grande carga de sentido no discurso, envolvida pela intensa caracterização *tanto picciola* (de grande força persuasiva) e pelo sucessivo *ch'è del rimanente*, construção latina que, juntamente com o latinismo *vigilia* participa do tom elevado do discurso. A perífrase usada para designar a vida está em grande consonância com o caráter de Ulisses: a vida é a vigília dos sentidos, premissa para o conhecimento empírico buscado. Intensifica o poder persuasivo o pronome *nostri* em uma fala dominada por formas de segunda pessoa; com isso, Ulisses se insere em seu discurso, colocando-se ao lado de seus companheiros ³²⁵.

Finalmente, os dois últimos versos, *non vogliate negar l'esperienza, / di retro al sol, del mondo sanza gente* apresentam o pedido efetivo, como súplica por parte do intenso *ardore* de

³²⁴ Figura na qual se cria um exagero na expressão (seja por excesso, seja por defeito), que ultrapassa os limites da verossimilhança.

³²⁵ Cf. Petrocchi *ad loc.* A primeira pessoa do plural terá importância na sequência final da história de Ulisses (vv. 121-142)

Ulisses. Este pedido está contido no primeiro verso: *non vogliate negar l'esperienza*, com destaque, ao final do verso, para o termo fundamental *eperienza*, que retoma o *esperto* do exórdio. O terceiro verso é uma especificação, em gradação, daquele termo suspenso ao final do verso anterior. A gradação se opera mediante o paralelismo e a ampliação entre os elementos *di retro al sol e del mondo sanza gente*.

O desenvolvimento das duas *terzine* se orienta para esse dístico final, culminando no paralelismo em gradação que caracteriza o termo fundamental *esperienza*. Esse é o momento que mostra a mudança entre o *divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore* e a *esperienza / di retro al sol, del mondo sanza gente*: aquele *ardore* inicial se revela muito mais profundo; Ulisses não se contenta com a experiência do mundo habitado e quer ir além, alcançando aquilo que o homem ainda não pôde alcançar ³²⁶. O último verso, com as suas perífrases, revela a temeridade da empresa: seguir o sol, em direção ao mundo desabitado, ver o mundo que só ao sol, e aos astros, é dado conhecer ³²⁷. O destaque dos dois últimos versos é marcado pelo esquema praticamente inalterado dos quatro primeiros: o primeiro tem acentos de 2^a, 4^a, 8^a 10^a; os três seguintes têm acentos de 2^a, 4^a, 6^a e 10^a.

A estrutura da *terzina* é momentaneamente ignorada, unificando o discurso em suas diversas partes constitutivas, que, embora reconhecíveis em dísticos, não podem ser efetivamente separadas. Com isso, percebe-se que os três momentos de pedido no canto (pedido de Dante a Virgílio; pedido de Virgílio a Ulisses e Diomedes; pedido de Ulisses aos companheiros), que se encadeiam e constituem momentos decisivos no prosseguimento do canto, são sempre momentos de forte carga elocutiva e criam descompassos entre o discurso e a medida da *terzina*; dentre eles, este é o mais intenso. A unidade conduz o período àquele pedido veemente, em que reluz a sede de conhecimento do homem que, contudo, ignora (conscientemente ou não) um limite. Nesse pedido reluz o drama da figura de Ulisses, levado à perdição pelo seu próprio valor ³²⁸. A organização em dísticos não quebra a intensa unidade desses versos, mas apenas renova a energia da suspensão que se propaga até o pedido final. A

³²⁶ “Segnando il limite fra mondo umano e mondo senza gente, le ‘colonne’ propongono un nuovo, misterioso oggetto di desiderio conoscitivo, cui Ulisse - vale a dire, l’uomo ‘aristotelico’ - non potrebbe voltare le spalle senza tradire la ‘propria natura’.” (Inglese, nota ao v.)

³²⁷ Cf. Mattalia *ad loc.*

³²⁸ “Ma quel che è sentito come elegia, l’elegia della rinuncia e dell’inappagamento, era rappresentato come dramma in atto in questo canto dell’Inferno. È la grandezza e il dramma dell’umanità pagana, anzi dell’umanità in sé stessa; ma questo dramma non porta alla disperazione l’individuo che ne è stato vittima, né D[ante] che così fortemente l’ha sentito e rappresentato; né annulla l’intrinseca nobiltà di quella ricerca, anzi, in un certo senso la consacra, mentre ci fa sentire che è necessario, a compimento, qualcosa di più che darà la rivelazione o la Grazia, una Grazia speciale come quella che sarà concessa a Dante.” (Fubini, *ED*, “Ulisse”)

intenção de amplificação pode ser claramente percebida pela escassez de formas verbais (*siete giunti, è, non vogliate*), diante da abundância de nomes que ampliam a proposição.

As duas primeiras *terzine*, contudo, não são senão preparação para a terceira, que apresenta o argumento irrefutável do discurso, caracterizando indiretamente Ulisses e sua narrativa mediante a concepção fundamental que guia seus atos. Ulisses apela à natureza humana, ao dever de todo homem digno: *Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza*. Este é o verdadeiro centro de toda a narrativa de Ulisses, esta é a *terzina* que encerra a convicção fundamental de seu caráter, diante da qual os companheiros (e o próprio Ulisses) não podem recuar. O tom é sempre sóbrio, mas o sentido por trás dessas palavras é tal que não pode deixar indiferentes os interlocutores. Os dois últimos versos, que sustentam todo o discurso, são um desdobramento do primeiro; este é formado por poucos, mas relevantes termos: o imperativo *considerate* e, sobretudo, *semenza*, em grande concentração de sentido.

Os dois últimos versos estão em estrutura de *correctio*, um dos modos preferidos para criar amplificação na Idade Média ³²⁹. Eles mostram o dever do homem, segundo a dignidade que lhe foi conferida em sua própria criação - o que é, na verdade, uma ideia profundamente cristã ³³⁰. Os termos fundamentais são reservados para o final, momento em que surgem com o seu máximo de energia. No segundo verso, isso ocorre com *bruti*, termo forte na negação criada pela *correctio*. Mas isso tem efeito sobretudo no terceiro verso, com conclusão do discurso sobre os termos *virtute e canoscenza*, que determinam o rumo que a história tomará. A estrutura da *correctio* cria amplificação mediante a oposição do segundo termo em relação ao primeiro. A sua força recai sobre o verso *ma per seguir virtute e canoscenza*, em sua oposição a *fatti non foste a viver come bruti*. Mas, na verdade, o verso é preparado ao longo de todo o discurso, que culmina, portanto, na ideia da nobreza do homem, que não pode não buscar *virtute e canoscenza*, ainda que lhe reste apenas uma *picciola vigilia... d'i sensi*. Note-se, finalmente, a grande carga conceitual criada pela correspondência rímica *esperienza: canoscenza*.

A primeira parte do discurso se amplia em duas *terzine*, em uma fusão que torna o discurso indivisível, mas orientado pela ampliação de três elementos. A medida fundamental da *terzina* se abre para incorporar essa introdução, que conta com o poder de convencimento de alguns elementos acessórios, acrescentados à linha principal. Nesta primeira parte, o discurso ainda está diretamente ligado à situação imediata dos personagens, como revela o pedido ao final. A grande eloquência de Ulisses está no remeter, na terceira *terzina*, essa situação

³²⁹ Cf. Lausberg, *ad vocem*.

³³⁰ Cf. Chiavacci, v. 118.

particular a um princípio geral, que está na base do discurso, como deveria estar na base de qualquer ato humano. Ulisses, partindo de uma situação específica, apela a um princípio geral; e este princípio não poderia ter melhor formulação do que a *terzina*. À distensão anterior, com ampliação do discurso e abertura da *terzina*, opõe-se a concisão ternária, que está na base da formulação precedente.

A enunciação de tal princípio geral se resolve em uma máxima e tem forte efeito persuasivo ³³¹: os companheiros de Ulisses não devem simplesmente acatar o pedido de seu comandante, mas devem seguir aquela dignidade dada apenas ao homem. A sentença, concentrando-se em uma *terzina*, cria um imperativo solene e urgente, que não pode não levar à ação. A organização em três proposições coordenadas, uma em cada verso, não quebra a unidade da *terzina*: a estrutura da *correctio* associa as duas últimas proposições, como derivadas da primeira, ao mesmo tempo que cria uma amplificação, que ressalta o último verso. Na verdade, tal constituição confere maior agudeza a cada proposição e contribui para a essencialidade da formulação como um todo. Percebe-se mais uma vez a função fundamental do metro, na sua constante conformação a serviço da realização do texto poético. Este é o momento mais intenso da narração de Ulisses. Mas, nem mesmo aqui o tom perde a sua constância. Ulisses, apesar de seu *ardore*, não é patético, e sim prático e comedido em suas palavras. Isso torna mais pungente aquele *ardore* e o drama que ele desencadeia. O comedimento resulta em palavras atentamente escolhidas, criando aquele respeito imediato nos interlocutores, sejam eles os companheiros, Dante e Virgílio ou o leitor.

9. Retomada da narrativa

Li miei compagni fec' io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti (121-123).

Após o discurso de Ulisses, é retomada a narrativa. A *orazion picciola* teve o efeito esperado, como diz a forte hipálage ³³² que atribui *aguti* a *compagni*. A primeira *terzina* cria a passagem entre o discurso de Ulisses e a sequência narrativa, não permitindo uma quebra na condução do discurso (momento mais forte) à narrativa retomada. Ela tem forte função caracterizadora, apresentando uma consequência do discurso de Ulisses e, ao mesmo tempo, o ponto de partida para o prosseguimento narrativo.

³³¹ Sobre a colocação e o efeito da *sententia* (pensamento “infinito” que ilumina uma situação “finita”) no discurso, cf. Lausberg, “sententia”.

³³² Figura que consiste na atribuição a um termo de algo que deveria ser propriamente atribuído a outro termo. No presente caso, *aguti* se refere ao desejo subentendido dos *compagni*.

Além da hipálage, outro elemento de efeito para a caracterização é a estrutura consecutiva ³³³, que confere unidade à *terzina* e cria suspensão. O antecedente (*sì aguti*) é o adjetivo que cria a hipálage e que exige a resolução na consecutiva, apresentada somente no terceiro verso (*che a pena poscia li avrei ritenuti*), consecutiva que também serve à caracterização de *compagni*, foco da *terzina*. O verso interior cria suspensão, separando a principal da resolução na consecutiva e, ao mesmo tempo, retardando um elemento da principal (*al cammino*).

e volta nostra poppa nel mattino,
de' remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino. (124-126)

Tem início a sequência final do canto. Nesse caso, o fato de essa sequência ser predominantemente narrativa não a enfraquece, pois ela cria grande concentração de sentido, de modo a realizar todas as indicações necessárias para o desfecho da história. Essas indicações se desenvolvem em função da narrativa, mas criam pontos de destaque na sequência, que, após o discurso de Ulisses, mantém força e energia, para apresentar o evento extremo que será aqui narrado. Em tal sequência, a *terzina* tem função primordial.

A primeira *terzina* é carregada de imagens significativas, formando uma longa perífrase dentro da qual se inserem perífrases menores. A primeira imagem ocupa todo o primeiro verso: *volta nostra poppa nel mattino*, que indica a direção da nave de Ulisses. Alguns chamaram atenção para o fato de que essa já era a direção da nave ³³⁴. Entretanto, esse não é necessariamente um problema textual: em primeiro lugar, pode-se considerar que, após o discurso, a nave retoma o seu percurso, estando voltada para o ocidente. E, como bem sublinhou Mattalia (*ad loc.*), a nave esteve sempre voltada para o ocidente, mas este é o momento em que esse fato alcança todo o seu decisivo significado, tornando-se irreversível. A imagem é carregada de sentido ³³⁵, indicando o ato de deixar para trás (*poppa*) o mundo conhecido (*mattino*). A indicação não poderia se apresentar de modo mais eficaz: de fato, ela se desenvolve em função daquilo que os personagens deixam para trás, e não em função daquilo que eles têm à frente, que é ainda desconhecido.

No segundo verso (*de' remi facemmo ali al folle volo*), há uma *transumptio* concentrada em *ali* e *volo*. Isso indica o início efetivo da ação. Novamente, a imagem escolhida é carregada de sentido, concentrando-se no termo *volo*, sobre o qual se realiza a aliteração *aLi aL foLLe voLo*. O qualificativo *folle* é fundamental na caracterização da empresa de Ulisses e revela, mais

³³³ Isto é, a estrutura da relação entre a proposição regente e sua subordinada consecutiva. Neste caso, trata-se da relação entre *sì* (no primeiro verso) e *che* (no terceiro).

³³⁴ Cf. sobretudo Torraca, mas também Momigliano e Giacalone *ad loc.*

³³⁵ Cf. Mattalia, *ad loc.*

uma vez, a consciência que o narrador tem do caráter temerário de sua ação ³³⁶. O terceiro verso acrescenta nova característica à direção indicada, criando em *mancino*, nas palavras de Inglese (*ad loc.*), uma “rima ricercata” com *mattino*. Também aqui a indicação não é irrelevante: segundo Chiavacci (*ad loc.*), que a nave de Ulisses vá a sudoeste (prosseguindo a oeste e à esquerda, *lato mancino*) é sugestão de uma misteriosa providência que guia o caminho. Desse modo, a primeira *terzina* realiza uma indicação em função sobretudo do prosseguimento da narrativa; entretanto, essa indicação cria muitas esfumaturas, que não só estruturam a linha narrativa, mas concentram o sentido que a envolve.

Tutte le stelle già de l'altro polo
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
che non surgëa fuor del marin suolo. (127-129)

Esta *terzina* realiza uma nova indicação, mediante longa perífrase, em que estão presentes duas perífrases menores. Tem-se aqui uma indicação de lugar e de tempo: os personagens navegaram por tanto tempo e, portanto, encontram-se tanto a sul, que não só são visíveis as estrelas do pólo austral (*Tutte le stelle già de l'altro polo*), mas se tornou invisível o polo setentrional (*e 'l nostro tanto basso, / che non surgëa fuor del marin suolo*). Novamente, a indicação é mais do que simplesmente funcional. A referência é aqui o céu noturno, o que tem grande efeito para a caracterização da viagem, cujo cenário parece ser sempre noturno, como se perceberá também na *terzina* seguinte. Isso, com todas as esfumaturas e o possível sentido alegórico que carrega, ganha fortíssimo sentido se relacionado ao *volta nostra poppa nel mattino* ³³⁷: Ulisses e seus companheiros deram as costas ao dia, ao mundo conhecido, e prosseguem em meio à noite. A consecutiva amplifica o segundo objeto (*e 'l nostro tanto basso, / che non surgëa fuor del marin suolo*), criando, portanto, uma gradação na *terzina*. Isso também não é sem significado: ganha relevo o segundo elemento (sobretudo porque conclui a *terzina*, com imagem em todo o terceiro verso), o qual se refere àquilo que Ulisses deixou para trás: *il nostro (polo)*. Isso sublinha a ruptura que está na origem dessa narrativa. Note-se que, como já o verso *de' remi facemmo ali al folle volo*, a expressão que conclui a *terzina*, *marin suolo*, é uma metáfora virgiliana. Mais uma vez, a função narrativa é predominante, pois a *terzina* se

³³⁶ Na *Commedia*, o termo tem emprego muito relevante. Importante sublinhar que, além do presente trecho, o termo se refere à empresa de Ulisses também em *Pd. XXVII (sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle)*. Em *If. II 35*, o adjetivo qualifica a viagem que será realizada por Dante, que ainda ignora a graça que lhe fora concedida: *temo che la venuta non sia folle*. Além disso, o substantivo *follia* é, em *Pg. I 59*, referido à vida de Dante antes da intervenção salvífica de Beatriz. A relação entre esses dois momentos-chave (ambos em início de cântico) e *If. XXVI* corrobora aquele confronto entre Dante e Ulisses já assinalado. Cf. o comentário de Chiavacci a cada um dos trechos e Guido Favati, *ED*, “folle”; “follia”.

³³⁷ O que seria uma ulterior prova do sentido de *mattino*. Como comentado anteriormente (cf. supra nota 286), Torraca considera o termo uma especificação temporal, hipótese não acolhida por grande parte dos comentadores. Cf. Pietrobono, Porena, Sapegno, Mattalia, Chimenz, Fallani, Singleton, Bosco-Reggio, Pasquini-Quaglio, Chiavacci, Inglese *ad loc.*

desenvolve de modo a indicar informações básicas para o prosseguimento da história. Mas isso não impede que os versos tenham elementos de relevo e criem sugestões que não são diretamente funcionais ao prosseguimento narrativo, mas criam uma caracterização indireta do evento narrado.

Cinque volte raccesso e tante casso
 lo lume era di sotto da la luna,
 poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
 quando n'apparve una montagna, bruna
 per la distanza, e parvemi alta tanto
 quanto veduta non avëa alcuna. (130-135)

Na primeira *terzina* há uma nova perífrase, que cria nova indicação temporal. A *terzina* se baseia em algumas figuras e termos de relevo: a perífrase que ocupa toda a sua extensão; a antítese metafórica em *raccesso e casso*, sendo este último termo um latinismo; a perífrase menor em *alto passo*, que constitui, além disso, uma auto-citação no poema³³⁸. Entretanto, aqui a função estritamente narrativa é mais evidente e decisiva. De fato, a perífrase não se encerra em si mesma, mas está claramente subordinada a eventos da narrativa. O primeiro deles está no último verso *poi ch 'ntrati eravam ne l'alto passo*; entretanto, o evento principal está na segunda *terzina*. A hierarquia sintática nem sempre determina os momentos fundamentais do discurso: aquilo que sintaticamente é principal pode se tornar secundário na realização efetiva, e vice-versa. As proposições temporais são, nesse caso, as mais importantes (sobretudo aquela da segunda *terzina*), pois enunciam eventos da narrativa.

Embora a segunda *terzina* apresente uma temporal, sintaticamente dependente da primeira, não se tem aqui uma ligação entre *terzine*; cada *terzina* corresponde a um momento do período. A segunda se concentra em um evento da história, e na sua descrição. O evento é a visão da montanha do Purgatório e o foco da *terzina* é a *montagna*, no modo como ela se apresentou aos personagens (sobretudo Ulisses). O evento narrativo é apresentado em *quando n'apparve una montagna*; o restante da *terzina* se dedica à caracterização da *montagna* em dois momentos (*bruna / per la distanza; parvemi alta tanto / quanto veduta non avëa alcuna*), reforçada pela estrutura comparativa. Novamente, a escolha dos atributos é altamente significativa, pois ambos criam uma atmosfera de mistério que envolve a montanha: a cor indistinta; a desmesurada altura, nunca antes vista por Ulisses, que, contudo, viajara por todo o mundo. Dos dois elementos, o segundo ganha relevo, intensificando a imponência da montanha. E aumenta o seu mistério o fato de ela não ser nomeada; de fato, só mais adiante no poema se saberá que se trata da montanha do Purgatório.

³³⁸ A primeira ocorrência também é em *If. II*, no verso 12 (que se refere à viagem infernal), o que concorre mais uma vez para a relação entre Dante e Ulisses, desse modo estabelecida desde o início do poema.

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
ché de la nova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.” (136-142)

O novo evento, a visão da montanha, tem o poder de modificar a narrativa e conduzir a seu desfecho. Toda essa modificação está contida no primeiro verso da primeira *terzina*: *Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto*, em estrutura paralelística. Os versos seguintes são desenvolvimento do segundo elemento do primeiro verso (*e tosto tornò in pianto*), ampliando-o em relação ao primeiro (*Noi ci allegrammo*). A primeira *terzina* é formada por por quatro coordenadas: duas no primeiro verso, e uma para cada verso restante. Isso não quebra, de modo algum, a unidade do período. As duas primeiras, em paralelismo e antítese, estão em forte unidade, sobretudo mediante o zeugma, que quase cria uma dependência da segunda em relação à primeira. A terceira proposição (*ché de la nova terra un turbo nacque*) é uma causal, criando continuidade em relação à proposição anterior; já a última (*e percosse del legno il primo canto*) apresenta o mesmo sujeito da anterior (*un turbo*), estando *nacque* e *percosse del legno il primo canto* em coordenação e gradação. O novo evento (*un turbo nacque*), o evento decisivo no desfecho da história, é introduzido ao final do segundo verso, no momento em que a suspensão pode ser intensificada pela nova terminação rimaica introduzida.

Também os quatro últimos versos do canto estão em unidade, embora o primeiro pareça destacado dos demais. O verbo *fé* rege a primeira proposição (*Tre volte il fé girar con tutte l'acque*) e também as duas seguintes (*a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giù*). Os quatro versos focalizam um único momento da narrativa, o seu momento extremo, descrevendo-o em diversas etapas: *il fé girar con tutte l'acque; levar la poppa in suso; la prora ire in giù; infin che 'l mar fu sovra noi richiuso*. A temporal ao final é o resultado do período: também aqui ela é a mais importante. Isso também confere unidade aos quatro últimos versos, que se orientam em direção a essa proposição no desfecho.

Toda a sequência final é carregada de sentido para a narrativa. Ela descreve em etapas o acontecimento extremo, focalizando-o e prolongando-o. Na primeira *terzina*, o verso conclusivo *e percosse del legno il primo canto* é muito significativo: *il primo canto* é a proa do navio, isto é, a sua parte anterior, que se tornou instrumento da audácia dos personagens. A sequência final do canto insiste sobre essa separação entre proa e popa e sobre a carga representativa de cada uma delas. Em *Tre volte il fé girar con tutte l'acque* tem clara carga simbólica o número *tre*. As duas proposições seguintes (*levar la poppa in suso / e la prora ire*

in giù), além de prolongarem e como que gravarem o momento extremo do naufrágio, têm a mesma carga de sentido na diferenciação entre *poppa e prora*, em que a proa, parte do navio que representa a audácia, é a primeira a ser submergida. A relação é entre popa e mundo conhecido (que ela deixa para trás), e proa e mundo desconhecido. Que todos esses eventos recaiam primeiramente sobre a proa é altamente significativo; é como se esses acontecimentos mostrassem como o mundo desconhecido (mais precisamente, a montanha) recebe os viajantes e, sobretudo, a sua audácia. O último verso também tem relevância: o tempo verbal *fu richiuso* é escolhido de modo muito atento, dando ao evento, como observou Chimenz (*ad loc.*), uma completude absoluta.

Entretanto, o elemento mais carregado de sentido está no inciso *com' altrui piacque*, no penúltimo verso. O inciso tem o efeito de retardar a apresentação do complemento da narração, com o seu verso resolutivo *infin che 'l mar fu sovra noi richiuso*, parecendo estar deslocado entre as proposições que descrevem as etapas do naufrágio. Mas este inciso constitui o último e mais importante comentário de Ulisses, que lança sobre a narrativa a luz de sua total consciência sobre os fatos narrados. Ulisses não poderia conhecer efetivamente uma providência divina, mas reconhece uma força que guiou sua viagem, o que confere a toda a narrativa a consciência de sua própria falência. A sua colocação, no limiar do discurso, traduz o momento de sua revelação: trata-se da consciência *in extremis* de Ulisses.

O elemento *com' altrui piacque* constitui relevante elemento de intratextualidade. De fato, *Inferno XXVI* é um canto fundamental e cria ecos com momentos-chave do poema (como o início de cada cântico). Um dos momentos mais significativos é justamente o início do *Purgatorio*, em que Dante se encontra na praia não alcançada por Ulisses. Em *Purgatorio I*, há mais de uma referência explícita; uma delas está no final do canto:

Venimmo poi in sul lito diserto,
che mai non vide navicar sue acque
omo, che di tornar sia poscia esperto.
Quivi mi cinse sì com' altrui piacque:
oh meraviglia! ché qual elli scelse
l'umile pianto, cotal si rinacque
subitamente là onde l'avelse. (Pg. I 130-136)

Aqui estão presentes quatro rimantes do canto de Ulisses: *diserto* (embora não no mesmo sentido), *acque*, *esperto*, *piacque*, estando este último no mesmo nexos *com' altrui piacque*. Além disso, a primeira *terzina* é clara referência à história de Ulisses.

A constituição geral da última parte do canto revela com mais clareza um fato importante. O canto é formado por vários momentos fortes. Entretanto, esses momentos não são formados necessariamente por termos raros particularmente proeminentes. Aqui, ganha

mais força a constituição do todo do que o destaque de elementos individuais. O verso *Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto* dá início ao momento final, desencadeando as consequências derivadas da visão da montanha. Ele é formado por paralelismo em antítese, com zeugma que cria forte unidade entre as duas proposições. Estes elementos, em conjunto, conferem força ao verso. Do mesmo modo, os quatro últimos versos focalizam o momento extremo do naufrágio; e a antítese *levar la poppa in suso / e la prora ire in giù* marca um momento imediatamente anterior ao afundamento total, fixando, no desfecho da história, a dramática imagem do navio empinado³³⁹. Por fim, o último verso não apresenta termos particularmente proeminentes, mas ganha força pelo inciso anterior (*com' altrui piacque*), pelo seu esquema (acentos consecutivos de 4ª e 5ª) e pela sua própria constituição interna. O termo *richiuso*, não relevante por si, marca com força o final da história de Ulisses.

A sequência final, iniciada após o discurso de Ulisses a seus companheiros, é toda constituída em estrito respeito à medida da *terzina*. Isso tem grande efeito para a situação, conduzindo a narração ao seu desfecho, em uma crescente concentração de energia. Cada *terzina* encerra uma função precisa dentro da sequência, ampliando o que seriam simples indicações narrativas e carregando-as de sentido para toda a história. No desfecho, a cena do naufrágio se prolonga; o verso isolado ao final do canto (um fato métrico) se torna mais um recurso a favor da representação, pois prolonga ainda mais o espaço reservado ao momento extremo e ganha força também por fazer coincidir o final da narrativa com o final do canto, em uma coincidência perfeita entre a unidade métrica maior e um episódio do poema. A escansão cria concentração nas partes constitutivas da sequência, aumentando a sua tensão dramática, que chegará ao seu auge no desfecho.

***Inferno* XXVI e a narrativa interna**

O canto de Ulisses é o único dos cantos analisados que apresenta uma “narrativa interna”, isto é, uma história contada por um personagem. Como dito anteriormente, essa história, que se inicia no verso 90 e se estende até o último verso do canto, é o seu foco, ao qual se direciona todo o seu desenvolvimento anterior. Além disso, dentro dessa história há certos momentos que recebem maior destaque, sendo conduzidos por outros momentos de menor importância. Tudo no canto trabalha para conferir destaque ao evento principal, como, por exemplo, a ausência de qualquer comentário do narrador a respeito da história. O fato de o canto apresentar uma narrativa interna e de esta receber tal destaque faz com que nele possam ser percebidas com

³³⁹ Sobre o primeiro verso dessa antítese, cf. “Verso fortemente drammatico, che disegna allo sguardo l’inabissarsi della nave” (Chiavacci, v. 140).

maior evidência certas modalidades narrativas e certos procedimentos que concorrem para a criação de uma coerência interna. Dentre os elementos que concorrem para tal coerência interna, é fundamental o metro e seu modo de incorporar o discurso.

A unidade métrico-discursiva fundamental do canto é a *terzina*, dominante em todas as suas situações. Poucos são os casos de desajuste entre metro e discurso no âmbito da *terzina*; e todos esses casos são significativos. Deles, o mais importante é o mais extremo: o início do discurso de Ulisses (*Quando // mi diparti' da Circe*). E prova ulterior da relevância desses momentos é o fato de três deles constituírem situações análogas de grande carga elocutiva, que escandem o canto em três pontos principais que impulsionam a sua narrativa: o pedido de Dante a Virgílio ³⁴⁰; o pedido de Virgílio a Ulisses e Diomedes ³⁴¹; o pedido de Ulisses a seus companheiros (caso em que o desajuste é mais intenso) ³⁴². O pedido de Ulisses é regido por uma ligeira escansão binária, o que faz perceber também aqui uma redução da unidade discursiva em relação à *terzina*. Isso mostra como a redução da unidade discursiva está associada a momentos em que a interlocução se faz mais intensa. Tais momentos podem se constituir como exortação (como aqui e como em parte do discurso de Virgílio em *If* XXIV) ou como uma espécie de advertência (como também no discurso de Virgílio em *If*. XXIV, mas sobretudo na profecia de Vanni Fucci).

A escansão predominante em *terzine* tem consequências diretas para a constituição do canto. Uma delas é a orientação que a sequência de *terzine* cria em direção a momentos mais importantes. Exemplo claro disso é a cena do diálogo entre Dante e Virgílio, que, embora apresente certos elementos de relevo, cria um direcionamento progressivo a momentos mais fortes do canto. A sequência faz indicações necessárias, que preparam para a grande narração de Ulisses; essas indicações, contudo, são rápidas e não se desviam do foco. É nesse momento que são mencionados os heróis gregos e são enunciadas as culpas pelas quais eles se encontram na oitava *bolgia* ³⁴³. Tais indicações são realizadas estritamente segundo a medida da *terzina*, mostrando outra consequência desse modo de escansão: a concisão. De fato, a enumeração das culpas de Ulisses e Diomedes se orienta pela *brevitas*, devendo encerrar três referências

³⁴⁰ “S'ei posson dentro da quelle faville / parlar,” diss' io, “maestro, assai ten priego / e ripriego, che l'priego vaglia mille, // che non mi facci de l'attendere niogo / fin che la fiamma cornuta qua vegna; / vedi che del disio ver' lei mi piego!” (64-69)

³⁴¹ “O voi che siete due dentro ad un foco, / s'io merita di voi mentre ch'io vissi, / s'io merita di voi assai o poco // quando nel mondo li alti versi scrissi, / non vi movete; ma l'un di voi dica / dove, per lui, perduto a morir gissi.” (79-84)

³⁴² ‘O frati,’ dissì, ‘che per cento milia / perigli siete giunti a l'occidente, / a questa tanto picciola vigilia // d'i nostri sensi ch'è del rimanente / non vogliate negar l'esperienza, / di retro al sol, del mondo sanza gente. (112-117)

³⁴³ Rispuose a me: “Là dentro si martira / Ulisse e Diomede, e così insieme / a la vendetta vanno come a l'ira; // e dentro da la lor fiamma si geme / l'agguato del caval che fé la porta / onde uscì de' Romani il gentil seme. // Piangevisi entro l'arte per che, morta, / Deïdamia ancor si duol d'Achille, / e del Palladio pena vi si porta.” (55-63)

mitológicas em poucos termos essenciais. Nesse caso, a concisão serve sobretudo à continuidade, apresentando rapidamente antecedentes necessários que não podem tomar maior espaço: o canto nada tem a ver com as culpas de Ulisses como fraudulento; é outro o seu argumento.

A concisão pode ser considerada o atributo fundamental do canto, tendo muitos outros efeitos e estando diretamente ligada à estrutura da *terzina*. As formulações vão muito além de sua enunciação explícita, carregando sugestões que se entrecruzam na trama do canto. Uma de suas manifestações é a sentença que Ulisses profere aos seus companheiros, o que remete à sentença enunciada por Virgílio em *If.* XXIV³⁴⁴, para exortar Dante a prosseguir o caminho. Isso mostra uma função análoga da sentença (sempre organizada segundo a *terzina*) na composição de momentos exortativos. A concisão é responsável por grande carga elocutiva, que pode se concentrar até mesmo sobre uma figura ou sobre um único termo (dando força a toda a *terzina*). Com isso, o canto nunca trai o seu próprio tom, mas se mantém sempre solene e, ao mesmo tempo, carregado de força dramática, tanto mais forte quanto menos declarada. Em nenhum momento (dentro ou fora da narração de Ulisses) há um comentário patético ou comovente. Na verdade, há uma tensão concentrada, que se mantém e se acentua ao longo do canto e que cria força dramática, nunca abertamente enunciada, mas sempre sentida. O canto sabe mobilizar diversos recursos para representar vivamente um drama, sem qualquer declaração explícita, compondo, com isso, uma “*drammatica epopea*”³⁴⁵.

A força do canto se deve a essa energia concentrada, que parece estar sempre na iminência de uma irrupção que não pode ocorrer. Tal iminência tem máxima representação em *com' altrui piacque*, que mostra a profunda lucidez de Ulisses bem no desfecho da última *terzina* do canto, antes do decisivo verso final (*infin che 'l mar fu sovra noi richiuso*). Em um único hemistíquio, concentra-se a energia acumulada e renovada ao longo de toda a história, evidencia-se a consciência de Ulisses a respeito da própria situação. Essa consciência, apesar de seu conteúdo dramático, é apresentada de modo sóbrio.

Tal concisão constantemente atualizada pela *terzina* não é, contudo, alheia a um relevante momento de amplificação. Logo após um extraordinário descompasso entre discurso e *terzina*, o início da fala de Ulisses segue em um longo período claramente organizado segundo

³⁴⁴ “Omai convien che tu così ti spoltre,” / disse 'l maestro; “ché, seggendo in piuma, / in fama non si vien, né sotto coltre; // sanza la qual chi sua vita consuma, / cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fummo in aere e in acqua la schiuma. (*If.* 46-51)

³⁴⁵ Fubini, *ED*, “Ulisse”.

a *terzina*³⁴⁶. A ampliação se deve ao prolongamento de três elementos do período, cada um correspondendo a uma *terzina*. Este é um momento fundamental, pois delinea o caráter de Ulisses em traços que serão decisivos para todo o desenvolvimento da história. É extremamente significativo que os laços familiares que deveriam deter Ulisses se ampliem em uma *terzina* (*né dolcezza di figlio...*); e é ainda mais significativo que o seu *ardore*, afinal triunfante sobre aqueles laços familiares, também se desenvolva em uma *terzina*. Isso dá relevo ao movimento de ruptura interior, que está na origem da história do herói. Nesse caso específico, a *terzina* eleva e amplia determinados elementos do exórdio que são fundamentais para a história, compondo não uma indicação rápida que conduz a momentos mais importantes, mas um momento em si importante.

Como foi dito anteriormente, uma das principais implicações da *terzina* é a concentração descritiva; e isso não deixa de existir também aqui. O fato de a *terzina* ordenar o discurso em três partes (que não podem ser efetivamente separadas) cria grande concentração em cada uma dessas partes, em uma *gradatio* que resulta na caracterização do *ardore* de Ulisses, força motriz de toda a história. O longo período é rigorosamente organizado, de modo que a sua extensão não cria dispersão, mas sim retenção e intensificação, em breves etapas, da grande energia introduzida pelo *enjambement*. E a suspensão que se renova ao final das duas primeiras *terzine* colabora com a intensificação. Trata-se de uma relação dialética, mediante a qual a brevidade da *terzina* se alia à extensão do período, e isso está em coerência com aquela concisão que caracteriza outros momentos do canto.

Este é um canto constituído com extrema meticulosidade. Tudo trabalha para um mesmo objetivo, concorrendo para uma coerência interna, que concatena todos os seus elementos. Como se comentou nas análises, mesmo a apóstrofe inicial³⁴⁷, aparentemente isolada, não é inserida por acaso. Isso porque a apóstrofe se constitui como uma intervenção por parte do narrador e nada tem a ver com a cena efetiva do canto (diferentemente do que ocorre em *Inferno* XXIV), realizando uma suspensão na linha narrativa e separando dois episódios de caráter muito diferente; após essa interrupção, a cena do canto se inicia com a passagem para a oitava bolgia (*Noi ci partimmo*), isto é, distanciando-se do episódio anterior. Desse modo, a apóstrofe

³⁴⁶ indi la cima qua e là menando, / come fosse la lingua che parlasse, / gittò voce di fuori e disse: “Quando // mi diparti' da Circe, che sottrasse / me più d'un anno là presso a Gaeta, / prima che sì Enèa la nomasse, // né dolcezza di figlio, né la pieta // del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta, // vincer potero dentro a me l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore (88-99).

³⁴⁷ Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande / che per mare e per terra batti l'ali, / e per lo 'nferno tuo nome si spande! // Tra li ladron trovai cinque cotali / tuoi cittadini onde mi ven vergogna, / e tu in grande orranza non ne sali. // Ma se presso al mattin del ver si sogna, / tu sentirai, di qua da picciol tempo, / di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna. // E se già fosse, non saria per tempo. / Così foss' ei, da che pur esser dee! / ché più mi graverà, com' più m'attempo. (1-12)

delimita uma clara fronteira, que diferencia o novo canto do episódio anterior dos ladrões. Além disso, ela apresenta o caráter fundamental do episódio de Ulisses em chave invertida, rebaixando, em relação a *Firenze*, a grandeza que é qualificativo implícito de Ulisses e sua empresa. E, de fato, não é necessária uma declaração explícita da grandeza de Ulisses, pois a sua história fala por si só.

A primeira parte do canto é totalmente orientada em direção ao grande momento que terá início com a primeira palavra enunciada por Ulisses, âmago do canto e fonte de sua coerência. No início do canto, a sequência entre a reflexão do narrador e as duas comparações que caracterizam previamente a *bolgia* dentro da qual será narrada a história é um expediente de interessante efeito ³⁴⁸. Por um lado, ela realiza todas as descrições e caracterizações necessárias antes da cena efetiva, permitindo que esta conduza sem interrupções à fala de Ulisses. Por outro lado, é claro que essa caracterização prévia (que revela, ademais, um envolvimento de Dante narrador e personagem) cria uma forte suspensão em termos narrativos, carregando de sugestividade e mistério o episódio que terá lugar na *bolgia*.

Todo o canto é uma constante manipulação de diversos elementos e recursos que convergem para a força da história de Ulisses e lhe conferem grande destaque. Parte vital desses elementos e recursos mobilizados é o metro. É muito relevante a coincidência perfeita entre o desfecho da história e a conclusão métrica do canto, reforçando a coerência interna que faz desse canto uma sólida unidade. A *terzina* é a medida fundamental do discurso. Isso confere destaque aos raros momentos de descompasso entre a *terzina* e o andamento discursivo - momentos que, de fato, são significativos. A *terzina* é aqui responsável pela concisão, sendo a base, por outro lado, da ampliação que marca justamente o início da narração de Ulisses. Ambos os fenômenos convergem na criação e concentração de potencialidade figurativa, que conferem ao canto tensão dramática. A *terzina* é, portanto, a medida ideal para a arquitetura do canto: ela possibilita o dizer muito em pouco espaço, conferindo carga descritiva a determinados elementos; do mesmo modo, ela permite a ampliação ordenada de algumas situações; por fim, ela abre sua própria estrutura para configurar momentos de força e importância. A *terzina*, em

³⁴⁸ Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi, / e più lo 'ngegno affreno ch'i non soglio, // perché non corra che virtù nol guidi; / sì che, se stella bona o miglior cosa / m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi. // Quante 'l villan ch'al poggio si riposa, / nel tempo che colui che 'l mondo schiara / la faccia sua a noi tien meno ascosa, // come la mosca cede a la zanzara, / vede lucciole giù per la vallea, / forse colà dov' e' vendemmia e ara: // di tante fiamme tutta risplendea / l'ottava bolgia, sì com' io m'accorsi / tosto che fui là 've 'l fondo pareo. // E qual colui che si vengìò con li orsi / vide 'l carro d'Elia al dipartire, / quando i cavalli al cielo erti levorsi, // che nol potea sì con li occhi seguire, / ch'el vedesse altro che la fiamma sola, / sì come nuvoletta, in sù salire: // tal si move ciascuna per la gola / del fosso, ch' nessuna mostra 'l furto, / e ogne fiamma un peccatore invola. (19-42)

diversos ajustes e diversos efeitos criados, participa ativamente do canto, na sua constituição narrativa, descritiva, estilística, retórica, e, sobretudo, na formação de seu tom constante. Esse tom, descrevendo e acentuando um drama interior, é filtrado pelo caráter lúcido de Ulisses, que determina a entonação do canto em todas as suas modulações.

Conclusões

Os cantos analisados confirmam o traço métrico mais evidente no poema: a *terzina* é predominantemente tratada como unidade significativa dentro da constituição discursiva, escandindo-a em seus momentos e articulações fundamentais. Entretanto, isso não resulta em um discurso necessariamente homogêneo, pois tal fenômeno pode ter diversas realizações. A interação entre discurso e metro, em eventuais ajustes ou desajustes (os quais nem sempre são inequívocos), pode ocorrer em diversos níveis. Uma das características frequentemente atribuídas à forma métrica do poema é a variedade que ela possibilita. Tal variedade pode se manifestar em diversos graus de interação entre metro e discurso, mas seu principal modo de realização é operado pela adoção da *terzina* como unidade de referência. Isso confere maior grau de complexidade a tal variedade, que, ademais, não é avessa a certos padrões compositivos.

Cada um dos três primeiros cantos analisados (*If.* XXIV, *Pg.* XXVI, *Pd.* XXVI) apresenta uma característica dominante, que pode determinar o emprego de padrões compositivos. Em *Inferno* XXIV, ocorrem certos casos de “períodos longos” que, embora não muito frequentes, são significativos para uma sistematização das principais tipologias de ligação entre *terzine* e para a determinação de alguns fatores importantes na interação entre discurso e metro no plano da *terzina*. Um primeiro ponto a ser considerado é a diferença entre dois tipos fundamentais de relações estabelecidas entre *terzine*. A relação pode se estabelecer dentro de uma mesma proposição (que será aqui chamada “relação sintagmática”) ou entre proposições diferentes (que será aqui chamada “relação sintática”). A relação sintática não cria uma ligação efetiva, pois reproduz, na passagem entre *terzine*, uma pausa de natureza discursiva. Já a ligação sintagmática cria uma ligação direta entre dois elementos; isso gera uma maior tensão com o andamento métrico, pois faz com que a passagem entre *terzine* origine uma fratura métrica dentro de uma unidade sintagmática.

Entretanto, muitos fatores podem afetar esses tipos de relação, tendo como efeito uma grande variedade de realizações, em diversos graus de interação entre metro e discurso. Uma relação sintática, por exemplo, pode ter o efeito de criar uma escansão concorrente com a escansão predominante em *terzine*, podendo até encobrir momentaneamente a estrutura ternária. A relação sintática e a relação sintagmática são determinadas, naturalmente, pela relação entre os elementos envolvidos na passagem entre *terzine*. Mas isso necessariamente se associa a outros fatores: a extensão de cada elemento envolvido, a distância entre eles na passagem entre duas *terzine*, a constituição sintática de cada uma das *terzine* como um todo e a

distribuição das pausas sintáticas ao longo do período. Todos esses fatores incidem sobre certo equilíbrio na estruturação do período, e, quanto mais esse equilíbrio é afetado, mais problematizada vem a ser a estrutura da *terzina*. Além disso, cada um deles concorre para conferir determinada particularidade ao período desenvolvido.

Desse modo, cada “período longo” do canto cria um diverso tipo de ligação entre *terzine*, manifestando diferentes graus de interação entre discurso e metro e encobrindo por vezes a estrutura da *terzina*. Essa descaracterização pode ocorrer sobretudo por dois procedimentos: a redução ou a ampliação da unidade discursiva em relação à *terzina*. O procedimento por ampliação está relacionado a outro fator que afeta diretamente a interação entre metro e discurso: a uniformidade sintática. Muitas vezes, a uniformidade sintática não permite perceber em seu interior a articulação de diversas estruturas, mas apenas uma sucessão ininterrupta de proposições. Isso não permite reconhecer a estrutura da *terzina* como orientadora do período, que se torna um bloco de versos e de proposições.

Purgatorio XXVI é totalmente orientado pela *terzina* como unidade; a *terzina* regula até mesmo os “períodos longos”, que, em *Inferno XXIV*, apresentam eventualmente outras escansões em conflito com a escansão ternária. Isso ocorre por uma espécie de gradação interna em direção ao terceiro verso, que tende a criar nele um ponto de referência que sempre reconduz a escansão discursiva à medida da *terzina*. Tal gradação é operada nos planos lexical, retórico e sintático.

No plano lexical, a gradação é realizada principalmente pelo emprego de termos raros e únicos no desfecho da *terzina*, os quais delimitam com mais força a sua estrutura. É preciso dizer que os termos únicos não são por si relevantes. Pode ser muito mais significativa a presença de um termo que ocorra mais de uma vez no poema do que a presença de um termo efetivamente único. E não se pode esquecer que um termo pode ganhar relevância pelo emprego particular que recebe em determinado momento. Entretanto, em *Purgatorio XXVI* o emprego de termos únicos no poema parece receber maior relevância. O canto é carregado de *unica*; destes, naturalmente não são todos importantes, mas chama atenção o fato de a sua maior parte estar no terceiro verso da *terzina* e, principalmente, no momento da rima conclusiva. Isso, na verdade, é uma tendência já notada no poema como um todo: dentro de uma série de rimas, o termo mais forte e relevante tende a ser reservado ao desfecho da série. Entretanto, neste canto em particular, canto de grande aplicação estilística, o *unicum* parece empregado com especial atenção.

No que concerne à estrutura da *terzina*, os termos únicos têm muitas vezes o efeito de delimitar a sua estrutura dentro do discurso. Entretanto, mais significativo é o fato de isso

ocorrer sobretudo em “períodos longos”, sem que eles mesmos possam perder a referência da *terzina*. Isso é particularmente significativo no seguinte trecho, em que uma comparação se encadeia com a fala de um personagem:

Non altrimenti stupido si turba
 lo *montanaro*, e rimirando *ammuta*,
 quando *rozzo* e salvatico *s'inurba*,
 che ciascun' ombra fece in sua paruta;
 ma poi che furon di stupore *scarche*,
 lo qual ne li alti cuor tosto *s'attuta*,
 “Beato te, che de le nostre *marche*,”
 ricominciò colei che pria m'inchiese,
 “per morir meglio, esperienza *imbarche*! (67-75)

Este é o trecho sintaticamente mais complexo do canto; e, em tal constituição, é fundamental o emprego de *unica*, que demarcam as três *terzine* da sequência, tornando mais pronunciado o equilíbrio entre as partes do período, apesar do leve descompasso criado pela comparação, que se desenvolve em quatro versos.

Os termos que ocorrem apenas uma vez não são o único elemento que confere mais força a um limite de *terzina* e, em geral, são associados a certas figuras retóricas, que também criam uma gradação que firma a *terzina* sobre o terceiro verso. Claro está que *Purgatorio* XXVI ou qualquer um dos cantos aqui analisados não podem dar conta de todas as figuras retóricas empregadas no poema, ainda que se considerem somente os terceiros versos de *terzina*. Todavia, o canto apresenta uma grande frequência de *terzine* concluídas em figuras, privilegiando tal procedimento.

Caso não raro é a realização da coordenação que resulta em paralelismo ou ditologia, que podem ser relacionados a outras figuras e podem criar gradação. Esta pode também ser criada por uma disposição em membros crescentes, que abarca toda a *terzina* ou parte dela. Finalmente, o terceiro verso e seu valor demarcativo podem ser sublinhados também por uma figura etimológica ou por um políptoto. Além disso, são fundamentais as figuras de pensamento. Isso pode ser realizado mediante metáfora, mas a figura privilegiada é, na verdade, a perífrase. Interessante a perífrase mitológica em:

in obbrobrio di noi, per noi si legge,
 quando partinci, il nome di *colei*
 che s'imbustiò ne le 'mbestiate *schegge* (Pg. XXVI 82-87),

Este caso mostra um tipo de perífrase bastante frequente, formado pela relativa, associada a seu antecedente. Trata-se do tipo de realização mais frequente da perífrase em todos os cantos analisados; e isso diz respeito também ao plano sintático. No caso acima citado é significativo o fato de a relativa ocupar integralmente o terceiro verso, o que tem efeitos na interação entre metro e sintaxe. Enquanto os dois primeiros versos têm o andamento complicado por pausas e

pelo encadeamento de orações diversas, o último verso se apresenta em formulação unitária. Isso não significa autonomia sintática, mas apenas uma conformação orgânica, que faz do verso uma unidade atuante dentro da *terzina*. Trata-se de fenômeno recorrente no canto: as maiores tensões com o metro são reservadas aos dois primeiros versos; ao terceiro, é reservada uma formulação mais essencial e unitária, que funciona como ponto de referência, sustentando os versos anteriores e reconduzindo qualquer tipo de tensão com o metro à estrutura da *terzina*.

A constituição una do terceiro verso está relacionada também a outro fator sintático do canto: normalmente, os terceiros versos correspondem a algum tipo de subordinada. Dentre as subordinadas, são decisivas as relativas, muitas vezes responsáveis pela formação de perífrases ao final das *terzine* (embora essa não seja a única realização de uma perífrase ³⁴⁹). A relativa é o tipo de proposição que mais frequentemente conclui *terzina* no canto, podendo ter diversas extensões, desde os dois últimos versos até o último hemistíquio de uma *terzina*. Entretanto, o caso mais comum é a sua coincidência total com o terceiro verso, o que incide mais uma vez sobre a sua constituição unitária e sua função demarcadora.

A frequente correspondência entre terceiro verso e proposições subordinadas tem um efeito métrico, que afeta a delimitação da *terzina*. Entretanto, tal fenômeno tem também um efeito estilístico, que é a elevação das proposições subordinadas (as quais, supostamente, encerram um elemento não imediatamente essencial à narrativa). As subordinadas, que enriquecem a linha principal com novas sugestões e caracterizações, recebem um destaque de natureza métrica; e isso, sobretudo no que diz respeito às proposições relativas (que assumem função adjetiva), aponta para a pronunciada função descritiva, que tanta importância assume nesse canto.

Paradiso XXVI é um canto firmado sobre a sólida unidade da *terzina*. Nele, não há nenhum tipo de tensão que desestabilize, ainda que momentaneamente, esta unidade fundamental. Também sobre *Purgatorio* XXVI se disse que a *terzina* age como unidade discursiva fundamental. Entretanto, os cantos ilustram dois modos diversos de firmar sobre a *terzina* a unidade do discurso. Em *Purgatorio* XXVI, opera-se um constante reajuste entre discurso e metro, mediante sobretudo o terceiro verso de cada *terzina*. Ao terceiro verso é atribuída a função de demarcar de modo mais decisivo a estrutura da *terzina*. Em *Paradiso* XXVI, o discurso se ajusta totalmente à *terzina*, que não precisa ser necessariamente demarcada por determinados recursos. Claro que se trata de uma tendência predominante, que não impede que os cantos apresentem porventura outras características, mas que privilegia determinados

³⁴⁹ No canto XXVI do *Purgatorio*, o maior exemplo de perífrase não formada por relativa é: *quand' io odo nomar sé stesso il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre* (97-99).

modos de realizar a interação entre metro e discurso. Em *Purgatorio* XXVI, é sobretudo o terceiro verso que determina a *terzina*. Por isso, o canto pode às vezes apresentar maior tensão na sua delimitação, reservando ao terceiro verso a função de restabelecer o equilíbrio após eventuais descompassos, em um constante reajuste entre discurso e metro. Já em *Paradiso* XXVI não se nota uma tensão, mas sim uma extrema naturalidade na realização do discurso segundo a medida da *terzina*, em uma integração total. Muitas vezes, a unidade da *terzina* se estabelece mediante o verso central, que funciona como elo entre os versos externos.

A característica geral desse canto é a ampliação de proposições, que resultam na medida ternária. Tal ampliação pode chegar, às vezes, ao caso extremo de uma *terzina* formada por uma proposição única. Entretanto, o fato de ocorrerem *terzine* que correspondem inteiramente a uma única proposição não significa que a *terzina*, como unidade, seja alheia à união entre diversas orações. Na verdade, muitas vezes a relação estabelecida entre orações pode intensificar a unidade interna da *terzina*. Caso peculiar é o dos desdobramentos sintáticos, em que cada proposição origina uma subordinada, até o final da *terzina*.

As subordinadas completivas são responsáveis por uma intensa unidade na relação estabelecida entre diversas orações, uma vez que elas ampliam em uma nova proposição elementos essenciais da regente. Também as subordinadas relativas têm efeito de criar unidade, modificando e ampliando um nome presente em sua regente. Como já comentado em relação a *Purgatorio* XXVI, as proposições relativas são muito frequentes, e, além de seu efeito unificador, estão estreitamente associadas à figura retórica da perífrase. Entretanto, neste canto, diferentemente do que ocorre em *Purgatorio* XXVI, a perífrase ganha importância não tanto por sua função demarcadora, mas pelo fato de realizar um prolongamento dentro da *terzina*, que pode criar assimetria e pode focalizar determinado elemento.

A assimetria, por sua vez, é aplicada também a outro tipo de constituição sintática no canto: a coordenação. De fato, as coordenações não criam fraturas internas à *terzina*; na verdade, percebe-se uma linha que as interliga, mesmo que nenhuma conjunção o indique explicitamente. Na unidade criada entre proposições coordenadas ou independentes, tem efeito a assimetria entre essas proposições: não obstante sejam semanticamente autônomas, elas não se sustentam como unidades métricas se tomadas isoladamente, criando partes em desequilíbrio entre si e necessitando de uma concatenação cujo efeito é a unidade da *terzina*.

Finalmente, a expressão máxima da vontade de encerrar na *terzina* a unidade discursiva se manifesta na formação de sentenças, que projetam sua medida na totalidade da *terzina*, como em:

Opera naturale è ch'uom favella;

ma così o così, natura lascia
 poi fare a voi secondo che v'abbella. (127-132)

As sentenças não são exclusividade de *Paradiso XXVI* e ocorrem, embora menos frequentemente, em *Inferno XXIV* e em *Inferno XXVI*. Mas aqui elas se tornam elemento essencial, participando da função expositiva do canto.

Desse modo, os três primeiros cantos analisados apresentam diversas maneiras de comportamento em relação à *terzina*, desenvolvendo diferentes tipos de interação entre metro e discurso. Os principais instrumentos da interação criada por cada um deles foram elucidados pelas análises, podendo ser considerados certos padrões compositivos em relação a configurações métrico-discursivas. Já em *Inferno XXVI*, o campo de análise se tornou extensivo, com observação da *terzina* e da interação entre metro e discurso na totalidade do canto. Os motivos de tal escolha foram já apresentados: *Inferno XXVI* é um canto de forte coerência interna, mais evidente do que em outros cantos, pois todos os seus momentos convergem para um foco. Por isso, ele pode ser considerado exemplar na elucidação da participação da *terzina* na estrutura maior do canto e na formação de um episódio em toda a sua extensão. É claro que tal função extensiva da *terzina* existe nos outros cantos analisados. Entretanto, nos outros cantos, isso ocorre em uma estrutura que não é regida pela extrema coerência interna que rege *Inferno XXVI*.

Diferentemente dos três cantos anteriores, *Inferno XXVI* não se caracteriza por um tratamento predominante da *terzina*, mas a interação entre metro e discurso se adapta à constituição de diversas situações. Por isso, em relação a esse canto não convém fazer uma síntese das principais configurações da *terzina*. Por outro lado, é muito profícuo observar a ampla constituição de um longo episódio do poema, nos diversos procedimentos aplicados mediante a *terzina incatenata*.

Neste canto, o discurso é predominantemente centrado sobre a *terzina*, que, por vezes, chega a constituir uma unidade tão sólida como em *Paradiso XXVI*. Na coerência interna do episódio e, conseqüentemente, do canto, a *terzina* é uma estrutura primordial: sua medida está implicada na unidade do canto, como, metricamente, a estrutura da *terzina* está implicada na unidade maior criada pela *terza rima*. Isso confere ainda mais força aos poucos, mas significativos, momentos de descompasso na interação entre metro e *terzina*.

Sobre esses momentos, já se falou longamente. O mais importante deles constitui um dos casos mais extremos de *enjambement* entre *terzine* de todo o poema: o início do discurso de Ulisses (*Quando // mi diparti' da Circe*, 90-91). Nesse caso, o *enjambement* configura um recurso que carrega de significado e de energia suspensiva um termo (*Quando*) que, do

contrário, não seria senão secundário. Além disso, há três casos análogos que constituem três níveis diferentes de descompasso entre discurso e *terzina*: o pedido de Dante a Virgílio ³⁵⁰, o pedido de Virgílio a Ulisses e Diomedes ³⁵¹, o pedido de Ulisses aos companheiros ³⁵². Deles, este último é o mais intenso, constituindo um momento decisivo da história. Há alguns outros poucos momentos de descompasso com o esquema da *terzina*, mas esses descompassos são de pouca intensidade, sendo dotados de certa relevância na situação em que se inserem e podendo criar certa *variatio* no andamento geral.

Entretanto, também a escansão predominante em *terzina* pode criar diferentes efeitos. Como dito anteriormente, existe uma coerência interna que interliga os diversos momentos do canto, os quais são predominantemente regulados pela *terzina*. A evidência dessa coerência interna (às vezes não tão clara em outros cantos) permite situar esses diversos momentos em uma unidade maior e perceber como a sua constituição interna tem implicações sobre a composição do canto como um todo.

Uma característica interessante de *Inferno* XXVI e que o diferencia de *Purgatorio* XXVI é o fato de os termos empregados não serem em geral relevantes por si mesmos, a ponto de se destacarem no texto e de serem os maiores responsáveis por determinados tons. O importante é a própria estrutura da qual o termo participa. Isso é característica de todo o canto, particularmente evidente na apóstrofe inicial, pois este é um momento que normalmente privilegia o emprego de termos fortemente expressivos. Mas uma das manifestações máximas da sobreposição da construção como totalidade sobre o vocábulo isolado é, novamente, o excepcional *enjambement* que abre o discurso de Ulisses, que dá o máximo destaque a um termo que na língua comum não é senão auxiliar.

Um dos procedimentos mais interessantes no canto, de especial relevância em situações predominantemente narrativas, é o direcionamento a momentos fortes. Trata-se de um procedimento orientado pela *terzina* tomada como unidade, mas no qual participa com todas as suas implicações o encadeamento de rimas da *terza rima*. As *terzine*, embora constituam unidades discursivas, não recebem muito relevo enquanto estruturas isoladas, mas são totalmente enredadas no mecanismo de continuidade criado pela *terza rima*, funcionando

³⁵⁰ “S’ei posson dentro da quelle faville / parlar,” diss’io, “maestro, assai ten priego / e ripriego, che l’priego vaglia mille, // che non mi facci de l’attendere niogo / fin che la fiamma cornuta qua vegna; / vedi che del disio ver’ lei mi piego!” (64-69)

³⁵¹ “O voi che siete due dentro ad un foco, / s’io meritai di voi mentre ch’io vissi, / s’io meritai di voi assai o poco // quando nel mondo li alti versi scrissi, / non vi movete; ma l’un di voi dica / dove, per lui, perduto a morir gissi.” (79-84)

³⁵² “O frati, dissì, ‘che per cento milia / perigli siete giunti a l’occidente, / a questa tanto picciola vigilia // d’i nostri sensi ch’è del rimanente / non vogliate negar l’esperienza, / di retro al sol, del mondo sanza gente. (112-117)

sobretudo como elos que impulsionam o desenvolvimento da história. Tem especial função dentro de tal direcionamento a concisão, diretamente relacionada à *terzina*. No caso das sequências que apontam para a continuidade (isto é, que impulsionam a narrativa), a concisão se manifesta sobretudo nas rápidas indicações que têm que preceder o episódio central do canto, sem se desviar do seu foco. A *terzina* é a medida fundamental para a realização dessas indicações. Entretanto, a concisão se manifesta em muitos outros momentos, sendo um atributo fundamental do canto. Seu efeito principal é a criação de diversas sugestões que perpassam o seu episódio central e potenciam os seus significados; sua realização principal é a *terzina*. Isso, contudo, não impede um significativo momento de ampliação no canto, no exórdio do discurso de Ulisses. Esse momento de ampliação também se estrutura pela *terzina*, cuja medida é um meio de dilatar determinados elementos do período. Desse modo, a *terzina* possibilita seja a concisão, em estreita colaboração com a *brevitas*, seja a amplificação; e tais características não são excludentes em *Inferno XXVI*.

Os cantos aqui analisados evidenciam o funcionamento e as possíveis configurações da *terzina* em situações típicas do poema: a realização de uma “narrativa interna”, a constituição do corpo narrativo do próprio poema, a realização de descrições em potencial e a função expositiva. Isso mostrou a potencialidade da forma métrica, que, de fato, permite a incorporação de diversos procedimentos, sem necessariamente renunciar à estrutura da *terzina*. Poucos são os casos de descompasso efetivo entre o discurso e a estrutura da *terzina*, e, nesta seleção de cantos, eles são reservados ao *Inferno*. Entretanto, justamente por serem raros, eles podem ser muito significativos, no que foi fundamental a análise de *Inferno XXVI*, que apresenta um dos descompassos mais vistosos do poema.

Diversos tipos de ligação entre *terzine* podem ser responsáveis por diferentes tipos de efeitos, resultantes seja em tensão seja em distensão. E, sobretudo em *Inferno XXIV*, notou-se como essas diferentes modalidades de ligação estão associadas a uma redução ou a uma ampliação da unidade discursiva em relação à medida da *terzina*, e como isso pode resultar em uma acumulação significativa. Figuras de simetria e de assimetria estão diretamente relacionadas à atualização discursiva da *terzina*. Por exemplo, no caso de coordenações internas, é fundamental a assimetria entre as proposições para conservação da medida da *terzina* com orientadora do discurso. O mesmo se pode dizer sobre equilíbrio e desequilíbrio entre as partes de um longo período. Por vezes, diferentes modos de escansão, que podem criar diversos graus de tensão com a *terzina*, não carregam particulares efeitos expressivos, mas criam *variatio* no desenvolvimento do canto. A forma métrica do poema, na interação entre *terzina* e *terza rima*, é responsável por momentos de suspensão e de resolução, que têm efeitos particulares, a

depender da situação que compõem. Como se pôde perceber sobretudo nos cantos infernais, que são predominantemente narrativos, a *terzina incatenata*, graças ao esquema de rimas encadeadas, pode orientar o discurso a momentos mais importantes, dedicando-se sobretudo à continuidade. Entretanto, embora esta seja uma função pertinente ao esquema de rimas, ela é sempre aplicada, nos cantos aqui analisados, mediante a *terzina*. Ao lado desta função de direcionamento, está a focalização de determinados elementos, realizada pela *terzina*, mesmo que em períodos longos. Isso ocorre em momentos de destaque dentro dos cantos analisados.

Com isso, percebe-se como a colaboração entre a medida da *terzina* e o encadeamento ininterrupto da *terza rima* cria duas funções contrárias, uma que aponta para a continuidade e outra que cria uma concentração sobre a sua própria formulação, como que retardando o movimento contínuo da *terza rima*. Ambos os efeitos têm a mesma finalidade: sublinhar momentos relevantes dentro da trama do canto. A *terzina incatenata* é responsável pela ampliação de determinados elementos e de determinados momentos. Por vezes, a ampliação é possibilitada pela abertura da *terzina*; outras vezes, a *terzina* é a medida que organiza e conduz esta ampliação. As ampliações podem se resolver em diversos efeitos, criadores de tensão ou distensão. Entretanto, o mais importante é que elas não são contrárias à concisão, uma das características mais decisivas vinculadas à *terzina* e uma das peculiaridades fundamentais do estilo dantesco.

A concisão toma forma em enunciados essenciais, sendo primordial para a copiosidade dos argumentos e situações que compõem o poema. Ela pode ter diversos efeitos e implicações, a depender do tipo de discurso do qual participa. Nas situações narrativas, a concisão se faz presente nas rápidas indicações, necessárias como preliminares para determinado episódio ou evento, mas que se realizam de modo a não se desviar do verdadeiro foco narrativo. Isso é particularmente notável no canto XXVI do *Inferno*, bem como é também neste canto que se nota outra aplicação da concisão: a formação de inúmeras sugestões que não se explicitam efetivamente em declarações, mas permanecem encobertas, envolvendo a narrativa e potencializando seus significados. A isso está relacionada outra consequência da concisão, dominante no canto XXVI do *Purgatorio*: a formação de diversas descrições e definições latentes (isto é, sem uma declaração explícita), que criam grande potência figurativa, em diversas linhas que percorrem o desenvolvimento do canto. Mas uma das expressões máximas da sinergia entre a concisão e a forma métrica do poema são as sentenças, cuja delimitação se projeta na unidade da *terzina*. Tais sentenças são fundamentais na constituição do tecido poético de determinados momentos, sobretudo no *Paradiso*.

Em um quadro geral, tais procedimentos e características predominantes em cada canto apontam para a composição de quatro situações típicas do poema: a sequência narrativa (isto é, a narrativa do próprio poema), a narrativa interna, os momentos de acentuada potência descritiva e o discurso expositivo. A descaracterização discursiva da *terzina* (isto é, os momentos de descompasso entre discurso e *terzina*) reduzem-se aqui aos cantos narrativos (de sequência narrativa e de narrativa interna). Tais momentos de descaracterização têm dois efeitos principais. O primeiro deles é a criação de *variatio* - importante sobretudo no caso da sequência narrativa, pois varia o andamento do prosseguimento narrativo, nos momentos em que ele é plano e não apresenta muitos elementos de destaque. O outro efeito da descaracterização da *terzina* é a focalização de determinados elementos - importante sobretudo na narrativa interna. Isso porque a narrativa interna constitui uma espécie de microcosmo, em comparação com a narrativa geral do poema. Elementos de coerência interna e de potencialização de significados, os quais se difundem pela narração do poema, têm que se concentrar, quando se trata da estrutura reduzida da narrativa interna, que, conseqüentemente, apresenta maior concentração de momentos de destaque e focalização do que um recorte da sequência narrativa do poema.

A redução da medida discursiva que resulta em um tipo de descaracterização da *terzina* é típica de momentos de interlocução, que são exortativos ou realizam uma espécie advertência. A redução permite a introdução de formulações breves e pungentes, que criam diferentes efeitos nos discursos que compõem. Já ampliação da medida discursiva é típica sobretudo dos momentos explicitamente descritivos, como a formação do primeiro termo de uma comparação. Entretanto, a ampliação de determinados momentos pode ser também organizada pela estrutura ternária. Isso é notável sobretudo na narrativa interna, em que a *terzina* funciona como medida de concentração e organização dos diferentes elementos e recursos que concorrem para uma coerência interna, sendo quebrada apenas em momentos decisivos da narrativa.

Além disso, a escansão predominante pela *terzina* pode ter diferentes efeitos a depender da situação que compõe. A *terzina* pode participar do direcionamento a momentos mais fortes. Isso ocorre em todos os cantos e pode ser considerado um dos efeitos predominantes da *terza rima*, o que aponta para a sua adequação a um poema narrativo. Nesses momentos, a *terzina* não apresenta muito destaque em sua individualidade, mas se insere totalmente na continuidade gerada pelo encadeamento contínuo. Esses momentos funcionam como modo de orientar o discurso aos momentos de destaque, constituídos por *terzine* que se sobressaem em relação à sequência que compõem.

Quando a *terzina* apresenta certo peso dentro da sequência que constitui, ela pode ser tratada de dois modos predominantes. Um dos modos é o peso conferido ao terceiro verso e à

sua função demarcadora. Isso é típico de momentos em que é acentuada a potência descritiva e caracterizadora, que cria, sobretudo no terceiro verso, caracterizações implícitas, realizando sugestões que envolvem a linha principal de um episódio. Tal função caracterizadora não recai necessariamente sobre elementos fundamentais do discurso, mas pode envolver diversos elementos, revelando-se como uma preocupação geral no desenvolvimento de determinado episódio.

Por outro lado, a *terzina* pode receber uma atenção à sua estrutura como um todo. Nesse caso, a *terzina* se constitui como unidade discursiva não pela presença de elementos demarcadores, mas pela sua própria constituição como um todo, tornando-se uma unidade ainda mais sólida. Tal conformação é típica da narrativa interna e do discurso expositivo. Entretanto, enquanto na narrativa interna os momentos de focalização ocorrem por uma descaracterização pontual da *terzina*, no discurso expositivo a focalização ocorre por uma acentuação da unidade interna da *terzina*. Esta é a unidade fundamental das formulações que formam o discurso expositivo, dentro do qual os momentos mais importantes (isto é, as formulações fundamentais) correspondem a *terzine* muito elaboradas em toda a sua extensão, com elementos que concorrem para a formação de uma sólida unidade. Expressão máxima disso é a formação de sentenças que se organizam segundo a unidade da *terzina* e concentram reflexões e enunciados fundamentais na estruturação discursiva. Com tais características, as sentenças ocorrem sobretudo no discurso expositivo. Entretanto, elas podem ocorrer, embora menos frequentemente, em outros momentos, sobretudo narrativos, quando assumem a forma de exortações.

A forma métrica da *Commedia* é altamente plástica e incorpora diversos procedimentos, adaptando-se aos mais variados andamentos. Em tal versatilidade, a *terza rima* talvez não tenha igual na chamada “poesia narrativa”; e sua escolha para estruturar a *Commedia*, primeira documentação da qual se tem notícia, não pode ter sido por acaso. Na *terza rima*, subsiste um diálogo, do qual o poema se alimenta, entre concisão e ampliação, entre unidade e encadeamento; através de tal diálogo, estrutura-se o poema em suas diversas situações e se manifestam os diversos tons que se entrelaçam no seu tecido poético, bem como certas particularidades estilísticas que concorrem para esses tons. O poema se constitui sobre uma união entre a brevidade da estrutura da *terzina* (unidade estável e versátil) e o movimento contínuo do encadeamento de rimas, escandindo, mediante uma medida precisa, um movimento que se pressupõe ininterrupto.

Bibliografia

- Edições críticas e comentadas

Biblia sacra: iuxta Vulgatam versionem. Editionem quintam emendatam retractatam, praeparavit Roger Gryson; coaut. Robert Weber, colab. Bonifatius Fischer. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

Dante Alighieri.

Commedia a cura di Emilio Pasquini, Antonio E. Quaglio, Milano, Garzanti, 1986.

Commedia, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma: Carocci, 2016.

Convivio, ed. critica a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995 (Le Opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana).

De vulgari eloquentia, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova: Antenore, 1968.

Il "Fiore" e il "Detto d'Amore" attribuibili a Dante Alighieri, ed. critica a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1984 (Le Opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana).

La Commedia, secondo l'antica vulgata, a cura di Giorgio Petrocchi, Arnoldo Mondadori, 1966-1967 (Società Dantesca Italiana).

La Divina Commedia, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano: Arnoldo Mondadori, Oscar Classici 2011.

La Divina Commedia, commento di Attilio Momigliano. Firenze, G. C. Sansoni, 1979.

La Divina Commedia, col commento di Carlo Grabher. Firenze, La Nuova Italia, 1934-36.

La Divina Commedia, commentata da Carlo Steiner. Torino, G. B. Paravia, 1921.

La Divina Commedia, edited and annotated by C. H. Grandgent. Boston, D. C. Heath, 1909-1913.

La Divina Commedia a cura di Daniele Mattalia. Milano, A. Rizzoli, 1960.

La Divina Commedia, commentata da Dino Provenzal. Edizioni Scolastiche Mondadori 1949, Stampato oresso le Arti Grafiche delle Venezie di Vicenza - V - 1983.

La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata da Francesco Torraca, 4a ed. riveduta e corretta. Milano-Roma-Napoli, Albrighi, Segati, 1920.

La Divina Commedia, a cura di Giovanni Fallani, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1965.

La Divina Commedia a cura di Giuseppe Giacalone. Roma, A. Signorelli, 1968.

La Divina Commedia, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, 9a ed. Milano, U. Hoepli, 1929.

La Divina Commedia, commentata da Luigi Pietrobono d.S.P. 4a edizione, Torino, Società Editrice Internazionale, ristampa 1982.

La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Manfredi Porena. Bologna, Zanichelli, Grafiche Galeati Imola, 1981.

La Divina Commedia a cura di Natalino Sapegno. Firenze, La Nuova Italia, 1968

La Divina Commedia, a cura di Siro A. Chimenz. Torino, UTET, 1962.

La Divina Commedia, a cura di Umberto Bosco, Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979.

La Divina Commedia, con il commento di Tommaso Casini, 6a ed. rinnovata e accresciuta per cura di S. A. Barbi. Firenze, G. C. Sansoni, 1944.

Le Opere. Volume I. *Vita Nuova*. *Rime*. Tomo I. *Vita Nuova*. *Le rime della "Vita Nuova" e altre rime del tempo della "Vita Nuova"*, a cura di Donato Pirovano, Marco Grimaldi, introd. di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2015 (Pubblicazioni del Centro Pio Rajna. Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante).

Le Opere. Volume III. *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano, e Francesco Montuori, premessa di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2012 (Pubblicazioni del Centro Pio Rajna. Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante).

Le Opere. Volume V. *Epistole*. *Egloge*. *Questio de Aqua et Terra*, a cura di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi, introd. di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2016.

Le Opere. Volume VII. *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*. Tomo I. *Il Fiore* e *il Detto d'Amore*, a cura di Luciano Formisano, Roma, Salerno, 2012 (Pubblicazioni del Centro Pio Rajna. Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante).

Rime, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 1994.

Rime, a cura di Michele Barbi, in *Le Opere di Dante*. Testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana, con un saggio introduttivo di Enrico Ghidetti, Firenze, Le Lettere, 2011.

The Divine Comedy, trad. e comm. di C.S. Singleton, Princeton, Princeton University Press, 1970-75.

Vita Nuova, a cura di Michele Barbi, in *Le Opere di Dante*. Testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana, con un saggio introduttivo di Enrico Ghidetti, Firenze, Le Lettere, 2011.

Niccolò Tommaseo, *Commento alla Commedia*, ed. critica a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno, 2004.

Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 2001.

Francesco da Buti, *Commento di Francesco da Buti sopra la "Divina Comedia" di Dante Alighieri*, a cura di C. Giannini, pres. di F. Mazzoni, Pisa, Nistri Lischi, 1989.

L'ottimo commento della Divina Commedia: testo inedito d'un contemporaneo di Dante, a cura di Alessandro Torri, con prefazione di Francesco Mazzoni, Sala Bolognese: A. Forni, 1995.

Francesco Petrarca.

Canzoniere, introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note di Daniele Ponchiroli, Torino: Einaudi, 1992.

Trionfi; Rime estravaganti; Codice degli abbozzi, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano: A. Mondadori, 1996.

Giovanni Boccaccio.

Rime, a cura di Vittore Branca, *Argomenti e Rubriche dantesche*, a cura di Giorgio Padoan, Trento: Oscar Classici Mondadori, 1999.

Ludovico Ariosto.

Orlando furioso, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, in collaborazione con l'Associazione degli Italianisti, Milano: BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2018.

Orlando furioso secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1960.

- Estudos

ANTONELLI, Roberto. "Premessa", in PUNZI, Arianna. *Rimario della "Commedia" di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto, 2001.

"Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata", in *La costruzione del testo poetico: metrica e testo*, a cura di Roberto Antonelli, Roma, Aracne, 2004, pp. 143-169.

AFRIBO, Andrea. "Aspetti della metrica di Dante", in *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, II, 2016, pp. 559-575.

"Sequenze e sistemi di rime nella lirica del secondo Duecento e del Trecento", in *Stilistica e Metrica Italiana*, II, (2002), pp. 3-46.

AGOSTINI, F.; BRAMBILLA AGENO, F.; MEDICI, M. "Il periodo e la sua organizzazione", "Strutture del volgare di Dante", in *Enciclopedia Dantesca*, Appendice (1978), VI, pp. 369-447.

AUERBACH, Erich. "Dante e Virgilio", in *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*, trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo, org. de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr, São Paulo: Editora 34; Coedição: Duas Cidades, 2012.

Dante, poeta do mundo secular, trad. Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

Figura, trad. Duda Machado, São Paulo: Ática, 1997.

Introdução aos estudos literários, trad. Jose Paulo Paes, 4. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1987.

Literary language and its public in late Latin antiquity and in the Middle Ages, trans. Ralph Manheim. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental, trad. equipe perspectiva, São Paulo: Perspectiva, 1987.

AURIGEMMA, Marcello. "I.J. nella *Commedia*", Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

"Paradiso", Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

"Purgatorio", Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

BACCI, Antonio. "Caratteristica particolare della poesia dantesca", in *Atti del II Congresso nazionale di studi danteschi: Dante e l'Italia meridionale*, Congresso Nazionale di Studi Danteschi, Caserta, Benevento, Cassino, Salerno, Napoli, 10-16 ottobre 1965. Firenze: Leo S. Olschki, 1966.

BALDELLI, Ignazio. "Endecasillabo", Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

"I Morti di morte violenta: Dante e Sordello", *Dante Studies*, with the Annual Report of the Dante Society, No. 115 (1997), pp. 111-183.

"Lingua e stile delle opere in volgare di Dante", in *Enciclopedia Dantesca VI*, Appendice (1978), pp. 55-112.

"Rima", Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

"Serventese", Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

"Sestina, sestina doppia", Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

"Sonetto, Sonetto doppio", Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

"Stanza", Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

"Terzina", Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

BALDELLI, Ignazio; MONTEROSSO, Raffaello. "Ballata", Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970.

"Canzone", Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970.

BARAŃSKI, Zygmunt G. “Dante Alighieri: experimentation and (self-) exegesis”, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, v. 2. The Middle Ages, ed. Alastair Minnis and Ian Johnson, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 561-582.

“La *Commedia*”, trad. Corrado Calenda, in BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Costanzo. *Manuale di Letteratura Italiana: storia per generi e problemi*, Turim: Bollati Boringhieri, 1993-1996, volume 1.

“Lettura dei sonetti I-XXX”, in *Lecture classensi XXII Lettura del Fiore*, a cura di Zygmunt G. Baranski, Patrick Boyde, Lino Pertile, pres. di Giovanni Miserocchi, Ravenna, Longo, 1993, pp. 13-35.

BARNES, John C. “Uno, nessuno e tanti: il *Fiore* attribuibile a chi?”, in *The "Fiore" in context: Dante, France, Tuscany*, a cura di Zygmunt G. Baranski, Patrick Boyde, introd. di Patrick Boyde, prefaz. di Theodore J. Cachey Jr., Christian Moevs, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 331-362.

BATTAGLIA, Salvatore. “Linguaggio reale e linguaggio figurato della Divina Commedia”, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi: Dante nel secolo dell'unità d'Italia*, sotto gli auspici della Società dantesca italiana e della Società nazionale "Dante Alighieri", Caserta-Napoli (21-25 maggio 1961), Firenze: Leo S. Olschki, 1962, pp. 21-44.

BATTAGLIA RICCI, Lucia. “Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno”, in *Lecture classensi. XXIX*, 2000, pp. 67-103

BECCARIA, Gian Luigi. “Cesura”, Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

“Il linguaggio di Dante, la rima e altro” (662° Annuale della morte di Dante), in *Lecture classensi XIV*, Ravenna: Longo, 1985, pp. 9-19.

L'autonomia del significante: Figure del ritmo e della sintassi Dante, Pascoli, D'Annunzio.

“Ritmo”, Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

BEGGIATO, Fabrizio. “Roman de la Rose” - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

BELLOMO, Saverio. *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2008.

BELTRAMI. *Gli strumenti della poesia*. Bologna: Il Mulino, 2002.

La metrica italiana, Bologna: il Mulino, 5. Ed., 2011.

“La versificazione”, in BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Costanzo. *Manuale di Letteratura Italiana: storia per generi e problemi*, Turim: Bollati Boringhieri, 1993-1996, volume 1, pp. 221-262.

Metrica, poetica, metrica dantesca, Pisa: Pacini, 1982.

L'esperienza del verso: scritti di metrica italiana, Bologna: Il mulino, 2015.

BIGI, Emilio. *Forme e significati nella "Divina Commedia"*, Bologna: Cappelli, 1981.

“Vanni Fucci”, Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

BISI, Monica. “Forme dell'espressione e dinamiche della conversione: il capovolgimento delle rime nel passaggio dall'Inferno al Purgatorio”, in *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 51, XXXV, (2010), pp. 153-170.

BOTTERILL, Steve. “Introduction”, in DANTE. *De vulgari eloquentia*, edição bilíngue com tradução e notas de Steven Botterill, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BOYDE, Patrick. “Summus minimusve poeta? Arguments for and against attributing the "Fiore" to Dante”, in *The "Fiore" in context: Dante, France, Tuscany*, a cura di Zygmunt G. Baranski, Patrick Boyde, introd. di Patrick Boyde, prefaz. di Theodore J. Cachey Jr., Christian Moevs, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 13-45.

BOZZOLA, Sergio. “Sentenza”, Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

BLASUCCI, Luigi. *Studi su Dante e Ariosto*, Milano, Napoli: Ricciardi, 1969.

CALENDA, Corrado. *Appartenenze metriche ed esegesi: Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli: Bibliopolis, 1995.

CAMBONI, Maria Clotilde. “La stanza della canzone tra metrica e musica”, *Stilistica e Metrica Italiana*, XII, 2012, pp. 59-85.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CANETTIERI, Paolo. “La metrica romanza”, in BOITANI, Piero; MANCINI, Mario; VÀRVARO, Alberto. *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo Volgare. La Produzione del Texto*. Roma: Salerno Editrice, volume 1, tomo 1, 1999-2005, pp. 493-554.

CAPITINI, Aldo. “Osservazioni sulla Poesia del Paradiso Dantesco”, *Italica*, Vol. 24, No. 3 (Sep., 1947), pp. 206-211.

CAPOVILLA, Guido. “Considerazioni su Dante ‘petroso’”, in *Stilistica e Metrica Italiana*, IX, (2009), pp. 87-116.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, volume I. Parte III, “A Transição”: Capítulo I, “O ‘Trecento’”, São Paulo: Leya, 2011, pp. 241-270.

CASELLA, Mario. “Studi sul testo della *Divina Commedia*”, in *Studi danteschi*, VIII, 1924, pp. 5-85.

CIOCIOLA, Claudio. “Metrica e lingua”, Treccani.it - *Enciclopedia dell'Italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.

“Terza rima”, Treccani.it - *Enciclopedia dell'Italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.

“Versificazione”, Treccani.it - *Enciclopedia dell’Italiano*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2011.

CONTINI, Gianfranco. *Frammenti di filologia romanza*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2007, I, pp. 431-448.

“Fiore”, Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1970. *Letteratura italiana delle origini*, Firenze: Sansoni, 1970.

Postremi exercizî ed elzeviri, postfaz. di Cesare Segre, nota ai testi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 63-82.

Un'idea di Dante: saggi danteschi. Torino: Einaudi, 1976.

COPPO, Mattia. “Alcuni appunti sui finali di canto nella *Commedia*”, in *Stilistica e Metrica Italiana*, XII, 2012, pp. 59-85.

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

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CROCE, Benedetto. *A poesia*: introdução a crítica e história da poesia e da literatura, trad. de Flavio Loureiro Chaves Porto Alegre, RS: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967.

La poesia di Dante. Bari: G. Laterza, 1921.

CUOMO, Luisa Ferretti. “Per un modello della terza rima dantesca. L'autonomia del significante”, in *Tenzone*. Revista de la Asociación Complutense de Dantología, V, pp. 11-37, 2004.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade media latina*. São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1996.

DAVIE, Mark. “The *Fiore* revisited in the *Inferno*”, in *The “Fiore” in context*: Dante, France, Tuscany, a cura di Zygmunt G. Baranski, Patrick Boyde, introd. di Patrick Boyde, prefaz. di Theodore J. Cachey Jr., Christian Moevs, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 315-327.

DE ROBERTIS, Domenico. “La traccia del *Fiore*”, in *The “Fiore” in context*: Dante, France, Tuscany, a cura di Zygmunt G. Baranski, Patrick Boyde, introd. di Patrick Boyde, prefaz. di Theodore J. Cachey Jr., Christian Moevs, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 187-205.

DI GIROLAMO, Costanzo. *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna : Il Mulino, 1976.

D’OVIDIO, Francesco. *Versificazione romanza*. Poetica e poesia medievale, Alfredo Guida Editore, Napoli, 1932.

DRURY, John. *The poetry dictionary*, Cincinnati: Story, 1995.

ELIOT, T. S. *Ensaïos*, trad. Ivan Junqueira e Jorge Wanderley, São Paulo: Art, 1989.

Scritti su Dante, a cura di Roberto Sanesi, trad. di Vittorio Di Giuro, Giovanni Vidali, Gloria Rivolta, Milano: Bompiani, 1994.

ENOS, Theresa. *Encyclopedia of Rhetoric and Composition: communication from ancient times to the information age*, ed. New York, London: Garland Publishing, 1996.

FASANI, Remo. *La metrica della «Divina Commedia» e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, 1992.

L'infinito endecasillabo e tre saggi danteschi, Ravenna, Longo, 2007.

FORMISANO, Luciano. "Commentare il *Fiore*", in *Leggere Dante oggi*. I testi, l'esegesi, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2012, pp. 163-179.

FORNI, Giorgio. *Forme brevi della poesia*. Tra Umanesimo e Rinascimento, Pisa, Pacinieditore, 2001.

FRECCERO, John. *Dante: la poetica della conversione*, trad. Corrado Calenda, Bologna : Il mulino, 1989.

FUBINI, Mario. *Critica e poesia*, Roma: Bonacci, 1973.

Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane, 3. ed. riveduta e corretta, Milano: Feltrinelli, 1975.

"Ulisse", Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

GAVAZZENI, Franco, "Approssimazioni metriche sulla terza rima", in *Studi Danteschi*, LVI (1984), pp. 1-82.

GORNI, Guglielmo. *Il nodo della lingua e il verbo d'amore: studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze: Olschki, 1981.

Metrica e analisi letteraria, Bologn: Il mulino, 1993.

"Sul *Fiore*. Punti critici del testo", in *The "Fiore" in context: Dante, France, Tuscany*, a cura di Zygmunt G. Baranski, Patrick Boyde, introd. di Patrick Boyde, prefaz. di Theodore J. Cachey Jr., Christian Moevs, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 87-108.

GRANDGENT, C. H. "Dante's Verse", *Studies in Philology*, 17(1), 1920, 1-18. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/4171760>.

GRIMALDI, Marco. "Per accomodar la rima". Note sulle "siciliane" della "Commedia", in *Rivista di Studi Danteschi*, 10, (2010), 1, pp. 40-72.

HOBBSBAUM, Phili. *Metre, rhythm and verse form*. London: Routledge, 1996.

HOLLANDER, R. "Dante's 'Paradiso' as Philosophical Poetry", *Italica*, 86(4), 2009, 571-582. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20750652>.

HURLEY, Michael D. "Interpreting Dante's terza rima", in *Forum for Modern Language Studies*, XLI, 3, 2005, pp. 320-331.

INGLESE, Giorgio; ZANNI, Raffaella. *Metrica e retorica del Medioevo*, Roma: Carocci editore, 2011.

JAKOBSON, Roman; VALESIO, Paolo. *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, Zanichelli, 1974.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *Análise e interpretação da obra literária: Introdução à ciência da literatura*. 7.ed. portuguesa totalmente revista pela 16 alemã por Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LANUTTI, Maria Sofia. “Implicazioni musicali nella versificazione italiana del due-trecento (Con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)” in *Stilistica e Metrica Italiana*, IX, (2009), pp. 21-53.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. José Pérez Riesco, Madrid: Gredos, 1994-2003.

LEONARDI, Lino. “Il *Fiore*, il *Roman de la Rose* e la tradizione lirica italiana prima di Dante”, in *The "Fiore" in context: Dante, France, Tuscany*, a cura di Zygmunt G. Baranski, Patrick Boyde, introd. di Patrick Boyde, prefaz. di Theodore J. Cachey Jr., Christian Moevs, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 233-269.

“Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)”, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, I (1993), Padova: Programma, 1993, XLVII, pp. 337-351.

LISIO, Giuseppe. “Ritmo e sintassi nella terzina dantesca”, apud *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna: Il Mulino, 1972.

MALATO, Enrico. *Dante*, 2. ed. Roma: Salerno Editrice, 2002.

MANNI, Paola. *La lingua di Dante*. Bologna: Il Mulino, 2013.

MARCHESI, S. *A rhetoric of faith: Dante's poetics in the transition from "De vulgari eloquentia" to the "Commedia"*, 2002, Princeton University.

MAROTTA, Giovanna. “Ritmo”, Treccani.it – *Enciclopedia dell'Italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

MARTELLOTTI, Guido. “Egloghe”, Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

MARTI, Mario. “Guinizzelli, Guido”, Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

MENICETTI, Aldo. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova, Antenore, 1993.

Saggi metrici, a cura di Paolo Gresti, Massimo Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006, pp. LII, 503 (Quaderni di Stilistica e Metrica Italiana, 1).

MENGALDO, Pier Vincenzo. “Convenienza”, in Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

“stili, Dottrina degli”, in Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

“Una ‘norma’ eufonica del verso italiano”, in *Stilistica e Metrica Italiana*, VI, (2006), pp. 3-19.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Editora Cultrix.

MURARI, Rocco. *Ritmica e metrica razionale italiana*. 4. ed. corretta ed accresciuta. Milano: Ulrico Hoepli, 1927.

NARDI, Bruno. *Saggi e note di critica dantesca*, premessa alla ristampa di Francesco Santi, Spoleto (Perugia): Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2013.

“Sviluppo dell'arte e del pensiero di Dante”, in *Dante*, a cura di Umberto Parricchi, Roma: De Luca Editore, 1965, pp. 91-108.

“Dante letto da Foscolo”, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi: Dante nel secolo dell'unità d'Italia*, sotto gli auspici della Società dantesca italiana e della Società nazionale "Dante Alighieri", Caserta-Napoli (21-25 maggio 1961), Firenze: Leo S. Olschki, 1962, pp. 56-74.

ONDER, Lucia. “Inferno”, Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

ORELLI, Giorgio. “Per una lettura lenta della *Commedia*”, in *Lecture classensi XIV*, Ravenna: Longo, 1985, pp. 207-218.

PACCAGNELLA, I. “Dante: sperimentazione letteraria e coscienza linguistica”, in BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Costanzo. *Manuale di Letteratura Italiana: storia per generi e problemi*, Torino: Bollati Boringhieri, 1993-1996, volume 1, pp. 170-182.

“Nascita della lingua e nascita della letteratura”, in BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Costanzo. *Manuale di Letteratura Italiana: storia per generi e problemi*, Turin: Bollati Boringhieri, 1993-1996, volume 1.

PAGLIARO, Antonio. “La lingua di Dante oggi”, in *Dante*, a cura di Umberto Parricchi, Roma: De Luca Editore, 1965, pp. 191-209.

PÁL, Józef. “Il simbolismo della parola nel *Purgatorio*”, *Dante: Commedia, Purgatorio, canto N° 12. Neohelicon*, XXIII/2 (1996) pp. 129-144.

PARODI, E. G. *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia 1957.

Poesia e storia nella Divina Commedia, a cura di Gianfranco Folena e P. V. Mengaldo, Vicenza : Neri Pozza, 1965.

PASQUAZI, Silvio. “Contrapasso”, Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

PAZZAGLIA, Mario. *L'armonia come fine: conferenze e studi danteschi*. Bologna: Zanichelli, 1989.

PEIRONE, Claudia. *Storia e tradizione della terza rima. Poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Torino, Tirrenia, 1990.

PELAEZ, Mario. “Terzina”, Treccani.it – *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937.

PERTILE, Lino. “Dante”, in BRAND, Peter (ed.), PERTILE, Lino (ed.). *The Cambridge history of italian literature*, New York, NY: Cambridge University Press, 1999.

“Lettura dei sonetti CLXXXI-CCX”, in *Lecture classensi XXII. Lettura del Fiore*, a cura di Zigmunt G. Baranski, Patrick Boyde, Lino Pertile, pres. di Giovanni Miserochi, Ravenna, Longo, 1993. pp. 131-153.

PICONE, Michelangelo. “Il *Fiore*: struttura profonda e problemi attributivi”, in *Vox romanica*, XXXIII, (1974), pp. 145-156.

Percorsi della lirica duecentesca. Dai Siciliani alla Vita Nova, Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003.

PINTO, Raffaele. Il "Libro delle canzoni" e la fabula della "Commedia", in «Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 18, (2017), pp. 89-104.

Il II libro del "De vulgari" e la genesi della "Commedia", in «Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 17, (2016), pp. 53-112.

PRALORAN, Marco. “Alcune osservazioni sul ritmo nella «Commedia»”, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*, 2007, pp. 457-466.

PRALORAN, Marco; SOLDANI, Arnaldo. “La metrica di Dante tra le *Rime* e la *Commedia*”, in *Le Rime di Dante*, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 411-447.

PREMINGER, Alex (ed.); WARNKE, Frank J. (ed.); HARDISON, O. B. (ed.). *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton; New Jersey: Princeton Univ. Press, 1974.

PUNZI, Arianna. *Appunti sulle rime della "Commedia"*, introd. di Roberto Antonelli, Roma, Bagatto Libri, 1995.

Rimario della "Commedia" di Dante Alighieri, Roma, Bagatto, 2001.

REFLING, Mary Kaye. *On Dante's hendecasyllable: italian metrical theory, 1298-1998*, in «Dissertation Abstracts International», LIX, (1999), 7.

RICCI, Pier Giorgio; MENGALDO, Pier Vincenzo. “De vulgari eloquentia”, in *Treccani.it – Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

ROBEY, David. “Terza rima”, in LANSING, Richard H.; BAROLINI, Teodolinda (ed.). *The Dante encyclopedia*, New York, NY: Garland Pub, 2000, pp. 808-810.

SCAGLIONE, A. D. “Periodic syntax and flexible meter in the *Divina Commedia*”. *Romance Philology*, 1967, 21(1), 1.

SCARIATI, Irene Maffia. “‘Fiore’ Inferno in fieri. Schede di letture in parallelo”, in *The "Fiore" in context: Dante, France, Tuscany*, a cura di Zigmunt G. Baranski, Patrick Boyde, introd. di Patrick Boyde, prefaz. di Theodore J. Cachey Jr., Christian Moevs, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1997, pp. 273-313.

SEGRE, Cesare. *I segni e la critica*, Torino: Einaudi, 1975.

Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana. Nuova edizione ampliata, Milano, Feltrinelli, 1974.

SERIANNI, Luca. “Sulle similitudini della *Commedia*”, *L'alighieri*, LI, 35, 2010, pp. 25-44.

SICA, Gabriella. *Scrivere in versi: Metrica e poesia*, Milano: Gruppo editoriale il Saggiatore, 2003.

SINGLETON, Charles Southward. *La poesia della Divina Commedia*. Bologna: Il Mulino, 2004.

SOLDANI, Arnaldo. “Metrica, voce, temporalità: Appunti sparsi sulla tradizione italiana”, *Stilistica e Metrica Italiana*, IX, (2009), pp. 233-264.

“Sintassi e partizioni metriche del sonetto”, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 2. ed. rev. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*, trad. Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

SAPEGNO, Natalino. “Gli studi danteschi del De Sanctis”, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi: Dante nel secolo dell’unità d’Italia*, sotto gli auspici della Società dantesca italiana e della Società nazionale “Dante Alighieri”, Caserta-Napoli (21-25 maggio 1961), Firenze: Leo S. Olschki, 1962, pp. 99-105.

TATEO, Francesco. “Apostrofe”, Treccani.it – *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1970.

“Esclamazione”, Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1970.

“*Retorica*” e “*poetica*” nel Medioevo e Rinascimento, Bari: Adriatica, 1960.

TATLOCK, J. S. P. "Dante's Terza Rima". *PMLA* 51.4 (1936): 895-903.

VALLONE, Aldo. “Profilo della critica dantesca”, in *Dante*, a cura di Umberto Parricchi, Roma: De Luca Editore, 1965, pp. 233-244.

VANOSI, Luigi. “Detto d’Amore”, Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1970.

VAZZANA, Steno. “*Fulti versus*. Marginali osservazioni metrico-stilistiche sulla «Commedia»”, in *L’Alighieri*, 5, 1995, pp. 61-78.

VISCARDI, Antonio. “Arnaldo Daniello”, Treccani.it - *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1970.

WITT, Ronald G. *Italian humanism and medieval rhetoric*, Aldershot: Ashgate, 2001.