

Thiago César Viana Lopes Saltarelli

UM OUTRO LADO DA MÍMESIS:
A POÉTICA DANTESCA DE
CRISTOFORO LANDINO

Belo Horizonte

Agosto/2013

Thiago César Viana Lopes Saltarelli

UM OUTRO LADO DA MÍMESIS:
A POÉTICA DANTESCA DE CRISTOFORO LANDINO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais para a obtenção do título de doutor em Estudos Literários.

Área de concentração:

Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa:

Literatura, História e Memória Cultural

Orientador:

Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão

Orientador no exterior (doutorado sanduíche):

Prof. Dr. Josep Solervicens (Universitat de Barcelona)

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Agosto de 2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S176o

Saltarelli, Thiago César Viana Lopes.

Um outro lado da *mimesis* [manuscrito] : a poética dantesca de Cristoforo Landino / Thiago César Viana Lopes Saltarelli. – 2013.

213 f., enc. : il., color.

Orientador: Jacyntho Lins Brandão.

Orientador no exterior: Josep Solervicens.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Apêndices: 187-196.

Bibliografia: 197-214.

1. Landino, Cristoforo, 1424-1504. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Dante Alighieri, 1265-1321. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Renascença – Teses. 4. Mimese na literatura – Teses. 5. Poética – Teses. 6. Retórica – Teses. 7. Poesia – História e crítica – Teses. 8. Fantasia na literatura – Teses. 9. Simbolismo na literatura – Teses. 10. Platonismo – Teses. I. Brandão, Jacyntho José Lins, 1952-. II. Solervicens, Josep. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD : 809.031



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Um outro lado da 'mimesis': a poética dantesca de Cristoforo Landino*, de autoria do Doutorando THIAGO CÉSAR VIANA LOPES SALTARELLI, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG

Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão - EA/UFMG

Prof. Dra Adma Fadul Muhana - USP

Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Júnior - UNEMAT

Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof. Dra. Tereza Virginia Ribeiro Barbosa
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2013.

Aos meus pais
À Karla

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jacyntho Lins Brandão, orientador neste trabalho, pela sabedoria e pela serenidade.

Ao professor Josep Solervicens, orientador no doutorado sanduíche na Universitat de Barcelona, pela afetuosa acolhida.

Aos membros da banca examinadora, pela gentileza em aceitar o convite para a leitura e a avaliação deste trabalho: Prof. Marcus Vinícius de Freitas, maior incentivador do meu percurso acadêmico desde a graduação; Prof. Hélio Gomes Moraes Júnior; Prof. Carlos Antônio Leite Brandão; e Profa. Adma Fadul Muhana.

Aos professores João Adolfo Hansen, da USP, e Roger Friedlein, da Ruhr-Universität Bochum, pela generosidade.

Ao professor Sérgio Alcides Pereira do Amaral, pela valiosa contribuição na qualificação.

Aos professores Tommaso Raso e Marília Mattos, pelo diálogo no processo de tradução da *Prolusione dantesca*.

Aos professores Ângela Vaz Leão, Viviane Cunha, José Américo Miranda, Georg Otte, Antônio Martinez, Sandra Bianchet, Heloísa Penna, Matheus Trevizam, Cecília Boëchat, Sérgio Peixoto e Silvana Pessoa, pelo constante apoio.

À Letícia Munaier, da secretaria do Pós-Lit, pela inigualável e indescritível competência.

Aos familiares. Ao Pedro Paulo Cipreste e à Maria Nazaré Cipreste, pela força.

Aos velhos amigos de cá; aos novos amigos feitos na Catalunha.

Esta pesquisa foi realizada com o auxílio do CNPq, mediante bolsas de doutorado no país e de doutorado sanduíche.

Conosco questa mia maza non esser degna delle mani d'Ercole, né ancora questo mio dono esser dalla parte mia degno di venire nel conspetto di tanta Signoria. Ma la materia di che si tratta [...] gli porgerà quella maestà che le mie deboli forze non gl'hanno potuto porgere, e vostre illustrissime Signorie con lieta fronte ricevendolo, l'accetteranno attendendo non quanto abbi potuto fare ma quanto abbi voluto. E farete creditrice la mia buona volontà di quello di che rimane debitrice la piccola facultà...

(Reconheço não ser esta minha clava digna das mãos de Hércules, nem mesmo este meu dom, de minha parte, ser digno de manifestar-se no conspecto de tão grande Senhoria. Mas a matéria de que se trata [...] lhe conferirá a majestade que minhas débeis forças não lhe hão podido conferir, e Vossas ilustríssimas Senhorias, recebendo-o com alegre fronte, aceitá-lo-ão considerando não o quanto eu tenha podido fazer, mas o quanto eu tenha querido. E fareis a minha boa vontade credora daquilo que permanece devedora a pequena capacidade...)

LANDINO. *Orazione dedicatoria del commento dantesco.*

[...] quod si deficient uires, audacia certe laus erit: in magnis et uoluisse sat est.

(Se me faltarem forças, terei ao menos o mérito de haver ousado;
Nas grandes empresas, o querer já é muito.)

PROPÉRCIO. *Elegiae*, II, 10, vv. 5-6.

RESUMO

A partir das considerações de Luiz Costa Lima sobre a questão da *mimesis* no Renascimento e de sua proposição de que é possível identificar, no período, dois paradigmas de atuação daquela categoria — a saber, um baseado na *imitatio* retórica de autoridades modelares, a qual subordina a poesia ao verossímil; e outro baseado na preeminência do fato, subordinando a poesia à história e ao verdadeiro factual — esta tese pretende reivindicar a possibilidade de existência de um terceiro paradigma, fundamentado nas categorias do *furor poeticus*, da *phantasia* e da alegoria, o qual admite e mesmo enaltece o maravilhoso, o inverossímil e o paradoxal. Para tanto, procedemos ao diálogo entre a visão geral e teorizante de Luiz Costa Lima e os estudos especializados e historicamente fundamentados das poéticas e retóricas da época, à maneira de João Adolfo Hansen e outros pesquisadores. Para essa segunda via, focalizamos o *Quattrocento* florentino e os autores ligados à *Accademia Platonica di Careggi*, nos quais emergem o platonismo e as retóricas helenísticas, recém-descobertas, como contraponto ao aristotelismo escolástico e ao costume retórico latino, que dominavam as considerações sobre a poesia nos séculos precedentes. Deste contexto mais amplo, passamos ao pormenor da obra de Cristoforo Landino, com ênfase numa definição de poesia proposta por ele na *Prolusione dantesca*, discurso pronunciado no *Studium Generale* de Florença para apresentar suas pesquisas sobre a obra de Dante. Tal definição, reelaborada a partir de Lactânncio, doutor da Igreja do século IV, será analisada à luz de categorias retórico-poéticas coetâneas de Landino, e, a partir dessa análise, espera-se construir um novo paradigma teórico que suplemente as considerações de Luiz Costa Lima. A hipótese que defendemos nasce, portanto, no interstício entre a mirada ampla das reflexões sobre a poesia propostas pela teoria literária e a especialização dos estudos historicamente embasados sobre as poéticas e retóricas antigas. Ao final do trabalho, apresentamos nossa tradução da *Prolusione dantesca*, inédita em língua portuguesa.

Palavras-chave: *mimesis*; *furor poeticus*; fantasia; alegoria; poética; retórica

ABSTRACT

Based on Luiz Costa Lima's considerations on the issue of *mimesis* in the Renaissance and his proposition that it is possible to identify, in that period, two paradigms of action of that category — i.e., one based on the rhetoric *imitatio* of exemplar authorities, which subordinates poetry to the verisimilar; and another based on the preeminence of fact, subordinating poetry to history and to factual truth — this thesis intends to claim the possibility of existence of a third paradigm, based on the categories of *furor poeticus*, *phantasia* and allegory, which admits and even praises the marvelous, the unreal and the paradoxical. For that, we proceed to the dialogue between Luiz Costa Lima's global and theorizing vision and the specialized and historically based studies of poetics and rhetoric from that time, according to João Adolfo Hansen and other researchers. For the latter approach, we focus on the Florentine *Quattrocento* and the authors related to the *Accademia Platonica di Careggi*, from which the Platonism and recently discovered Hellenistic rhetoric emerge, as a counterpoint to scholastic Aristotelism and to the Latin rhetoric custom, which dominated considerations about poetry in the previous centuries. From this broader context, we advance to the details of Cristoforo Landino's work, emphasizing his definition of poetry proposed in the *Prolusione dantesca*, a speech delivered in Florence *Studium Generale* to introduce his research on Dante's work. Such definition, developed from Lactantius, a Church doctor from the 4th century, will be analyzed in the light of rhetoric and poetic categories contemporary to Landino, and, from this analysis, we intend to construct a new theoretical paradigm that contributes to Luiz Costa Lima's considerations. The hypothesis defended here rises, therefore, in the interstice between the large glance of reflections on poetry proposed by literary theory and the specialization of historically based studies on ancient poetics and rhetoric. At the end of this work, we present our translation of the *Prolusione dantesca*, inedited in Portuguese language.

Keywords: *mimesis*; *furor poeticus*; phantasy; allegory; poetics; rhetoric

RESUMEN

A partir de las consideraciones de Luiz Costa Lima sobre la cuestión de la *mimesis* en el Renacimiento y de su proposición de que es posible identificar en el período dos paradigmas de actuación de aquella categoría — a saber, uno basado en la *imitatio* retórica de autoridades modelares, la cual subordina la poesía a lo verosímil; y otro basado en la preeminencia del hecho, subordinando la poesía a la historia y a lo verdadero factual — esta tesis pretende reivindicar la posibilidad de existencia de un tercer paradigma, fundamentado en las categorías del *furor poeticus*, de la *phantasia* y de la alegoría, el cual admite e incluso enaltece lo maravilloso, lo inverosímil y lo paradójico. Para ello, procedemos al diálogo entre la visión general y teorizante de Luiz Costa Lima y los estudios especializados e históricamente fundamentados de las poéticas y retóricas de la época, a la manera de João Adolfo Hansen y otros investigadores. Para esa segunda vía, enfocamos el *Quattrocento* florentino y los autores ligados a la *Accademia Platonica di Careggi*, en los cuales emergen el platonismo y las retóricas helenísticas, recién descubiertas, como contrapunto al aristotelismo escolástico y a la costumbre retórica latina, que dominaban las consideraciones sobre la poesía en los siglos precedentes. De este contexto más amplio pasamos al pormenor de la obra de Cristoforo Landino, con énfasis en una definición de poesía propuesta por él en la *Prolusione dantesca*, discurso pronunciado en el *Studium Generale* de Florencia para presentar sus investigaciones sobre la obra de Dante. Tal definición, reelaborada desde Lactancio, doctor de la Iglesia del siglo IV, será analizada a la luz de categorías retórico-poéticas coetáneas de Landino, y, a partir de ese análisis, se espera construir un nuevo paradigma teórico que complemente las consideraciones de Luiz Costa Lima. La hipótesis que defendemos nace, por lo tanto, en el intersticio entre la mirada amplia de las reflexiones sobre la poesía hechas por la teoría literaria y la especialización de los estudios históricamente basados sobre las poéticas y retóricas antiguas. Al final del trabajo, presentamos nuestra traducción de la *Prolusione dantesca*, inédita en lengua portuguesa.

Palabras clave: *mimesis*; *furor poeticus*; fantasía; alegoría; poética; retórica

RÉSUMÉ

À partir des considérations de Luiz Costa Lima sur la question de la *mimesis* sous la Renaissance et de sa proposition selon laquelle il est possible d'identifier, en cette période, deux paradigmes d'actuation de cette catégorie-là — à savoir, l'un fondé sur l'*imitatio* rhétorique d'autorités exemplaires, laquelle subordonne la poésie au vraisemblable; et l'autre établi sur la prééminence du fait, subordonnant la poésie à l'histoire et au vrai factuel — cette thèse a pour but de revendiquer la possibilité d'existence d'un troisième paradigme, fondé sur les catégories du *furor poeticus*, de la *phantasia* et de l'allégorie, qui admettrait et même exalterait le merveilleux, l'invraisemblable et le paradoxal. Pour ce faire, on procède au dialogue entre la vision général et théorisante de Luiz Costa Lima et les études spécialisées et historiquement fondées des poétiques et rhétoriques de l'époque, à la manière de João Adolfo Hansen et d'autres chercheurs. Pour cette seconde voie, on se concentre sur le *Quattrocento* florentin et les auteurs liés à l'*Accademia Platonica di Careggi*, chez lesquels émergent le platonisme et les rhétoriques hellénistiques, récemment découvertes, comme contrepoint à l'aristotélisme scolastique et à la *consuetudo* de la rhétorique latine, qui dominaient les considérations sur la poésie au cours des siècles précédents. De ce contexte plus étendu, on passe au détail de l'œuvre de Cristoforo Landino, en mettant l'accent sur une définition de poésie proposée par lui dans la *Prolusione dantesca*, discours prononcé au *Studium Generale* de Florence pour présenter ses recherches sur l'œuvre de Dante. Telle définition, réélaborée à partir de Lactance, docteur de l'Église du siècle IV, est analysée à la lumière de catégories rhétorique-poétiques contemporaines de Landino, et, à partir de cette analyse, on espère construire un nouveau paradigme théorique que supplémente les considérations de Luiz Costa Lima. L'hypothèse que l'on soutient se trouve donc dans l'interstice entre le regard étendu des réflexions de la théorie littéraire sur la poésie et la spécialisation des études historiquement assises des poétiques et des rhétoriques anciennes. À la fin de ce travail, on présente notre traduction de la *Prolusione dantesca*, inédite en langue portugaise.

Mots-clés: *mimesis*; *furor poeticus*; fantaisie; allégorie; poétique; rhétorique

RIASSUNTO

A partire dalle considerazioni di Luiz Costa Lima sulla questione della *mimesis* nel Rinascimento e della sua proposizione che è possibile identificare in quel periodo due paradigmi di attuazione di questa categoria — ossia, l'uno basato sulla *imitatio* retorica di autorità esemplari, la quale subordina la poesia al verosimile; e l'altro basato sulla preminenza del fatto, che sottomette la poesia alla storia e al vero fattuale — questa tesi intende discutere la possibilità di esistenza di un terzo paradigma, fondamentato sulle categorie del *furor poeticus*, della *phantasia* e della allegoria, il quale ammette e anche loda il meraviglioso, l'inverosimile e il paradossale. A tale fine, procediamo al dialogo tra la visione generale e teorizzante di Luiz Costa Lima e gli studi specializzati e storicamente fondamentati delle poetiche e retoriche dell'epoca, alla maniera di João Adolfo Hansen e di altri studiosi. Per questa seconda via, focalizziamo il *Quattrocento* fiorentino e gli autori legati all'*Accademia Platonica di Careggi*, dai quali emergono il platonismo e le retoriche ellenistiche, appena scoperte, come contrappunto all'aristotelismo scolastico e alla consuetudine retorica latina, le quali dominavano le considerazioni sulla poesia nei secoli precedenti. Da questo contesto più ampio passiamo a quello più particolare dell'opera di Cristoforo Landino, con enfasi in una definizione di poesia proposta da lui nella sua *Prolusione dantesca*, discorso pronunciato nello *Studium Generale* di Firenze per presentare le sue ricerche sull'opera di Dante. Una tale definizione, rielaborata a partire da quella di Lattanzio, dottore della Chiesa del secolo IV, sarà analizzata alla luce delle categorie retorico-poetiche contemporanee a Landino, e, in seguito, si spera di costruire un nuovo paradigma teorico che serba da supplemento alle considerazioni di Luiz Costa Lima. L'ipotesi che difendiamo nasce pertanto nell'interstizio tra lo sguardo ampio delle riflessioni sulla poesia fatte dalla teoria letteraria e la specializzazione degli studi storicamente orientati sulle poetiche e sulle retoriche antiche. Alla fine del lavoro, presentiamo la nostra traduzione della *Prolusione dantesca*, inedita nella lingua portoghese.

Parole chiave: *mimesis*; *furor poeticus*; fantasia; allegoria; poetica; retorica

Sumário

QUESTÃO	14
Referências bibliográficas.....	24
I. AS FONTES ANTIGAS DA NOÇÃO DE ENTUSIASMO.....	25
O divino Platão	30
Fisiologia e temperamentos na escola peripatética.....	41
O entusiasmo conduz às alturas: Longino e o sublime	48
Brevíssimo comentário sobre o costume latino	56
A matriz judaica.....	57
Referências bibliográficas.....	63
II. AMBIÊNCIA FILOSÓFICA E CULTURAL DO <i>QUATTROCENTO</i> FLORENTINO	66
Marsilio Ficino.....	70
Giovanni Pico della Mirandola	79
Referências bibliográficas.....	86
III. CRISTOFORO LANDINO.....	87
Retórica e instrução na <i>Prolusione petrarchesca</i>	88
A passagem a um modelo dantesco	93
O proêmio ao grande comentário sobre Dante.....	98
Referências bibliográficas.....	106
IV. È ADUNQUE POESIA LA QUALE.....	107
Con misurati versi e vari ornamenti.....	107
... Le cose già fatte... ..	118
... Sotto coperte figure e finti velami... ..	141
... In altre specie traduce	159
Referências bibliográficas.....	171
UM OUTRO LADO DA MÍMESIS	178
Referências bibliográficas.....	186
APÊNDICE — Tradução da <i>Prolusione Dantesca</i>	187
Bibliografia geral	197
1. Fontes.....	197
1.1 Obras de Cristoforo Landino	197
1.2 Outros autores.....	198
2. Estudos.....	203

QUESTÃO

Em sua obra *Vida e Mimesis*, ao discutir a face renascentista do conceito presente no título do livro, Luiz Costa Lima assere logo nas primeiras páginas:

Para os poetólogos do Renascimento, qualquer que fosse a fonte eleita, Horácio, Platão ou Aristóteles, a *mimesis* é sempre *imitatio*.¹

Mas, enquanto *imitatio*, ela já não guarda as mesmas propriedades do universo donde se originou:

A bela disposição da linguagem, subfeito da palavra persuasiva, localiza a *imitatio* em um espaço inconfundível quanto ao da *mimesis* aristotélica. *Esse espaço é de imediato caracterizado pela proximidade e, daí, pela subordinação ao princípio da verdade*.²

Basta a leitura de algumas passagens dos poetólogos mais célebres para comprovar a afirmação. Compare-se, por exemplo, a sentença de Robortello, no comentário de 1548 à *Poética* de Aristóteles, com o que afirma o próprio estagirita:

A máxima propriedade do discurso (*oratio*) e genuíno dom é proferir aquilo que é verdade e, porque não pode ser diverso de si, necessário.³

Do que dissemos, decorre claramente que o papel do poeta é dizer não o que houve realmente mas o que poderia suceder na ordem do verossímil ou do necessário.⁴

Como observa Costa Lima, “em comparação com Robortello, é assombrosa a elasticidade do texto aristotélico”.⁵ No comentador quinhentista, a verdade é afirmada imediata e peremptoriamente,⁶ e subjaz como rígido critério que julga o princípio da verossimilhança.

¹ COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 77. O trecho a que nos referimos, em que Costa Lima analisa a face renascentista do conceito de *mimesis*, encontra-se entre as páginas 77 e 104 da edição indicada na bibliografia.

² COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 80. (grifos do autor).

³ ROBOTELLO. *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, p. 1 apud COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 80.

⁴ ARISTÓTELES. *Poética*, 1451a 36-38 apud COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 80.

⁵ COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 80. Cf. também COSTA LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 39-40.

⁶ Segundo Robortello, “A partir dessas coisas, pode-se dizer, pois, que o poeta finge segundo o que é o Verdadeiro [...]”. Cf. SCHMITT. *Mimesis em Aristóteles e nos comentários da Poética no Renascimento*. In: COSTA LIMA (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*, p. 144, nota 11.

Tanto é assim que, enquanto Aristóteles emprega o termo *verossímil* (*eikós*), Robortello substitui-o por *verdade*. Arbogast Schmitt observa que

[...] a posição aristotélica é posta de ponta-cabeça, pois o possível não é mais a medida para a configuração da realidade, senão que a realidade é a medida para a invenção de um acontecimento possível. Robortello inverte categoricamente o que Aristóteles tomava como a sucessão entre o possível, o necessário e o verossímil.⁷

Aliás, o papel de um critério julgador⁸ no regramento da produção e da recepção poéticas vai sendo cada vez mais ampliado, como se vê em Scaligero:

[...] para imitar com bom discernimento, é preciso usar o *iudicium*. (...) O *iudicium*, que tem aqui, no processo de elaboração da obra, um lugar estratégico e decisivo, supõe no poeta o domínio de uma experiência literária anterior a ele próprio e de preferência a experiência literária mais perfeita, ela mesma já controlada pelo *iudicium*.⁹

Tasso, por sua vez, também acaba por subordinar o verossímil ao verdadeiro, e advoga em favor de uma imitação icástica que tome a verdade da história por modelo:

Onde sua matéria é o verossímil, o poeta se funda sobre qualquer ação verdadeira e a considera como verossímil, o qual pode ser verdadeiro e falso; mas costuma ser antes verdadeiro, não sendo de modo algum razoável que o verossímil seja antes falso, do qual é muito dessemelhante, porque onde há dessemelhança não pode, por assim dizer, haver identidade; mas as coisas semelhantes podem ser as mesmas (coisas), se não na substância ao menos na qualidade.¹⁰

(...) Ao poeta heróico convém estabelecer seu fundamento no verdadeiro [...]¹¹

É muito melhor (...) que o argumento seja extraído da história (*sia prestatto da l'istoria*), o que não sucederia se nele tudo fosse fingido (*che non sarebbe se egli in tutto si fingesse*).¹²

⁷ SCHMITT. *Mimesis* em Aristóteles e nos comentários da *Poética* no Renascimento, p. 176.

⁸ A expressão é mesmo um pleonasma. O que os gregos denominavam *kritérion* foi traduzido pelos latinos como *iudicium*, e, nas disciplinas da poética, designa a faculdade humana responsável por julgar e reger os produtos do engenho e da fantasia, observando-se as normas do decoro. Cf. HANSEN. “Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII”. Meu acesso ao texto se deu a partir de versão prévia cedida pelo autor, sem numeração de páginas. O artigo encontra-se publicado em NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 89-112.

⁹ FUMAROLI. Jules-César et le “schème historiographique” dans la *Poétique*, p. 13-14 *apud* COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 78.

¹⁰ TASSO. *Discorsi del poema eroico*, p. 524 *apud* COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 90.

¹¹ TASSO. *Discorsi del poema eroico*, p. 521 *apud* COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 95.

¹² TASSO. *Discorsi del poema eroico*, p. 520 *apud* COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 95.

Por todas essas proposições, Costa Lima conclui que “o Aristóteles moderno é antes um normativo do que um pensador”.¹³

Dentro desse paradigma, resta sempre a questão de saber o que ou qual é a verdade de que se fala; em qual história deve basear-se o princípio da *imitatio* verossímil. A resposta — já passível de inferir-se em Tasso, quando este diz, retomando Aristóteles, que a poesia é imitação de ações humanas — é dada categoricamente por Castelvetro:

Poesia é semelhança ou aproximação da história [...]¹⁴

[...] a história é narração segundo a verdade de ações humanas memoráveis sucedidas e a poesia é narração segundo a verossimilhança de ações humanas memoráveis e possíveis de suceder [...]¹⁵

A verdade defendida pelos poetólogos analisados por Costa Lima, portanto, é a verdade da história humana, da *práxis* mundana. Ela fornece o modelo a partir do qual os poetas, servindo-se dos *tópoi* retóricos dados pelo costume, instituirão a imitação verossímil. A verossimilhança é dada pela conformação do discurso às normas decorosas que prescrevem como ele deve ser produzido e enunciado. Mas Castelvetro leva ao limite a subordinação da verossimilhança à verdade:

A verdade é anterior à verossimilhança e a coisa representada anterior à coisa que a representa (*prima di natura fu la verita che la verisimilitudine, & prima di natura fu la cosa rappresentata che la cosa rappresentante*).

Por isso a verossimilhança depende totalmente da verdade e lhe diz respeito e a coisa-que-representa depende totalmente da representada e lhe diz respeito (...).¹⁶

Nesse sentido, de acordo com Costa Lima, Castelvetro distingue-se dos demais tratadistas e comentadores de Aristóteles, porque, enquanto estes permanecem fiéis ao filósofo grego ao defender a preeminência do universal sobre o particular e da poesia sobre a história, aquele inverte a valoração de cada uma dessas instâncias. Segundo Costa Lima:

¹³ COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 82.

¹⁴ CASTELVETRO. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*, p. 16 apud COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 94.

¹⁵ CASTELVETRO. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*, p. 3 apud COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 94.

¹⁶ CASTELVETRO. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*, p. 3 apud COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 94.

A leitura discrepante de Castelvetro, cuja autoridade e influência se estenderá além da Itália, sendo fonte da lei das três unidades do teatro clássico, funda-se em um detalhe que a maioria dos tratadistas preferia deixar em segundo plano. Pode-se compreendê-la assim: o privilégio do verossímil pelo poeta o desobrigaria do accidental e do particular. O verossímil afasta o contingente, condensando o universal. Noutras palavras, o realce do verossímil supunha que, no particular de um fato havido, se encerrava uma verdade desprezível, pois, sendo esta universal, exigiria uma expressão não factual. É por essa brecha que Castelvetro introduz sua novidade. Seu raciocínio não se afasta um milímetro da “filosofia racional” e, no entanto, é bastante para desmanchar a laboriosa construção em que os poetólogos se abrigavam. Seria como se Castelvetro se indagasse: por que o fato há de parecer secundário? Por que só a palavra ornada o torna digno? [...]

*A liberação da história da armadura retórica, que a mantinha na posição de discurso menor, anunciada por Castelvetro supõe, portanto, o resgate do fato.*¹⁷

Tal resgate também é notado por Arbogast Schmitt, que não deixa de diferenciar essa perspectiva do que propunha Aristóteles:

A distinção entre a teoria poética de Aristóteles e sua reinterpretação no Renascimento pode ser assim aproximadamente fixada: o Renascimento submete a liberdade poética a restrições que Aristóteles recusa. Aristóteles exige do poeta que suas criações, falando-se concisamente, sejam o que sejam, que satisfaçam *as leis objetivas (não empíricas)* do que apresentam. Se o poeta apresenta um homem que age, a partir de determinada condição interna, deve apresentá-lo da maneira como possível e verossimilmente é, por efeito de sua condição interna, de modo que fale como fale, aja como aja, que seja feliz ou desgraçado, exatamente como é. Para captar, por exemplo, como os homens pensam e podem agir correspondentemente e tornar sua apresentação mais plausível para o público, pode extrair o material de sua poesia da realidade empírica, mas não deve fazê-lo. Em qualquer caso, sua poesia não será medida pela realidade empírica e julgada de acordo com ela. O expositor renascentista de Aristóteles, ao contrário, obriga o poeta a assumir duplamente o dado factual:

1. O poeta há de escolher ações e personagens que, *em um sentido empírico* (ou segundo o juízo de alguém), *são possíveis, que, portanto, “existem realmente” no mundo;*
2. O poeta deve se orientar pela apresentação das ações e personagens a um universal, que lhe é ditado pelo que pretende.¹⁸

Pela ênfase no factual, Costa Lima conclui então que a discrepância das concepções de Castelvetro abre-se para a iminência de outra via nas considerações sobre o fato, sobre a história, a verdade, a verossimilhança, o particular e o universal etc. Trata-se da via experimental.

¹⁷ COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 96.

¹⁸ SCHMITT. *Mimesis em Aristóteles e nos comentários da Poética no Renascimento*, p. 182-183. (grifos nossos).

A valorização do fato e de sua observação empírica encontra figuras notáveis nas mais variadas direções, como, por exemplo, Maquiavel na direção política; Guicciardini, na historiográfica; e Galileu, na astronômica. Mas sem dúvida Montaigne é um dos principais expoentes dessa vertente experimental. A valorização do fato no autor dos *Essais* encontra sua contraparte no desprezo pelas regras retóricas com que se produzia o discurso da história, pois, numa concepção que crê na verdade do fato, a concepção retórica da história tornava-a objeto de falseamento. Entretanto, a fuga das amarras retóricas não implicava uma legitimação da fantasia por parte de Montaigne. Nas palavras de Costa Lima, “seu desconforto ante a tradição filosófico-teológica não o leva, contudo, a confundir a vagabundagem a que se entrega ao uso do devaneio”.¹⁹ Apresenta-se então uma situação de dupla negação: negação da retórica enquanto instituição ordenadora da produção letrada — produção na qual se inclui o discurso historiográfico — e negação da fantasia poética não submetida ao arbítrio do juízo:

O fato é um particular bastante para declarar a verdade atestada por um sujeito. *É ele por conseguinte o elemento que se impõe contra os códigos dispostos sobre um modelo abstrato-especulativo.* Ora, assim como em tais códigos não há lugar para o indivíduo, na síntese montaigniana não há lugar para sínteses *a priori*, que, subsumindo cada particular em gêneros e espécies, lhe dariam, e só então, sentido. O privilégio do fato, por conseguinte, se correlaciona com o reconhecimento prático da subjetividade individual; correlaciona-se e lhe abre caminho. No tempo em que ela ainda tinha de se afirmar contra o modelo admitido de conhecimento, *a subjetividade não se confundia com o direito à fantasia, à quebra dos modos convencionalizados*, senão que encontrava na observação “experimental” e minuciosa seu principal aliado.²⁰

A conclusão de Costa Lima é a de que, contemporaneamente ao fim do século XVI, manifestam-se dois modos antagônicos de conceber o conhecimento e o papel da linguagem²¹: um modo calcado no costume retórico aristotélico-latino e um modo experimental.

Não refutamos em absoluto as proposições de Costa Lima, mas é preciso ressaltar e extremar a particularidade histórica de cada objeto de suas afirmações, no sentido de que, dentro do que ele chama de Renascimento — o limiar que se estende de 1300 a 1600²² — há múltiplas e diversificadas perspectivas de pensamento e posições culturais. Assim, por exemplo, no âmbito das justificativas ético-pedagógicas para a identificação entre

¹⁹ COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 97.

²⁰ COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 98. (grifos nossos).

²¹ Cf. COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 101.

²² Cf. COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 77.

verossimilhança e verdade e para a exigência de moralidade na poesia, o próprio crítico ressalta a força do Concílio de Trento, intransigente à razão. Nas suas palavras, “qualquer liberalidade poria em risco o universo da ortodoxia”.²³ Ora, essa ortodoxia radical está inserida no “Renascimento”, ao menos cronologicamente, mas disso não se pode afirmar que todo o Renascimento é radicalmente ortodoxo, pois seria desconsiderar outras perspectivas, como, por exemplo, a dos platônicos florentinos do século XV, pré-tridentinos, ou mesmo a de Giordano Bruno. Da mesma forma, Costa Lima postula a equivalência entre filosofia racional e teologia católica, e atribui a essa equivalência a superposição do verossímil com o necessário – e, diríamos nós, com o verdadeiro. De fato, tal equivalência parece típica do escolasticismo propagado pela Companhia de Jesus e pelo Concílio de Trento, mas não do platonismo florentino do século XV, o qual, tradicionalmente, também se encontra classificado sob a etiqueta “Renascimento” nas histórias gerais e histórias da arte. Outra observação diz respeito à proximidade dos tratadistas renascentistas analisados com a ortodoxia de Savonarola, quem condenava a pretensão dos poetas de emular a Escritura Sagrada.²⁴ Ora, no mesmo Renascimento, na mesma Florença inclusive, poucos anos antes, os Medici e sua *cancelleria*, personificados em especial pelas figuras de Cosimo e posteriormente de seu neto Lorenzo, o Magnífico, acenam para uma direção contrária, de maior liberalidade e com o projeto de alçar Dante à condição de poeta maior e modelar da história de Florença. Justamente Dante, o poeta que pretendeu rivalizar com o tomismo e com a teologia de forma geral e defendeu, ele próprio, que sua obra máxima emulava os quatro níveis de sentido das Sagradas Escrituras. O ponto a que se chega então é que, a rigor, não se pode falar em Renascimento como uma coisa só, como uma categoria homogênea, fechada e dedutivamente aplicável, sem prejuízo das particularidades e matizes históricos dos objetos analisados. O caráter múltiplo de uma *epistème* renascentista é observado por Josep Solervicens:

La interacció de doctrines diverses que condueix a un cert sincretisme, encara que no assoleixi la simbiosi, és un bon exemple de fins on pot arribar la recreació dels clàssics al Renaixement. [...] a partir dels estudis de Leonid M. Batkin (1979) i de Klaus W. Hempfer (1993), considerem com una potent marca epocal del Renaixement el *poliperspectivisme*, és a dir la capacitat d’assumir posicions culturals diverses i presentar-les com a interdependents, complementàries i necessàries per arribar a una certa solució de síntesi. En aquest context, els intents de conciliar els diàlegs platònics amb la *Poètica* aristotèlica deixen d’engendrar “poètiques

²³ COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 85.

²⁴ Cf. COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 85.

eclèctiques” d’ “idees confuses”, perquè precisament la capacitat de fer dialogar posicions divergents identifica l’*episteme* renaixentista, tot i que la coherència doctrinal de base es dissolgui en l’operació. [...] Paral·lelament el fenomen explica la fusió de la tradició ciceroniana i la bizantina (sobretot la d’Hermògenes) en la retòrica de l’època [...] I evidentment aquesta fusió d’elements es podria fer extensible a la tradició horaciana, tot i que la feble densitat teòrica de l’*Ars poetica* d’Horaci impedeix parlar pròpiament de poliperspectivisme.²⁵

Entretanto, pode-se objetar que nem sempre se chega a uma solução de síntese entre as diversas perspectivas, às vezes nem mesmo se quer chegar a uma. E também que o poliperspectivismo não seria apanágio do Renascimento. Afinal, apesar das tentativas de generalização e uniformização dos estilos e épocas literárias, todas elas não revelam em seu seio posições diversas, mesmo antagônicas, perspectivas “subterrâneas”, que correm por baixo da visão dominante? É o que se depreende da aguda posição de João Adolfo Hansen:

Não utilizo as classificações dedutivas e fechadas das épocas e estilos, como “Antigüidade”, “Idade Média”, “Classicismo”, “Barroco”, pois são exteriores e implicam categorias anacrônicas. Suponho que é mais pertinente observar os processos de longa duração de transmissão de técnicas e modelos e das apropriações descontínuas deles. Com isso, pode-se demonstrar que autores situados em pontos diversos do tempo escolhem suas próprias amizades e inimizadas artísticas e que, num mesmo período que nossas histórias literárias e histórias da arte classificam unitariamente com etiquetas dedutivas e evolutivas, como “Renascimento”, “Maneirismo”, “Barroco”, encontramos efetivamente várias durações artísticas simultâneas e suas maneiras de conceber e produzir as artes e seus estilos, por vezes como um contínuo de emulações retrospectivas, por vezes como emulações descontínuas.²⁶

No limite, a própria categoria “Renascimento” enquanto instrumento classificatório das artes situadas entre os séculos XIV e XVI teria de ser revista, pois homogeneiza as práticas formais daquelas artes sob uma expectativa apriorística do que significa “ser renascentista”, de modo que todas as práticas que fujam ao modelo pré-concebido tenham de ser excluídas do Renascimento ou ajustadas em termos como “tardo-medieval”, “pré-renascentista”, “maneirista”, “pós-renascentista”, “pré-barroco” etc.

De toda forma, é no próprio Costa Lima que se deixam adivinhar algumas pistas para a pesquisa de outras concepções artísticas vigentes nos séculos ditos renascentistas que não a do costume retórico dominante, baseado na linha Aristóteles – Horácio – (Cícero) – Quintiliano. Segundo o teórico, o estreitamento entre os polos do verossímil e do necessário fora

²⁵ SOLERVICENS. Introducció. In: SOLERVICENS; MOLL (Org.). *La poètica renaixentista a Europa*, p. 8.

²⁶ HANSEN. Categorias epídíticas da *ekphrasis*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 71, Set-Nov. 2006, p. 87.

postergado pela prática medieval da alegorese, mesma razão pela qual, no âmbito dessa prática, tolerava-se o imaginário criador de ficções.²⁷ É que estas, pela leitura alegórica, podiam sempre ser tomadas como sombras ou reflexos (porque humanos e imperfeitos) da Verdade divina. A alegoria, um dos procedimentos básicos de construção e interpretação da poesia de Dante, mormente da *Divina Comédia*, é sobrevalorizada nas reflexões sobre a poesia empreendidas pelos filósofos florentinos ligados à Academia de Careggi, sob a direção de Marsilio Ficino e a tutela dos Medici. Por isso, pode-se aventar que, ao menos entre esses pensadores, as categorias do verdadeiro, do verossímil e do necessário operam de forma distinta do modo como são trabalhadas pelos comentadores quinhentistas da *Poética*. Pode-se mesmo questionar se todas elas são válidas como operadores teorizantes para a reflexão sobre a poesia entre aqueles intelectuais platônicos florentinos, os quais ainda não se encontravam subservientes à lei aristotélica. Novamente, a verificação dos resultados a que chegamos até aqui parte de trecho de Costa Lima. A respeito da ortodoxia que aproxima os poetólogos aristotélicos de Savonarola e que estreita os limites entre o verossímil e o necessário, e a respeito do elogio do ornato, Costa Lima recorre a excertos de comentários à obra de Horácio de autoria de Cristoforo Landino e Pomponio Gaurico. O crítico postula a identificação absoluta entre as duas passagens citadas por ele, e também entre elas e a posição de outros tratadistas, o que é corroborado quando emprega expressões como “A aproximação é reiterada por outro comentador de Horácio”, ou “A posição *tampouco se altera* em Scaliger”.²⁸ Mas a uniformização não se conforma com uma visada que persegue a radical historicidade dos objetos. Assim, na consideração dos excertos citados — que exporemos adiante — creio ser possível estabelecer matizes ou graus para as alegadas matérias da poesia e para sua relação com as categorias do verdadeiro e do fictício. Antes de citar os fragmentos mencionados, permito-me acrescentar outro, também de Landino, da *Prolusione dantesca*:

A poesia, portanto, não direi que seja uma das artes denominadas liberais pelos antigos, mas sim aquela que, todas as outras em si compreendendo, com versos medidos e vários ornamentos, traduz as coisas já feitas para outras espécies, sob encobertas figuras e fingidos véus [...]²⁹

[...] a matéria da arte poética é “na verdade, muito mais divina do que a de outros escritos, pois, abrangendo a todos, ligados por ritmos variados e circunscritos por separadas medidas e, em suma, adornada por vários ornamentos e flores várias, embeleza com admiráveis ficções (*figmentis*) o

²⁷ Cf. COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 48; 102.

²⁸ Cf. COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 87. (grifos nossos).

²⁹ LANDINO. *Prolusione dantesca*. In: LANDINO. *Scritti critici e teorici*, v. 1, p. 45.

que quer que os homens até agora fizeram (...) e contemplaram com gênio divino”.³⁰

Devereis encontrar matéria deste tipo: não absurda, não difícil (*aspera*), não demasiado distante do uso cotidiano, mas apropriada, suscetível de ornamento (*ornamenta suscipiat*) e de tal ordem que a conheçais cabalmente e sejais capaz de sustentá-la até o fim.³¹

A diferença entre cada um desses fragmentos, ao menos de grau, salta à vista. Na *Prolusione dantesca*, Landino afirma que a poesia traduz as *cose già fatte*, as coisas já feitas, termo que recobre um campo amplíssimo de possibilidades e aponta para uma relativa indistinção entre a ficção e a história. Essas coisas, as quais, conforme veremos, tendem a ser os feitos divinos, são ocultas por véus fingidos, porque a inteligência e a linguagem humana não suportariam a contemplação da Luz absoluta de Deus sem mediações. No comentário à *Ars Poetica* de Horácio, restringe-se o campo: não se trata da ampla gama de coisas feitas, mas de “o que quer que os homens até agora fizeram”, o que se aproxima mais da *Poética* de Aristóteles, quando defende que a poesia é imitação de homens em ação, da *práxis* humana. Além disso, a “ficção” (fingimentos) não se concentra tanto em ocultar uma verdade divina sob um véu, mas em embelezar os fatos ocorridos concernentes às ações humanas. Da revelação alegórica de uma verdade transcendente passa-se ao simples elogio do ornato e do *delectare*. Finalmente, em Gaurico, o estreitamento entre a invenção poética e os fatos cotidianos é levado ao limite. Assim, na ordem em que foram expostos aqui, os trechos revelam uma limitação crescente dos campos do verossímil e da fantasia.

O exame das proposições de Costa Lima empreendido até aqui acena para a possibilidade de suplementar suas conclusões a partir de uma perspectiva que, contrapondo-se ao amplo panorama teórico construído pelo nosso maior teórico da literatura, aprofunde-se na historicidade de objetos particulares de análise inseridos no período usualmente denominado de Renascimento. Aos dois modos de conhecimento que, segundo Costa Lima, estão na base das concepções poéticas renascentistas, pode-se acrescentar um terceiro paradigma, que também vige nos séculos XV e XVI. Esse paradigma está fundado sobre um costume retórico em alguma medida rival daquele dominante, aristotélico-latino, já mencionado acima. Ele parte da leitura cristianizada e “mágica” de Platão empreendida pelos humanistas florentinos quatrocentistas, sobretudo aqueles reunidos em torno à Academia Platônica de Ficino, e a essa

³⁰ Citado a partir de WEINBERG. *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, v. I, p. 80 apud COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 86.

³¹ Citado a partir de WEINBERG. *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, v. I, p. 89-90 apud COSTA LIMA. *Vida e mimesis*, p. 87.

base mescla preceitos das retóricas helenísticas redescobertas pelo Ocidente, como as de Hermógenes, Aftônio, Longino e Dionísio de Halicarnasso, entre outros. Opera com outras categorias, ou com categorias não tão valorizadas pelo costume dominante, como o furor, a melancolia, a alegoria e a fantasia. Para estudar alguns fundamentos desse outro costume retórico-poético, elegemos alguns discursos e comentários de Cristoforo Landino, com ênfase naqueles em que se dedica ao estudo da poesia de Dante. Em primeiro lugar, o autor era mestre de retórica e poesia do *Studium Generale* de Florença. Assim, enquanto pensadores como Marsilio Ficino e Pico della Mirandola refletem sobre questões mais gerais da filosofia e mesmo da teologia, tocando nas questões poéticas eventualmente, em Landino a reflexão sobre a poesia é uma preocupação central. Por outro lado, ao tratar de Dante, o filósofo humanista pode inserir um autor cristão e “moderno”³² como autoridade máxima ao lado das autoridades antigas. Neste trabalho, passaremos em revista algumas das fontes antigas da noção de entusiasmo poético; em seguida, apresentaremos breves considerações sobre o contexto histórico e a ambiência intelectual na qual Landino desenvolveu suas ideias; finalmente, após a apresentação de seus discursos e comentários que constituem o *corpus* de nossa pesquisa, deter-nos-emos na análise da definição de poesia apresentada por ele na *Prolusione dantesca*.

³² Cf. a discussão sobre os empregos do termo *modernus* na Idade Média em CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 317-322.

Referências bibliográficas

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. (Clássicos, 2).

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 71, Set-Nov. 2006, p. 85-105.

HANSEN, João Adolfo. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 89-112.

LANDINO, Cristoforo. *Prolusione dantesca*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 41-55.

SCHMITT, Arbogast. *Mimesis em Aristóteles e nos comentários da Poética no Renascimento*. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 137-189.

SOLERVICENS, Josep. Introducció. In: SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (Org.). *La poètica renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic*. Barcelona; Lleida: Punctum & Mimesi, 2011, p. 7-16. (Poètiques, 2).

I. AS FONTES ANTIGAS DA NOÇÃO DE ENTUSIASMO

“O *entusiasmo* é, sem dúvida, o mais antigo e resistente modelo explicativo da criação poética”,¹ afirma Fernando Muniz no texto de apresentação do livro *As artes do entusiasmo*. Com efeito, a relação do entusiasmo com uma instância divina — causadora daquele estado — remete a funções rituais, míticas e religiosas da poesia em momentos arcaicos das mais variadas culturas. A esse respeito, declara Johan Huizinga:

A verdadeira designação do poeta arcaico é *Vates*, o possesso, inspirado por Deus, em transe. Estas qualificações implicam ao mesmo tempo que ele possui um conhecimento extraordinário. Ele é um sábio, *sha'ir*, como lhe chamavam os árabes. Na mitologia dos Eddas o hidromel que é preciso beber para se transformar em poeta é preparado com o sangue de Kvasir, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão. O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal como o conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o *Vates*. Todos os poetas gregos arcaicos revelam vestígios de seu progenitor comum. Sua função é eminentemente social; falam como educadores e guias do povo. São os líderes da nação, cujo lugar foi mais tarde usurpado pelos sofistas.²

Na verdade, o próprio termo grego *enthousiasmós* e seus correlatos (os adjetivos *éntheos* e *enthousiastikós*, com os respectivos advérbios; o verbo *enthousiázein*; e o substantivo *enthousíasis*) apontam para a prevalência da esfera das experiências religiosas.³ Note-se, por exemplo, a palavra *theós* (deus) compondo o adjetivo *éntheos*, traduzível por *endeusado*, isto é, aquele que está *cheio de deus* ou que tem um deus dentro de si e, portanto, encontra-se fora de si.⁴ As ocorrências dos termos no *corpus* dos escritos gregos dos séculos V a.C. a II d.C. corroboram aquela prevalência: como demonstra Jacyntho Brandão, tendo em conta apenas o termo *enthousiasmós*, o que se constata é que, entre o modesto número de ocorrências do termo no período delimitado, a maioria remete ao contexto religioso, sendo muito poucas as ocorrências referentes ao contexto das artes. Enquanto há trinta e cinco ocorrências referentes ao contexto religioso e trinta e uma referentes a contextos psicológico-comportamentais

¹ MUNIZ. Apresentação. In: MUNIZ. *As artes do entusiasmo*, p. 13.

² HUIZINGA. *Homo ludens*, p. 135.

³ BRANDÃO. O entusiasmo poético. In: MUNIZ. *As artes do entusiasmo*, p. 19.

⁴ A propósito dessa tradução, cf. o comentário de Jacyntho Lins Brandão em BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 20.

(guerra, política etc), apenas dezesseis referem-se a atividades artísticas, e mesmo aí a poesia tem pouco destaque. Apenas três ocorrências, em contraste com as nove referentes à música.⁵

A observação dessas ocorrências contribui para evitar aplicações afobadas e acríicas do conceito de *entusiasmo* a toda a poesia grega em geral, bem como para delimitar os campos de sua ocorrência. Na verdade, apesar do que afirma Platão nas *Leis*, advogando em favor da antiguidade da noção de entusiasmo — “Conta-nos *antiga tradição* [*palaiòs mythos*] [...] que quando o poeta se instala no tripé das Musas não é senhor da razão [...]”⁶ —, muitos críticos demonstram a impossibilidade de se encontrar uma prova irrefutável da crença numa possessão divina do poeta nas letras gregas anteriores a Platão, como demonstra Tigerstedt. Em artigo intitulado “Furor poeticus: poetical inspiration in Greek literature before Democritus and Plato”, o autor esclarece a sua posição quanto à delimitação crítica da noção de possessão divina em relação aos contextos religioso e artístico:

For originally, the Greeks like other primitive peoples had “shamans”, seer-poets, who in their trances performed miracles, foretold the future, and chanted poems. Indeed, such “shamans” survived into later, historical times: Orpheus, Pythagoras, Empedocles.

I have no quarrel with this theory, as long as its supporters confine themselves to prehistoric and preliterate times, for I am a historian of literature, not of religion; nor am I an anthropologist. There may have been shaman-poets in Greece too, for all I know. The invocations to the Muses and other similar formulas are perhaps survivals from a primitive stage of civilization. But I must insist that neither the poets who in historical times used these formulas, nor the singers who chanted them, still less the people who listened to them, interpreted them in this way. At least, there is no proof of it. What the Greeks — poets and non-poets — thought of poetic inspiration can be learned only by studying their own statements.⁷

Partindo naturalmente de Homero, o exame de passagens em que ele trata do canto dos aedos e seus congêneres revela um processo de colaboração entre a Musa e o aedo, sem que este, entretanto, logre sair de si ou proferir o *lógos* de forma inconsciente: “He is helped, taught, ‘inspired’ by the deity, but never so as to lose his freedom and consciousness”.⁸ Jacyntho Brandão chega à mesma conclusão no exame de passagens da *Ilíada* e da *Odisseia*:

⁵ BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 19.

⁶ PLATÃO. *Leis*, IV, 719c. (grifo nosso). Acrescentamos à citação, como aporte, algumas palavras do original grego que consideramos chave para o aprofundamento da leitura. A menos que a citação tenha sido feita a partir de algum texto preliminar de outro pesquisador, e não diretamente dos autores gregos, todas as indicações das palavras gregas do original são de nossa autoria.

⁷ TIGERSTEDT. Furor poeticus, p. 169-170.

⁸ TIGERSTEDT. Furor poeticus, p. 168.

Contudo, as relações que o aedo celebra com a Musa não impõem supor um completo arrebatamento. Isso porque, em primeiro lugar, a produção do canto depende de um processo de cooperação em que a cada um dos envolvidos corresponde uma operação própria: ao aedo, propor (e ordenar) à Musa que cante determinado trecho, a partir de um ponto determinado; à Musa, ensinar ao aedo os trechos (*oímai*) a serem cantados; e o público, enfim, tem como função estabelecer limites ao canto.⁹

A Musa não arrebatava o aedo, e sim lhe ensina. Ademais, o ensinamento (ou o aprendizado, sua contraparte) pode vir não apenas da assistência da Musa, mas de múltiplos outros fatores, como demonstra Brandão ao analisar o passo da *Odisseia* em que Odisseu, pedindo a Demódoco que cante o episódio do cavalo, tece-lhe palavras de louvor. O passo é o seguinte:

Demódoco, acima de todos os mortais te venero!
Ou a ti a Musa ensinou (*Mous'edídaxe*), filha de Zeus, ou a ti ensinou Apolo,
Pois tão conforme a ordem (*lían katà kósmon*) o infortúnio dos aqueus
cantas (*aeídeis*),
Quanto fizeram e sofreram, e quanto se esforçaram os aqueus,
Como se algures tu próprio estando presente (*pareòn*), ou de um outro tendo-
o ouvido (*állou akoúsas*)!
Mas vamos! Muda então e o episódio do cavalo canta (*híppou kósmon
áeison*),
De madeira, que Epeio fez com Atena,
O qual então para a acrópole, com dolo, conduziu o divo Ulisses,
De heróis cheio, os quais Ílio pilharam!
Se então essas coisas conforme as partes me contares (*katà moîran
kataléxeis*),
Logo eu próprio direi a todos os homens
Que sem dúvida um deus propício (*próphron theón*) te dá como companhia o
divino canto (*théspin aoidén*).¹⁰

Donde, pelas palavras de Odisseu, Jacyntho Brandão demonstra a seguinte conclusão:

Ora, o que se depreende das palavras de Ulisses é que quem canta assim (ou, mais exatamente: *katalégei*, isto é, conta) conforme a ordem ou conveniência (*katà kósmon*) e conforme as partes (*katà moîran*), como faz Demódoco, pode dever sua habilidade a uma multiplicidade de fatores, e não unicamente à assistência da Musa, a saber: a) pode ter visto ele próprio o que conta; b) pode ter ouvido de um outro; c) é ensinado pela Musa; d) é ensinado por Apolo; e) é acompanhado por algum outro deus.¹¹

⁹ BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 26-27.

¹⁰ HOMERO. *Odisseia*, VIII, 487-498. Citado a partir de BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 27, com grifos do autor.

¹¹ BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 27-28.

Há por fim a possibilidade do autodidatismo de Fêmio. Ainda que um deus tenha-lhe inspirado no ânimo toda sorte de entrecchos, ele se considera um *autodídaktos* na ocasião em que canta para os pretendentes:

Autodidata sou (*autodídaktos d'eimí*). Um deus, em meu ânimo (*theòs dé moi phresìn*), entrecchos (*oímas*) de toda espécie faz brotar (*enéphyse*). (...) Telêmaco te diria isto, teu próprio filho: como não é consentidamente (*hekón*) nem por indigência que à tua casa vim, para cantar para os pretendentes, após os banquetes, mas, muito mais numerosos e fortes, eles conduziram-me à força (*êgon anánkei*).¹²

Ou seja, naquele momento ele não exerce sua atividade poética sob os auspícios da Musa. Ao contrário, seu canto é “instruído” e delimitado pelos pretendentes, contra sua vontade. A despeito desse fato, o importante nessa passagem é que ela prova que o aedo é capaz de cantar sem encontrar-se arrebatado, o que desautoriza a afirmação de Platão.

Outros críticos e historiadores da literatura grega, preocupados em não contradizer uma autoridade como Platão, buscaram encontrar provas da inspiração poética em Hesíodo, considerado mais “religioso” que Homero, ou mesmo nos líricos. Em Hesíodo, a tentativa é feita sobretudo pela aproximação entre o âmbito da mântica e o da poesia, ou entre inspiração profética e inspiração poética, aproximação esta possibilitada pelo que diz o poeta no verso 32 da *Teogonia*: “[as Musas] [...] inspiraram-me um canto / divino para que eu glorie o futuro e o passado [...]”¹³. Tal asserção coaduna-se com o que dizia Huizinga a respeito do poeta-vidente, que vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo. A grande dificuldade na aceitação dessa consideração, como observa Tigerstedt, é que na *Teogonia* não há nenhuma profecia sobre o futuro (vale a pena lembrar o que dissera Tigerstedt sobre sua atividade: que ele é um historiador da literatura, não um historiador da religião ou um antropólogo, e, portanto, ainda que dialogue com essas e outras disciplinas, seu objeto de estudo é antes de qualquer coisa o texto e o que se encontra nele). Sendo assim, o crítico finlandês objeta que a declaração de Hesíodo de que foi inspirado para dizer do futuro e do passado é uma antiga fórmula — a qual, portanto, assume um uso tópico, retórico — tomada de empréstimo, como muitos outros versos hesiódicos, a Homero, quem a utiliza no verso 70 do primeiro canto da *Ilíada*, aplicada ao adivinho Calcante:

¹² HOMERO. *Odisseia*, XXII, 347-353. Citado a partir de BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 28, com grifos do autor.

¹³ HESÍODO. *Teogonia*, vv. 31-32. (grifo nosso).

[...] Levanta-se, então, do seu posto,
logo, Calcante, nascido de Téstor, de sonhos intérprete,
que conhecia o passado, bem como o presente e o futuro,
e que os navios guiara dos nobres Acaios para Ílio,
graças aos dons de profeta com que Febo Apolo o brindara.¹⁴

Quanto aos poetas líricos, a posição de Tigerstedt pode ser resumida neste parágrafo:

The poets after Hesiod, in what has been called “the Lyric Age of Greece”, have much to tell us of their relations with the Muses — or some other deity — and of the inspiration they receive from them. They are the Muses’ servants, messengers, favorites, even sons. Evidently, they regard their poetry as a divine gift. But just as evidently, they regard themselves as active and accomplished exploiters of this gift. Their gratitude to the Muses is balanced by a strong consciousness of their own merits. Not for them a belief in poetic madness and passivity!¹⁵

Mesmo com as evidências apontadas acima, alguns críticos, como Walther Kranz, insistiram na busca de um modelo teórico que não desautorizasse Platão. Kranz, por exemplo, propôs uma tipologia da inspiração na qual os graus da produção poética sucedem-se de forma evolutiva: no início, havia o deus onipotente; em seguida, o aedo torna-se aprendiz da divindade, e passa a existir colaboração entre as duas instâncias; finalmente, o poeta adquire independência e torna-se só e autônomo. Ora, parece-me muito claro que tal tipologia, como bem observa Tigerstedt, sempre acaba por “violiar o material”, pois seu emprego é dedutivo e apriorístico. Como já observara o historiador da literatura, é necessário verificar nos textos as próprias asserções dos poetas e filósofos sobre a matéria para se chegar a alguma conclusão. De todo esse exame, uma delas é a de que “não há indícios da noção de poeta ‘enlouquecido’, compondo em estado de êxtase, antes do século V a.C.”,¹⁶ conforme pontua Dodds. Outra conclusão, corolário da primeira, é a de que Platão é o grande responsável pela alocação da noção de possessão divina na origem de um velho costume poético. “There seems to be no other proof of its [*palaiòs mythos*] existence save Plato’s words”,¹⁷ afirma Tigerstedt. Para ele, este *palaiòs mythos* “[...] suited Plato to invest his idea of poetic madness with the venerable authority of old wisdom”.¹⁸ Notório também é o fragmento 18 de Demócrito, encontrado nos *Stromata (Tapeçarias)*, 6, 168 de Clemente de Alexandria. Ali se afirma que “um poeta, tudo quanto ele escreva com entusiasmo e sopro sagrado (*met’enthousiasmoû kai*

¹⁴ HOMERO. *Ilíada*, I, 68-72. (grifo nosso).

¹⁵ TIGERSTEDT. *Furor poeticus*, p. 173.

¹⁶ DODDS. *Os gregos e o irracional*, p. 88.

¹⁷ TIGERSTEDT. *Furor poeticus*, p. 177.

¹⁸ TIGERSTEDT. *Furor poeticus*, p. 178.

hieroû pneúmatos), é muitíssimo belo”.¹⁹ Mas é fato que Platão configura-se como a grande autoridade do costume da inspiração poética, autoridade elevada ao máximo no contexto da Academia *platônica* florentina, que nos interessará adiante.

O divino Platão

Ao longo de toda a obra do filósofo ateniense, há menções acerca da inspiração e do entusiasmo. Vimos anteriormente uma citação extraída das *Leis*, obra da maturidade, possivelmente seu *opus ultimum*. Questões similares aparecem em textos representativos de sua produção inicial, como a *Apologia de Sócrates*, em que os poetas são comparados aos vaticinadores:

Logo fiquei sabendo, também com relação aos poetas, que não por sabedoria (*sophía*) poetizam o que poetizam, mas por uma certa natureza (*phýsei tini*) e em estado de entusiasmo (*enthousiázontes*), como os adivinhos (*theománteis*) e proferidores de oráculos (*khresmoidoí*) — pois também estes falam muitas coisas, e belas, mas não sabem nada (*ísin dè oudèn*) do que dizem: tal se me mostrou ser a afecção por que também estão afetados os poetas (*moi ephánesan páthos kai hoi poietai peponthótes*).²⁰

Já no *Mênnon*, acrescenta-se um terceiro termo de comparação: os poetas e vaticinadores são comparados também aos políticos:

Assim, pois, não é por meio duma certa sabedoria (*sophía*), nem porque eram sábios que esses grandes homens governaram as cidades (...) É também porque eles não conseguiram transmitir aos outros suas próprias qualidades, pois não as deviam a uma ciência. (...) Portanto, se não é a ciência, resta então a boa opinião (*eudoxía*), da qual fazendo uso os políticos endireitam as cidades, nada diferente tendo, no que respeita ao pensar (*phroneîn*), dos proferidores de oráculos (*khresmoidoí*) e adivinhos (*theománteis*), pois também estes dizem coisas verdadeiras muitas vezes (*légousin alethê kai pollá*), mas não sabem nada do que dizem (*ísin dè oudèn hôn légousin*). (...) Mas esses homens não são dignos de serem chamados divinos (*theíous*), os quais, não tendo inteligência (*noûn mè ékhontes*), muitas e inúmeras vezes acertam no que dizem e fazem? (...) Corretamente então chamaríamos divinos (*theíous*) os de que agora mesmo falávamos, proferidores de oráculos (*khresmoidoús*) e adivinhos (*mánteis*) — e também todos os poetas (*poietikoús hápantas*). E os políticos não menos que esses diríamos serem divinos (*theíous*) e estar em entusiasmo (*enthousiázein*), sendo inspirados (*epípnous*) e tomados por algum deus

¹⁹ Citado a partir de BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 25, com grifos do autor.

²⁰ PLATÃO. *Apologia de Sócrates*, 22a-c. Citado a partir de BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 31, com grifos do autor.

(*katekhoménos ék tou theoû*) quando acertam dizendo muitas e grandes coisas, nada sabendo do que dizem (*medèn eidótes hôn légousin*).²¹

Mas é no *Fedro* que se esboça mais detidamente o que se poderia denominar uma doutrina do entusiasmo. Já em sua primeira explanação sobre o amor, após a crítica ao discurso de Lísias, Sócrates repete a fórmula da invocação às Musas, para que elas lhe auxiliem na tarefa de discursar:

Vinde, Musas sonoras! quer sejais assim chamadas pela qualidade de vosso canto, quer provenha dos sonorosos Lígures semelhante qualificativo. Cooperai comigo no discurso que este excelente moço me força a improvisar, para que o seu amigo, que antes já lhe parecia tão sábio, mais sábio ainda se lhe imponha à admiração.²²

Num determinado momento, interrompe o fluxo do discurso e indaga a Fedro: “Não te parece, amigo Fedro, como acontece comigo, que me acho sob a influência de algo divino?”²³, para, em seguida, pontuar que “não te admires se na sequência do meu discurso eu for arrebatado pelas Ninfas”.²⁴ A afirmação é importante porque pontua que aquele que profere um discurso é *possuído* pelos deuses. A percepção de Sócrates acerca da inspiração divina é apenas um preâmbulo para o que virá exposto e desenvolvido em seu segundo discurso, no qual o filósofo empreende um elogio do amor. Em ambos os discursos de Sócrates, há uma premissa de que o amor conduz o amante à loucura. O que muda, entretanto, é o julgamento desse estado. No primeiro discurso, Sócrates condena o amor por causar esse desvario, mas no segundo, admitindo que nem toda loucura é nociva ao indivíduo, louva a loucura proporcionada pelos deuses, sempre fonte de bens segundo ele.

Recordando que a predominância das ocorrências da noção e dos termos do campo semântico de *enthousiasmós* liga-se ao contexto religioso e ao âmbito da mântica, isto é, da predição do futuro, Platão inicia a exposição de sua doutrina²⁵ pela boca de Sócrates com uma jogada de mestre: recorrendo à etimologia, associa a palavra *loucura* (em grego, *manía*) à arte divinatória, à mântica (*mantiké*).²⁶ Segundo ele, o termo que designava a arte divinatória era

²¹ PLATÃO. *Mênnon*, 99b-d. Citado a partir de BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 32, com grifos do autor. Ressalto o que parece ter sido um engano de Brandão ao transcrever a citação, pois seu texto registra “[...] não é por meio duma certa ciência (*epistéme*) [...]”. Em consonância com o original grego, substituímos *epistéme* por *sophía*.

²² PLATÃO. *Fedro*, 237a.

²³ PLATÃO. *Fedro*, 238c.

²⁴ PLATÃO. *Fedro*, 238d.

²⁵ Cf. PLATÃO. *Fedro*, 244a-245c; 249c-d.

²⁶ A propósito dessa etimologia, Tigerstedt afirma que da palavra *manía* “[...] the Greeks generally derived *μάτις*”. (TIGERSTEDT. *Furor poeticus*, p. 164.). De acordo com ele, a mesma posição defendem alguns

maniké — que compartilha, portanto, da mesma raiz de *manía*, loucura, pois os inventores dos nomes das coisas desejaram mostrar que a loucura, permitindo divisar acontecimentos futuros, era uma dádiva dos deuses. Foram os contemporâneos, nas palavras de Platão, que, sem nenhum propósito, inseriram um τ (*tau*) na palavra, transformando-a em *mantiké* e afastando-a da ideia de *maniké*, de *manía*, de loucura. O que Platão empreende é resgatar esse antigo vínculo semântico-lexical, com o qual inicia a explanação de sua doutrina. Fica estabelecido, portanto, o nexos entre loucura e entusiasmo. Assim, o primeiro tipo de loucura, de delírio provocado pelos deuses — portanto, de entusiasmo, inspiração — é a arte divinatória, a profecia, praticada por adivinhos como a Pítia de Delfos, as sacerdotisas de Dodona e a Sibila. Por essa mesma razão, considera-se que este entusiasmo profético é inspirado por Apolo. A segunda forma de entusiasmo é a que concerne à cura, à purificação e à expiação dos males provocados pela cólera dos deuses. Segundo a exposição de Sócrates, alguns homens inspirados puderam descobrir remédios contra as pestes e refúgio contra a cólera divina nas preces, cerimônias e libações. Essa forma de entusiasmo é inspirada por Dioniso. A terceira modalidade é aquela inspirada pelas Musas, que impele os endeusados a compor hinos, odes e outros gêneros de poesia. Finalmente, o quarto tipo de entusiasmo, *télos* do discurso socrático, é aquele provocado por Eros ou Afrodite, que impele os homens para a contemplação da Beleza e para o Amor. Resumindo, temos assim uma doutrina dos quatro entusiasmos:

- Entusiasmo profético – ligado a Apolo
- Entusiasmo místico – ligado a Dioniso
- Entusiasmo poético – ligado às Musas
- Entusiasmo amatório – ligado a Eros ou Afrodite

Há que se ressaltar, por fim, o mito da parelha alada.²⁷ Ele é importante porque será retomado no entendimento que os platônicos de Careggi desenvolvem acerca do furor. Basicamente, Platão apresenta a imagem da alma como uma carroça puxada por uma parelha de cavalos alados, conduzidos por um cocheiro. Nas almas dos deuses, ambos os cavalos são de boa raça, e obedecem harmoniosamente às ordens do auriga, que conduz o carro pelo céu das Ideias Eternas e alimenta a parelha com néctar e ambrosia. Isso significa que as almas divinas contemplan livremente o mundo inteligível e ali permanecem. Ao contrário, nas

filólogos modernos. Cf. FRISK, Hjalmar. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter Universitäts-verlag, 1961, v.2, 172 ff. s. v.

²⁷ Cf. PLATÃO. *Fedro*, 246a et seq.

almas dos homens, um dos cavalos é de má raça e de natureza contrária à harmonia da condução, o que torna penoso o ofício de conduzir esse carro. Por essa razão, as almas dos homens, seguindo o voo das almas divinas, tentam contemplar algumas das Ideias, mas logo perdem as asas e precipitam-se ao solo, enchendo-se, durante a queda, de alimento impuro, de vícios e de esquecimento. Após a queda, elas habitarão um corpo, gerando tipos distintos de homens. Nessa doutrina de metempsicose, é crucial a questão da *phýsis*, isto é, da natureza prévia da alma que habita determinado corpo. É ela que determina que tipo de indivíduo será gerado quando da animação de um corpo. A *phýsis* de cada alma define-se pelo grau de contemplação das Ideias atingido no voo antes da queda, conforme explica Sócrates:

[...] há uma lei que a proíbe [à alma] entrar no corpo de algum animal logo na geração seguinte, como também determina que a que teve visão mais rica penetre no germe de um homem destinado a ser amigo da sabedoria [*philósophos*] e da beleza [*philókalos*] ou cultor das Musas [*mousikós*] e do amor [*erotikós*]; a alma colocada em segundo lugar dará um rei legítimo [*basileús*], potentado [*arkhikós*] ou guerreiro de prol [*polemikós*]; a terceira classificada, tornar-se-á político [*politikós*], ecônomo [*oikonomikós*] ou comerciante [*khrematistikós*]; a quarta, um ginasta amigo dos exercícios físicos [*philóponos gymnastikós*] ou algum entendido na cura das doenças do corpo [*sómatos íasín tinos esoménu*]; a quinta terá a vida de adivinho [*mantikós*] ou de iniciado nos mistérios [*tina telestikón éksousan*]; a sexta será poeta [*poietikós*] ou alguém afeito às artes da imitação [*perì mímesín tis állos armósei*]; a sétima, artista²⁸ [*demiourgikós*] ou lavrador [*georgikós*]; a oitava, sofista [*sophistikós*] ou demagogo [*demokopikós*], e a nona, algum tirano [*tyrannikós*]. Em todos esses estados, os que viveram de modo justo alcançam melhor sorte; quem praticou injustiças, destino cem vezes pior.²⁹

Aqui já se nota o empreendimento platônico de argumentar em favor da superioridade do filósofo. No *Fedro*, o entusiasmo amoroso está diretamente relacionado a ele — e por isso é o *télos* da doutrina dos quatro entusiasmos —, pois é pela visão da Beleza e pelo Amor que o filósofo pode recordar-se das Verdades Eternas outrora contempladas e atingir o domínio inteligível da *epistéme*, escapando ao domínio da *dóxa*:

Realmente, a condição humana implica a faculdade de compreender o que denominamos idéia, isto é, ser capaz de partir da multiplicidade de sensações para alcançar a unidade mediante a reflexão. É a reminiscência do que nossa alma viu quando andava na companhia da divindade e, desdenhando tudo o a que atribuímos realidade na presente existência, alçava a vista para o verdadeiro ser. Daí, justificar-se só ter asas o pensamento do filósofo, porque

²⁸ Ressalte-se que a palavra “artista”, aqui, tradução para *demiourgikós*, não possui o significado que lhe dá o entendimento contemporâneo, de alguém que compõe uma obra de arte caracterizada pela autonomia estética. *Demiourgikós* no contexto grego significa simplesmente *artífice*, alguém que fabrica uma obra concreta, seja uma mesa, uma cadeira, uma escultura, um poema etc.

²⁹ PLATÃO. *Fedro*, 248d-e.

este se aplica com todo o empenho, por meio da reminiscência, às coisas que asseguram ao próprio deus a sua divindade. Só atinge a perfeição o indivíduo que sabe valer-se da reminiscência e foi devidamente iniciado nos mistérios. Indiferente às atividades humanas e ocupado só com as coisas divinas, geralmente passa por louco, já que o vulgo não percebe que ele é inspirado. A isto tendia todo o discurso relativo à quarta forma de delírio. Quando, à vista da beleza terrena, a alma readquire asas e, novamente alada, de balde tenta voar, à maneira dos pássaros dirige o olhar para o céu, sem atentar absolutamente nas coisas cá de baixo, do que lhe vem ser acoimada de maníaca. Porém o que eu digo é que essa é a melhor modalidade de possessão, a de mais nobre origem, tanto em quem se manifesta como em quem dele a recebeu. O indivíduo atacado de semelhante delírio, sempre que apaixonado das coisas belas, é denominado amante.³⁰

Proponho ainda uma última consideração sobre o *Fedro*. Na hierarquia das *phýseis* das almas, é fato que o primeiro grau de contemplação concerne ao filósofo. Mas não apenas a ele. Também se incluem aí o esteta ou amante da beleza (*philókalos*), e aqueles que Platão define pelos adjetivos *mousikós* e *erotikós*, isto é, o cultor das Musas e de Eros. O poeta (*poietikós*), por sua vez, encontra-se no distante sexto grau de contemplação, no rol dos *mimetaí*, dos produtores de imitações. Ora, se o poeta é um *mimetés*, a quem então se refere Platão por meio da designação *cultor das Musas*? A resposta mais imediata parece ser justamente àqueles que se dedicam às atividades presididas por elas, entre eles, o poeta. Estaria Platão sutilmente introduzindo uma distinção entre o aedo inspirado pelas Musas e o poeta autônomo, que fabrica a poesia por sua própria conta? A sutileza da distinção talvez se encontre também nas próprias palavras. O *aoidós* — como usualmente são nomeados os autores das epopeias — é o cantor a quem a Musa ensina, celebrador do *epos* de deuses e heróis. Por outro lado, a palavra *poietés*, derivada do verbo *poiein*, carrega a noção de fabricação, de construção, de confecção de alguma coisa, geralmente por meio do trabalho. O aedo é votado às Musas, é um “músico”, é um cantor; o poeta é um fabricante. Se assim for, poderíamos pensar que o aedo inspirado não é um *mimetés* — ao menos no sentido ontológico, já que no âmbito narrativo ele mimetiza o *lógos* e a *léxis* de outros indivíduos —, uma vez que sua palavra poética, una e sem regiões de sombra, faz parte da *phýsis* e é reveladora da Verdade.³¹

Lugar já comum na fortuna crítica de Platão é considerar que, se no *Fedro* são expostos de maneira geral os quatro tipos de entusiasmo, pelos menos dois deles são tratados de forma pormenorizada em dois outros diálogos. Assim, o *Íon* apresenta uma discussão sobre o entusiasmo poético, enquanto o *Banquete* configura-se como um debate sobre o entusiasmo

³⁰ PLATÃO. *Fedro*, 249b-d.

³¹ Cf. COSTA LIMA. *Mímesis e modernidade*, p. 31-36.

erótico ou amatório. Nessa linha de pensamento, nosso próximo passo não há de ser outro senão nos deter no exame do *Íon*, a fim de verificar as considerações de Platão sobre a inspiração poética. O diálogo encena um debate entre dois personagens, a saber: Íon, um rapsodo que acaba de sagrar-se campeão numa competição de rapsodos organizada por ocasião do festival de Asclépio em Epidauro, e Sócrates. A tônica do debate gira em torno de saber se a atividade do rapsodo — e, por extensão, do poeta — é uma arte, ou seja, no sentido grego, se é fruto do domínio de uma *tékhne*. No início do diálogo, Íon insiste que sua atividade é oriunda de uma técnica, e toda a argumentação de Sócrates será voltada para refutar essa tese. Na esteira da querela encenada por Platão entre a filosofia e outros ofícios, como a política, a retórica e a poesia, querela na qual o estatuto de *epistéme* que conduz à contemplação da Verdade é apanágio da filosofia — lembremo-nos de que no *Fedro* a alma do filósofo está no primeiro grau de contemplação e é a única a atingir a unidade da Ideia — a esfera da *epistéme* é posta em estreita relação com a esfera da *tékhne*. O domínio de uma técnica parece constituir uma *epistéme*, de modo que, se os poetas não sabem o que dizem, se não o fazem por ciência ou sabedoria, como vimos no *Mênnon* e na *Apologia*, sua atividade não pode constituir uma técnica. Já no início de sua primeira argumentação, Sócrates aproxima as duas instâncias dispondo-as em paralelo: “Qualquer pessoa perceberá de pronto que és incapaz (*adýnatos*) de falar sobre Homero por meio da *arte* ou da *ciência* (*tékhne kai epistéme*)”³². Ora, se, por um lado, Íon não detém uma técnica do discursar sobre a poesia, se não é capaz de fazê-lo senão em relação a Homero, sendo inábil no que diz respeito a Hesíodo, Arquíloco e outros poetas, mas, por outro lado, é capaz de discursar excepcionalmente bem sobre Homero, a que se deve então essa sua faculdade? Segundo Sócrates, “o dom de falares com facilidade a respeito de Homero, conforme concluí há pouco, não é efeito de *arte* (*tékhne*), porém resulta de uma *força divina* (*theía dýnamis*) que te agita (*kineî*)...”³³. Para explicar a natureza de tal poder divino, Sócrates recorre à metáfora da pedra magnética (ímã) e da cadeia de imantação. Ouçamos suas próprias palavras:

Essa pedra não somente tem o poder de atrair anéis de ferro, como comunica a todos eles a mesma propriedade, deixando-os capazes de atuar como a própria pedra e de atrair outros anéis, a ponto de, por vezes, formar-se uma cadeia longa de anéis e de pedaços de ferro, pendentos uns dos outros; e todos tiram essa força da pedra. Do mesmo modo, as Musas deixam os homens inspirados, comunicando-se o entusiasmo destes a outras pessoas, que passam a formar cadeias de inspirados. Porque os verdadeiros poetas, os criadores das antigas epopeias, não compuseram seus belos poemas como

³² PLATÃO. *Íon*, 532c. (grifos nossos).

³³ PLATÃO. *Íon*, 533d. (grifos nossos).

técnicos, porém como inspirados e possuídos, o mesmo acontecendo com os bons poetas líricos.³⁴

Mais adiante, esclarece quem são os elos dessa cadeia magnética:

Percebes agora como o espectador é o último dos anéis a que me referi há pouco, que vão passando uns para os outros a força da pedra de Hércules. O do meio és tu, rapsodo, e autor, o primeiro, o próprio poeta. A divindade, porém, por meio deles todos leva a alma dos homens para onde lhe apraz, fazendo passar a virtude da pedra de uns para os outros [...] Um determinado poeta fica suspenso de uma das Musas; outros, individualmente, de outras tantas. Chamamos a isso ser possuído, o que é mais ou menos a mesma coisa, porque as Musas tomam, de fato, posse deles.³⁵

Temos aí, portanto, uma exposição desenvolvida do entusiasmo poético, reveladora de como a Musa “imanta” o aedo que, por sua vez, transmite esse poder aos demais elos da cadeia. Ao contrário do que ocorre na relação entre a Musa e o aedo na épica homérica, a doutrina do entusiasmo exposta por Platão no *Íon* não implica cooperação entre ambos, mas um completo arrebatamento do poeta pela instância divina, o que faz com que ele não tenha ciência do que diz:

Essa a razão de utilizar-se apenas deles o deus como ministro, como o faz com os adivinhos e os divinos profetas, para que os ouvintes nos capacitemos de que não são eles os que nos contam tantas coisas miríficas, visto se acharem privados da razão, mas o próprio deus que conversa conosco por intermédio deles.³⁶

Por essa operação de arrebatamento, muitas vezes os mais ineptos compõem, inspirados, os poemas mais divinos, como se conta de Tínicio de Calcídia, incapaz de compor um bom poema sequer, mas que, recebendo um raro dom das Musas, compôs um único peão, talvez o mais belo de todos os poemas líricos nas palavras de Sócrates.³⁷ É por essa razão que o poder das Musas, como no *Fedro*, é visto como fonte de bens, tanto que Sócrates, após insistir que a capacidade de Íon de discursar sobre Homero não se deve a uma arte nem a uma ciência, defende que ela seja tributária de uma concessão divina: “Não é por arte ou por conhecimento que falas sobre Homero como falas, mas por inspiração (ou dom divino: *theía moíra*) e possessão (*katokokhê*) divinas [...]”³⁸. Levando a sério as palavras de Sócrates, temos de

³⁴ PLATÃO. *Íon*, 533d-e.

³⁵ PLATÃO. *Íon*, 535e-536b.

³⁶ PLATÃO. *Íon*, 534c-d.

³⁷ PLATÃO. *Íon*, 534d.

³⁸ PLATÃO. *Íon*, 536c. (grifos nossos).

admitir que, em algum nível, Platão considera a utilidade da *dóxa* para o bom regime da *pólis*, uma vez que o entusiasmo, considerado dom divino e fonte de bens, não faz parte da esfera da *epistéme*. Já víamos essa posição de Platão no *Mênon*, ao dizer que os políticos, fazendo uso da *eudoxía* (a boa opinião) sob efeito do entusiasmo, endireitam as cidades.

Contudo, a valorização, em certa medida, da *eudoxía* não elimina as críticas que lhe são direcionadas quando posta em confronto com a filosofia. Víamos no *Fedro* como a alma do filósofo é a única passível de alçar-se da multiplicidade das opiniões à unidade da Ideia verdadeira. O *mimetés*, o poeta produtor de imitações permanece bastante afastado daquela unidade. É nesse sentido que o *Íon* avança, contendo uma segunda demonstração de Sócrates de por que a capacidade de Íon discursar não é fruto de uma técnica nem de um conhecimento verdadeiro. A tônica da segunda demonstração, parece-me, gira em torno da noção de *mímesis*, a despeito da afirmação de alguns comentadores da obra platônica de que esse conceito não está presente no diálogo. Obviamente, ele não está, ali, desenvolvido como na *República*, nem mesmo toca na esfera ontológica contemplada no seu livro X. No *Íon*, o conceito de *mímesis* permanece ligado à esfera narrativa ou estilística, ou seja, a *mímesis* é imitação do *lógos* e da *léxis* de outrem, ou ainda, conforme esclarece José André Ribeiro, “[...] a *mímesis* enquanto *léxis* é um dizer como se fosse outra pessoa (*légê hōs tis állos ōn*)”.³⁹ Sócrates constata que Íon — e, por consequência, também Homero — imita a *léxis* dos mais variados personagens, apropria-se de seus *lógoi* e tece comentários sobre as suas atividades, sobre a suas *tékhnai*. No entanto, nem Íon nem Homero detêm o verdadeiro conhecimento sobre tais *tékhnai*. Por exemplo, ao discorrer como um auriga, sobre o ofício do auriga — como no passo da *Ilíada* em que Nestor aconselha seu filho Antíloco sobre como proceder na corrida de cavalos — Homero apenas mimetiza a *léxis* e o *lógos* do auriga, mas nem ele, nem Íon, nem qualquer outro poeta ou rapsodo detêm o real conhecimento da *tékhne* do auriga, e ninguém senão um auriga pode julgar a correção daqueles versos de Homero, segundo a argumentação de Sócrates. Ainda de acordo com ele, um médico poderia julgar melhor os versos de Homero que tratam da “medicina”, da *tékhne* do médico, do que o próprio Íon. Nesse sentido, conforme argumenta Ribeiro, os conceitos de *mímesis* e *enthousiasmós* tornam-se complementares, convergentes para o ponto comum que é a crítica da poesia enquanto destituída de uma *tékhne* específica e, conseqüentemente, do acesso à

³⁹ RIBEIRO. *Mímesis e enthousiasmós*, p. 95.

dimensão da *epistème*.⁴⁰ Podemos verificar essa conjunção também nas *Leis*, avançando no excerto que citamos algumas páginas acima:

Conta-nos antiga tradição, legislador, repetida por nós e aceita por todos, que quando o poeta se instala no tripé das Musas não é senhor da razão, mas, à maneira de uma fonte, deixa correr livremente o que lhe vem ao espírito; e, por isso mesmo que sua arte não passa de imitação, sempre que ele representa homens de sentimentos contraditórios entre si, vê-se forçado a contradizer-se, sem saber qual das proposições é verdadeira.⁴¹

Cabe sempre lembrar que o conceito de *mimesis* com que se opera neste momento é o que tange a dimensão narrativa ou estilística do texto, a dimensão da *léxis*. A *mimesis* ainda não foi exposta em nível ontológico, como imitação da imitação da Ideia, e muito menos ainda é emulação de autoridades.⁴²

Naturalmente, aos olhos de muitos leitores, das mais variadas épocas, os argumentos de Sócrates parecem pífios, insuficientes, ou, ao contrário, cínicos, pois propositalmente canhestros. É conhecida a indignação de Goethe contra o *Íon*, como recorda Fernando Muniz: “Goethe [...] expressou sua indignação num texto exaltado contra aquilo que lhe pareceu um verdadeiro ataque à poesia: o *Íon*, segundo Goethe, não passaria de um panfleto cheio de uma maldade digna de Aristófanes”.⁴³ O ponto chave da questão é que o que Sócrates considera como *tékhnai* abarca apenas o “conteúdo” do que vai narrado nos poemas, apenas os ofícios práticos do mundo ali representados. Não há nenhuma consideração pelo que poderia ser uma *tékhnē* própria da poesia, da forma poética, ou do ofício do próprio aedo e do rapsodo. É o que admite Louis Méridier, recordando ele também a crítica de Goethe:

Il est permis notamment de protester, avec Goethe et Wilamowitz, contre une théorie qui dans la définition de l'œuvre poétique ne tient pas compte de la forme, et qui reconnaît aux seuls gens de métier: cochers, pêcheurs, médecins, etc., le pouvoir et le droit de juger si Homère parle bien ou mal des τέχναι qu'ils représentent.⁴⁴

⁴⁰ Cf. RIBEIRO. *Mimesis e enthousiasmós*, p. 17.

⁴¹ PLATÃO. *Leis*, IV, 719c.

⁴² O que transtorna algumas hipóteses levantadas. Ao tratar do *Fedro*, levantáramos a possibilidade de o aedo inspirado ser uma das modalidades de cultor das Musas e, assim, tangenciar a dimensão da verdade, mesmo sendo um *mimetés* no nível narrativo ou estilístico. O problema maior aparentava ser a condição de *mimetés* em nível ontológico. Já no *Íon* ou no excerto citado das *Leis*, mesmo a *mimesis* no nível da *léxis* impede a aquisição de uma *epistème* e do contato com a verdade. De qualquer forma, a ideia de que a expressão *mousikós* empregada no *Fedro*, 248d refira-se ao aedo inspirado é apenas uma hipótese, não confirmada por nenhuma passagem do texto em concreto.

⁴³ MUNIZ. A doutrina do entusiasmo no *Íon* de Platão. In: MUNIZ. *As artes do entusiasmo*, p. 36. O texto de Goethe em questão, em versão traduzida para o português e intitulada “Platão como partícipe de uma revelação cristã”, encontra-se nesse mesmo livro organizado por Fernando Muniz.

⁴⁴ MÉRIDIER. Notice. In: PLATON. *Ion*, p.20.

Ora, a reivindicação de Goethe pela forma,⁴⁵ como se vê no fragmento acima, é a reivindicação por uma *tékhne* própria da *léxis*, própria da poesia, por uma *poietiké tékhne*, por uma *arte poética*. É justamente essa dimensão, aparentemente desconsiderada por Sócrates nos diálogos platônicos, que será resgatada e enaltecida por Aristóteles.

Há um momento crucial do diálogo, no qual Sócrates, depois de enumerar uma série de exemplos de passagens de Homero que concernem à arte do auriga, do médico, do pescador, do vaticinador, lança a Íon o desafio provocador: “[...] mostra-me por tua parte [...] o que pertence ao rapsodo, Ião, e à arte do rapsodo, e o que a este, melhor do que ninguém, compete considerar e ajuizar”.⁴⁶ A resposta de Íon poderia facilmente contemplar passagens em que Homero trata abertamente da habilidade dos rapsodos, como quando enaltece a habilidade e o caráter divino de Demódoco, quando explica o processo que leva Fêmio a cantar o que canta aos pretendentes, ou mesmo quando faz com que os Feácios elogiem a narrativa de Odisseu. Ora, se nas passagens evocadas por Sócrates Homero trata da arte do auriga, do médico e de outros ofícios, Íon poderia argumentar que nos passos que citamos ele trata especificamente de uma arte do rapsodo. Ao invés disso, sua resposta é genérica o suficiente para cair na armadilha retórica de Sócrates: “Minha resposta será muito simples, Sócrates: tudo [todas as artes]”.⁴⁷ No campo englobado pelo ponto de vista de Sócrates, em que a *mimesis* é desqualificada como uma não-*tékhne*, o fato de ao rapsodo serem concernentes todas as artes é o mesmo que a ele não caber nenhuma delas. Ainda assim, defendo que a resposta de Íon foi simultaneamente ingênua e genial. Ingênua pela generalidade em que incorreu, permitindo a Sócrates neutralizá-la e prosseguir com sua retórica “do conteúdo”; genial porque, a apostar na astúcia de outro interlocutor, mais perspicaz do que Íon,⁴⁸ ela permitir-lhe-ia sair do campo conceitual pré-definido por Sócrates e reivindicar um estatuto de *tékhne* para a *mimesis*. Não nos esqueçamos que “il y a parfois du

⁴⁵ Cf. o que diz Goethe acerca das perguntas de Sócrates direcionadas a Íon: “Se tivesse possuído um ínfimo [*Schimmer*] de conhecimento em matéria de poesia, Íon teria respondido com audácia à pergunta banal de Sócrates, ‘Quem compreende melhor Homero quando ele fala da condução da carroça, o condutor ou o rapsodo?’, do seguinte modo: ‘Certamente o rapsodo, pois o condutor sabe apenas se Homero fala corretamente, ao passo que o rapsodo inteligente [*einsichtsvoll*] sabe se Homero fala com propriedade [*gehörig*], se ele cumpre o seu dever enquanto poeta, e não enquanto descritor de corridas”. GOETHE. Platão como partícipe de uma revelação cristã. In: MÜNZ. *As artes do entusiasmo*, p. 110.

⁴⁶ PLATÃO. *Íon*, 539e.

⁴⁷ PLATÃO. *Íon*, 539e.

⁴⁸ Com efeito, Goethe surpreende-se com a tacanhez de Íon: “Platão nos apresenta esse *Íon* como um homem extremamente limitado [...]”; “É um tolo [*Tropf*] tal como esse que o Sócrates platônico interroga [*vornehmen*], para então aviltá-lo”; “[...] Íon tinha de ser apresentado em toda a sua simploriedade [*Blöße*], e o título deveria ser: ‘Íon, ou o rapsodo humilhado [*beschämte*]’ [...]”. Cf. GOETHE. Platão como partícipe de uma revelação cristã, p. 109-110.

sophiste chez Platon, et d'autres dialogues, d'une portée bien supérieure à l'*Ion*, nous laissent une impression analogue”,⁴⁹ como sabiamente pontua Méridier.

Pelas razões apontadas acima, o *Íon* permanece num campo ambíguo: ao lado de críticos como Goethe e Wilamowitz, ele conta com entusiastas e defensores, como Shelley, que o considera uma ardente apologia da poesia.⁵⁰ Como quer que se considere e avalie o diálogo, um ponto deve ser ressaltado: em sua conclusão, *Íon*, não podendo mais refutar as proposições de Sócrates, acaba por aceitar que sua atividade é fruto de inspiração divina, não de uma técnica. Temos assim a oposição entre as duas dimensões, na última fala do diálogo: “Então concedemos-te esse belo título, Ião, de seres *divino* (*theïon*), não um *artificial* (*tekhnikón*) elogiador de Homero”.⁵¹ *Theïon* x *tekhnikón*, divino x artificial. O importante nessa constatação é o entendimento que parte da recepção platônica fará dela. Se, no contexto das proposições de Sócrates, o aspecto “técnico” relaciona-se com a esfera da *epistème* e da contemplação da Verdade, enquanto o entusiasmo poético conduz os personagens da cadeia de imantação apenas à *eudoxía*,⁵² essa relação se inverterá na recepção que os platônicos florentinos farão da obra do mestre. Acredito que, pela contaminação do conceito de *mímesis* pelos de *imitatio* e de *aemulatio*, o que se entende por *tekhnikón* passa a referir-se a uma poesia feita meramente pela imitação retórica de modelos e técnicas preestabelecidos, imitação essa que, segundo um costume retórico dominante, tende a excluir a fantasia do processo de fabricação poética ou a diminuir sua autonomia diante do seu controle pelo juízo.

⁴⁹ MÉRIDIER. Notice, p.20.

⁵⁰ Cf. MUNIZ. A doutrina do entusiasmo no *Íon* de Platão, p. 36-37.

⁵¹ PLATÃO. *Íon*, 542b. (grifo nosso).

⁵² O fato de o entusiasmo conduzir poetas, políticos e adivinhos ao domínio da *eudoxía* está ilustrado pelos exemplos que trouxemos da *Apologia* e do *Mênon*, bem como parece ser um dos pressupostos do *Íon*. A questão torna-se mais complexa quando se retorna ao *Fedro* e aos graus de contemplação da Verdade pelos quais passam as almas antes de decaírem e habitarem um corpo. Lembremo-nos de que, além do filósofo, encontram-se no primeiro grau o *philókalos* — amante da beleza — e aqueles de natureza erótica ou “música”. Já levantamos aqui a questão de saber quem configuraria o indivíduo de natureza musical, ligada às Musas. Se o concebermos como o aedo inspirado, por oposição ao poeta mimético, e admitindo que sua inspiração advenha do entusiasmo poético, então poderíamos dizer que esta modalidade de entusiasmo permitiria o alcance de uma *epistème*. Por outro lado, a questão dos graus de contemplação, quando Sócrates menciona, além do filósofo, o *philókalos*, o *erotikós* e o *mousikós*, refere-se ao momento anterior à queda da alma. Já o momento de sua elevação à unidade da Ideia pelo entusiasmo amoroso — quando Sócrates menciona apenas o filósofo — é posterior, quando a alma já decaída habita um corpo e, pela reminiscência das realidades essenciais, deseja fazer o caminho de volta. Disso, penso, o leitor vê-se diante de duas possibilidades: ou, no momento em que Sócrates fala da elevação do filósofo, está subentendido que o amante da beleza, o “erótico” e o “músico” encontram-se suscetíveis às mesmas possibilidades de epifania — o que gera outra questão acerca dos entusiasmos: assim como o filósofo, é razoável pensar que o *philókalos* e o *erotikós* são tomados pelo entusiasmo amoroso (aliás, a própria referência a *Eros* o indica); mas o *mousikós*, ligado às Musas, não seria tomado pelo entusiasmo poético, aquele provocado justamente pelas filhas de Mnemósine? E então o entusiasmo poético não poderia conduzir à Verdade, como o faz o amoroso?; ou, ao contrário, não obstante a alma das quatro categorias de indivíduos — *philosophos*, *philókalos*, *erotikós* e *mousikós* — equiparem-se pelo nível de contemplação antes da queda, somente o filósofo, entre eles, logra completar o caminho de volta e alçar-se ao plano das Ideias. Neste caso, somente o delírio amoroso — o mais nobre entre eles, segundo Sócrates — conduziria à contemplação da Verdade.

Nesse sentido, o entusiasmo poético, elevado à mesma nobreza do entusiasmo amoroso,⁵³ será a instância que, flertando com outro costume retórico, reivindicará a legitimidade da fantasia e, na imbricação com uma dimensão sacra cristã, permitirá ao poeta alçar-se à esfera da Verdade. A ligação entre entusiasmo e fantasia não é desenvolvida no *Íon*, mas já é sugerida num pequeno passo do diálogo, quando Sócrates alega que o rapsodo, sob efeito do êxtase divino, parece ver ou vivenciar as cenas e situações que interpreta: “[...] encontras-te em teu juízo perfeito, ou ficas fora de ti, convencido de que tua alma entusiasmada toma parte no episódio com que te ocupas, ou seja em Ítaca, ou em Tróia, ou onde quer que a ação se desenrole?”⁵⁴ Essa força “enargética”,⁵⁵ na lógica da cadeia de imantação, é transmitida à audiência, que também passa a ver e vivenciar os episódios épicos:

Sócrates: E não sabes perfeitamente que vós outros rapsodos produzis esses mesmos efeitos na maioria dos espectadores?

Íon: Sei disso muito bem; de cima do palco vejo-os sempre com os olhos cheios de lágrimas, diante do que lhes conto, o olhar torvo e como que tomados de pavor.⁵⁶

Nesse sentido, a récita épica do rapsodo assemelha-se ao teatro no âmbito da recepção, dos efeitos causados sobre o público. É contra o feitiço de um discurso capaz de prender os incautos espectadores e infundir-lhes pavor por uma situação fictícia que Platão lança suas críticas contra a poesia. Por isso, no que tange à recepção e ao efeito, a fantasia é desqualificada. Todavia, como afirmamos, outras retóricas encarregar-se-ão de valorizá-la. Antes de examinarmos uma delas, tratemos do delírio e da inspiração na escola peripatética.

Fisiologia e temperamentos na escola peripatética

Em contraste com Platão, Aristóteles foi visto por grande parte de sua recepção como o filósofo da técnica e da filosofia racional. De fato, como propusemos, a *Poética* é a reivindicação de uma *tékhne poietiké*. Mas é preciso considerar os termos nos seus contextos e usos históricos. Tendo ao fundo o contexto do *Íon*, em que a *tékhne* constitui-se num

⁵³ De acordo com o exposto no *Fedro* por Platão, pode-se inferir que o entusiasmo amoroso permitiria o acesso à Verdade, por conduzir a inteligência da multiplicidade das coisas para a unidade da Ideia, tanto que ele é apanágio do filósofo e é o *télos* da exposição de Sócrates, como o definimos anteriormente.

⁵⁴ PLATÃO. *Íon*, 535c.

⁵⁵ Se nos é permitido o neologismo, referente à *enárgeia*, em latim *evidentia*, figura retórica que consiste em produzir uma descrição ou narração tão vivaz e evidente que o ouvinte ou leitor tenha a impressão de visualizar diante de si o que vai descrito ou narrado.

⁵⁶ PLATÃO. *Íon*, 535d-e.

conhecimento da ordem da *epistéme*, a reivindicação de que há sim uma técnica da poesia, uma arte da poesia é sem dúvida positiva, pois resgata a sua dignidade, bem como a da *mímesis*. Poesia e mimese tornam-se fontes legítimas de conhecimento. Em determinados momentos da recepção dos Antigos, os termos e seus valores serão reavaliados, ocasionando mudanças no entendimento da questão. Assim, no platonismo ficiniano, por exemplo, o entusiasmo passa a ser o supremo dom da poesia, porque divino e, logo, revelador da Verdade agora cristã, enquanto a técnica, reduzida a artifício humano da poesia, é posta em segundo plano. Nesse contexto, nem diríamos Aristóteles, mas o aristotelismo da Escolástica, no âmbito da reflexão sobre a poesia, torna-se sinônimo de técnica, de exercitação, de emulação retórica de autoridades modelares, em suma, todas elas atividades humanas e, por essa razão, secundárias em relação ao entusiasmo que traz Deus consigo. No entanto, se frequentamos os textos, vemos que Aristóteles também faz sua concessão aos loucos, aos extasiados. Num pequeno passo do capítulo 17 da *Poética*, atribui a propriedade da poesia a dois tipos de homens:

Por eso el arte de la poesía es de *hombres de talento* (*euphuoûs, ingeniosi*) o de *exaltados* (*manikoû, furore perciti*); pues los primeiros se amoldan bien a las situaciones (são *eúplastoi, bene fortunati*), y los segundos salen de sí fácilmente (*ekstatikoí, extra se positi sunt*).⁵⁷

Em ambos os casos, trata-se de imitar aquilo que não se é, mas que se pode ser, de representar uma instância externa a si mesmo. Ou seja, trata-se de *mímesis*. O *euphués*⁵⁸ pode bem imitar porque é moldável e logra fingir caracteres e afetos alheios pela perspicácia do engenho. Essa condição é bem indicada pelo adjetivo grego *eúplastos*, composto pelo advérbio *eû*, que significa “bem” — o mesmo que ocorre em *euphués*, literalmente, “bem nascido” — e pela raiz do verbo *plássō* (modelar, plasmar, e também fingir), a mesma que forma “plástico” em português. *Eúplastos*, portanto, é o bem modelável, o que pode se moldar de forma satisfatória. O *maniké*, por sua vez, transforma-se nos caracteres e afetos alheios pelo efeito, provocado pela loucura, de sair de si (êxtase, indicado pelo adjetivo *ekstatikós*). A leitura dessa passagem transtorna a divisão puramente binária com que tradicionalmente a crítica contemporânea tende a organizar os termos da questão, divisão esta expressa por pares de oposição como *engenho x arte, vates x doctus, talento x tradição, dom x técnica, inspiração x*

⁵⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, 1455a.

⁵⁸ Recorde-se que a palavra *euphués* (ou *euphyés*), traduzida em latim por *ingeniosus*, engenhoso, dá título justamente a uma obra das letras inglesas do século XVI que se tornará afamada pela importância representada para a doutrina do engenho e da agudeza. Trata-se de *Euphues: the anatomy of wit* (*Euphues: anatomia da agudeza, ou anatomia do engenho*).

transpiração (!), *natureza x arte* e por aí vai. O que se infere, na verdade, é que a divisão pode ser tripartite, algo que, no século XVII, o conde Emanuele Tesauro, com as lentes de aumento de seu *cannocchiale* (telescópio), evidenciará ao dizer que as agudezas são produtos do *furor*, do *engenho* ou do *exercício*.⁵⁹

Mas quem seriam, afinal, esses loucos extasiados, uma vez que Aristóteles não toca propriamente na questão do entusiasmo proveniente de uma possessão divina como proposto por Platão no *Fedro* e no *Íon*?⁶⁰ A resposta pode encontrar-se num dos mais curiosos textos atribuídos a Aristóteles ou à escola peripatética: o *Problema XXX*. “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos [...]?”⁶¹ Esta é sua proposição inicial, da qual o autor parte para examinar as causas e fornecer exemplos. A melancolia é o temperamento responsável tanto pelo talento, por uma boa natureza (*euphuía*) quanto pela loucura (*manía*). Panofsky, Klibansky e Saxl, no seu conhecido livro sobre a melancolia, dirão que “è stata la filosofia naturale di Aristotele la prima a unificare la nozione puramente medica della melanconia e la concezione platonica del furore”.⁶² De fato, uma arqueologia da história da melancolia revela que os primeiros contextos nos quais é mencionada são da ordem da fisiologia. Com o tempo, os discursos fisiológicos mesclam-se a outras esferas, como a da

⁵⁹ Cf. TESAURO. *Il Cannocchiale Aristotelico*, p. 82-120 (cap. III, sobre as causas eficientes da agudeza, seção “Argutie humane”). Evidentemente, em momentos da poesia e da poética “antigas”, esses pares binários se verificam, mas são circunstanciais, não absolutos. Tudo depende de quais costumes retóricos, entre os múltiplos e rivais que convivem em recortes temporais contínuos e descontínuos na longa duração da instituição retórica, estão sendo emulados. Camões, por exemplo, n’*Os Lusíadas*, propõe a empresa de cantar as armas e os varões assinalados, as memórias gloriosas dos reis e os feitos heroicos dos portugueses “se a tanto me ajudar o *engenho* e *arte*”. Igualmente, no soneto *Eu cantarei de amor tão docemente*, afirma a impossibilidade de cantar o gesto e a composição da dama amada, pois “aqui falta saber, *engenho* e *arte*”. Leonardo Bruni, em sua *Vita di Dante*, parece apontar para uma concepção binária, quando afirma que há dois modos para que alguém se torne poeta: ou “per ingegno proprio, agitato e commosso da alcun vigore interno e nascosto, il quale si chiama furore ed occupazione di mente”, ou “per iscienza, per istudio, per disciplina ed arte, e prudenzia” (Cf. BRUNI. *Vita di Dante*, p. 46-47). O furor deixa de ser uma categoria independente para se tornar não mais do que uma agitação do engenho. Da mesma forma, Lorenzo Giacomini, no discurso *Del furor poetico*, de orientação predominantemente aristotélica, cita o passo da *Poética* em que Aristóteles afirma a propensão do engenhoso e do furioso para a poesia, mas num outro momento parece propor que o *furor* seja tomado como sinônimo de um grau acutíssimo do engenho, fundindo assim os dois termos referentes às causas da poesia em um só, e transformando o esquema ternário em binário. Por outro lado, Camões, num soneto como *Transforma-se o amador na cousa amada*, resgata a autonomia do furor em relação ao engenho, emulando as doutrinas do entusiasmo platônico que funde o amante das essências ideais com a própria Ideia, no sentido dos furores heroicos de Giordano Bruno, quem ilustra aquela fusão pelo mito de Actéon. O importante, então, é pensar que os letrados até o século XVII ou XVIII não desconhecem as três causas eficientes da agudeza — e, por extensão, da poesia — mesmo quando um dos termos não surge explicitamente ou não compõe o esquema apresentado por uma obra concreta. Ao contrário, a crítica contemporânea, ao que parece, sem o devido retorno aos textos, tende a fundir os elementos na alegada divisão binária em todas as ocasiões, transistoricizando-a como única possível e existente desde sempre.

⁶⁰ Na verdade, a questão sobre a natureza de cada um dos dois tipos de homens inclinados à poesia não chega a ser desenvolvida na *Poética*.

⁶¹ ARISTÓTELES. *Problema XXX, I*, 953a. (grifo nosso).

⁶² KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturno e la melanconia*, p.21.

filosofia, modificando e enriquecendo o conceito. Jackie Pigeaud, latinista e historiador da medicina antiga, um dos mais argutos comentadores dos textos antigos referentes a essa matéria, em seu ensaio “Metáfora e melancolia”, tenta reencontrar

[...] uma unidade dinâmica nos avatares algumas vezes surpreendentes da *melancolia*, a qual sabemos que se constituiu a partir de três vias que já descrevemos muitas vezes: a médica, hipocrática: “quando recolhimento e abatimento duram longo tempo, um tal estado tem a ver com a bile negra”; a via do *Problema XXX: que todo ser de exceção é melancólico*; a via das *Cartas do Pseudo-Hipócrates*, mais tardia, que coloca em cena Demócrito e Hipócrates.⁶³

Igualmente, Klibansky, Panofsky e Saxl aventam as diversas origens do sistema de temperamentos humanos no qual se insere a melancolia:

Sono tutte idee la cui origine può essere individuata. La nozione degli umori in sé viene dalla medicina empirica. La nozione del sistema dei quattro umori, la definizione della salute come l'equilibrio delle diverse parti e della malattia come turbamento di questo equilibrio, sono apporti pitagorici (che furono assunti da Empedocle). La nozione che col succedersi delle stagioni ognuna delle quattro sostanze prenda di volta in volta il sopravvento sembra essere puramente empedoclea. Ma il merito di aver combinato tutte queste nozioni in un unico sistema, creando così la dottrina umorale che avrebbe dominato nelle epoche future, spetta indubbiamente al vigoroso autore che ha composto la prima parte del *Περὶ φύσιος ἀνθρώπου*.⁶⁴

Segundo a via médica inicial, a melancolia (*mélaina kholé, atra bilis*, isto é, a bile negra) seria um humor necessariamente deletério, propenso a provocar estados de doença e alterações psicofisiológicas:

La bile nera, invece, era stata considerata a lungo una degenerazione nociva di quella gialla, oppure, in altri casi, del sangue. Essa presentava un quadro morboso tanto noto e tipico (che probabilmente risaliva addirittura ad epoche pre-ippocratee) per cui la malattia in sé era indicata con una sola parola.⁶⁵

Porém, a partir de uma visada ética,⁶⁶ filosófica, “quelli che erano stati sintomi di malattia vennero via via considerati, dapprima inconsapevolmente, come tipi di disposizione”.⁶⁷ A ideia de saúde deixava de vincular-se ao equilíbrio absoluto dos quatro humores no organismo para admitir um predomínio natural de determinado humor em cada indivíduo. Nesse sentido,

⁶³ PIGEAUD. *Metáfora e melancolia*, p. 135.

⁶⁴ KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno e la melanconia*, p.13-14.

⁶⁵ KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno e la melanconia*, p.17.

⁶⁶ O campo da *ética* entendido aqui como o que reflete sobre os variados *éthoi* dos homens, sobre os caracteres e os afetos, e não no sentido contemporâneo de “comportamentos morais”.

⁶⁷ KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno e la melanconia*, p.15.

haveria uma compleição em que, ainda que um humor específico predominasse, o indivíduo era considerado *são*. O humor então, quando não mais necessariamente causador de doenças, inclinava o indivíduo para determinada disposição ética e psíquica. Assim, como demonstram Klibansky *et alii*:

I termini “flemmatico” e simili finirono con l’essere usati per aspetti peculiar, ma (nei limiti di questa peculiarità) non necessariamente morbosi, della natura umana; e una volta che la dottrina dei quattro umori fu sistematizzata nella forma descritta, era destino che essa gradualmente divenisse una dottrina dei quattro temperamenti.⁶⁸

A partir daí, como postula Pigeaud, “uma vez admitida a existência de um temperamento melancólico, ou seja, de um crase onde a bile negra é predominante, é preciso pensar que existe uma saúde do melancólico”.⁶⁹ Vejamos o passo no qual Aristóteles atribui o caráter de exceção dos melancólicos ao temperamento, e não a uma enfermidade:

Como é possível que a bile, por mais irregular que ela seja, se equilibra e que possa também permanecer irregular ou ser salutar com ligeiros desvios; como ela pode ainda [...] ser antes mais quente e depois mais fria, ou exatamente o contrário, os excessos que ela apresenta fazem com que todos os melancólicos se distingam dos outros homens, *não por causa de uma doença, mas em razão de sua natureza original (ou dià nóson allà dià physin)*.⁷⁰

Podemos então opor uma doença melancólica, advinda da alteração temporária da bile negra no corpo, a um *éthos* melancólico, advindo da predominância “natural” do humor no organismo. Klibansky (*et alii*) explicita a questão:

La bile nera [...] è un umore presente in ognuno senza necessariamente manifestarsi in una cattiva condizione fisica o in peculiarità del carattere. Queste ultime dipendono piuttosto o da un’alterazione temporanea e qualitativa dell’umore melanconico, come può essere provocata da disturbi digestivi o da eccessivo caldo o freddo, o da una prevalenza costituzionale e quantitativa dell’umore melanconico sopra gli altri umori. La prima provoca “malattie melanconiche” (tra cui l’epilessia, la paralisi, la depressione, le fobie, e, se l’eccessivo calore ne è la causa, la fucosità, le ulcere e il furore); la seconda rende un individuo melanconico per natura (*μελαγχολικὸς διὰ φύσιν*): e qui per la prima volta la differenza, che era presente nelle teorie degli scrittori di medicina come un presupposto tacito, di cui per lo più essi erano solo in parte consapevoli, è stata chiaramente dimostrata ed espressa. Evidentemente la seconda possibilità non escludeva la prima, essendo ovvio

⁶⁸ KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturno e la melanconia*, p.16.

⁶⁹ PIGEAUD. *Metáfora e melancolia*, p. 106.

⁷⁰ ARISTÓTELES. *Problema XXX, I*, 955a. Citado a partir de PIGEAUD. *Metáfora e melancolia*, p. 106, com grifos do autor.

che il melanconico naturale era particolarmente soggetto a disturbi melanconici, e in una forma particolarmente virulenta. D'altra parte le persone normali per natura (οἱ πολλοί) non avrebbero mai acquisito le caratteristiche proprie del melanconico naturale, dovute alla sua abituale disposizione. La persona normale era certo soggetta a malattie melanconiche, però si sarebbe trattato di disturbi solo temporanei senza significato psichico, non avendo effetti durevoli sulla sua costituzione mentale. Tuttavia il melanconico naturale, anche quando era in perfetta salute, aveva un *ethos* del tutto particolare, che, comunque scegliesse di manifestarsi, lo rendeva fundamentalmente e permanentemente diverso dalle persone “comuni”; era, per così dire, normalmente anormale.⁷¹

Segundo o *Problema XXX*, o temperamento melancólico — com a concentração predominante, mas normal da bile negra no organismo — é o responsável pela boa natureza (*euphuía*) que predis põe o homem para a poesia. “Para ser um artista, parece que um estado melancólico não-patológico seja suficiente”, sugere Pigeaud.⁷²

Mas, como dissemos anteriormente, a melancolia também é responsável por causar a loucura extática que acomete os maníacos. Qual seria, então, a diferença entre o louco e o bem dotado, entre o furioso e o engenhoso? Mais uma vez, ouçamos Jackie Pigeaud:

Todos os homens excepcionais, no que diz respeito à poesia, à filosofia ou à política, foram melancólicos. Tal é a tese do *Problema XXX*. Foi o caso de Empédocles, Platão, Sócrates e Lisandro. Dito de outro modo: o gênio é melancólico. Mas, a bile negra é também a causa da loucura de Hércules ou Ajáx. Dito de outro modo: o gênio e a loucura têm a mesma causa; o que faz de Platão um grande filósofo ou de Empédocles um grande poeta é também o que causa a exaltação (*ékstasis*) de Hércules. Entre o gênio e o louco não há diferença de natureza, mas de grau. A loucura é um estado paroxístico do temperamento da bile negra. [...] Os poetas, os loucos e os melancólicos criam metáforas. O *Problema XXX* nos autoriza a identificar os poetas e os melancólicos. A diferença entre os poetas e os loucos liga-se à verdade das metáforas. Quando Ajáx toma carneiros pelos seus companheiros de armas, quando Hércules identifica sua mulher e seus filhos com o seu inimigo Euristeu — seguindo os exemplos do *Problema XXX* — ou quando Agave toma seu filho por um novilho, eles realizam metáforas. Eles se enganam cruelmente, porém, em sua identificação. Eram metáforas ruins. (Se quiséssemos avançar um pouco mais longe nesse raciocínio, já que o *Problema XXX* nos mostra que a mania não é senão um grau paroxístico da melancolia, seria preciso dizer que a verdade das metáforas encontra-se em relação com a qualidade da crase melancólica).⁷³

Ou seja, conforme o *Problema XXX*, os dois tipos de indivíduos predispostos à poesia de acordo com a *Poética* compartilham, no fundo, da mesma natureza. Ambos caracterizam-se

⁷¹ KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturno e la melanconia*, p.27-28.

⁷² PIGEAUD. *Metáfora e melancolia*, p. 107.

⁷³ PIGEAUD. *Metáfora e melancolia*, p. 104-105; 109.

pela condição de excepcionalidade em relação à média dos homens comuns, devido a seu temperamento melancólico. Ambos desfrutam de inclinação poética porque imitam e produzem semelhanças, isto é, realizam mimese e metáfora, essências da poesia segundo a *Poética*. Como a bile negra é extremamente instável, é seu excesso de calor que faz com que o talentoso eleve-se ao grau de maníaco. Essa leitura torna-se possível pelo cotejo da *Poética* com o *Problema XXX*, como bem demonstra Pigeaud:

É preciso aproximar esse texto ao da *Poética* de Aristóteles (1455 a 32), que nos diz: “A arte poética pertence ao ser bem-dotado pela natureza (*euphyoûs*) ou ao louco (*manikoû*); porque os primeiros se modelam facilmente (*euplastoi*); os outros saem de si mesmos (*ekstatikoi*).” Dito de outra forma, trata-se de duas maneiras de tornar-se outro. Pode-se ser dotado pela natureza para se modelar a si mesmo e se fazer diferente; ou bem a loucura, ou seja, a saída de si mesmo, torna-o apto àquilo que é justamente a alienação, o fato de tornar-se outro. O ser dotado pode facilmente imitar; o ser louco se projeta fora de si mesmo e pode então tomar todas as posições dos outros, o que é uma outra maneira de imitar. O outro, assim, em que se é tornado não é um nada, mas um personagem. O *Problema XXX*, poderíamos dizer, suprime a alternativa entre o “bem-dotado” e o louco. Ele os coloca exatamente sobre o mesmo plano ao escrever: “os que a têm — essa mistura da bile negra — muito abundante e quente são levados à loucura e dotados pela natureza, inclinados ao amor, facilmente levados aos impulsos e aos desejos.” (954 a 32). Mais exatamente, o *Problema* nos diz que o “bem-dotado” e o louco derivam de um mesmo dado natural, o melancólico. Entre o ser bem-dotado e o louco não há mais alternativa; há apenas uma diferença de grau.⁷⁴

O crítico francês afirma que o *Problema XXX* suprime a alternativa posta na *Poética*, entre o louco e o bem-dotado. Na articulação entre os dois textos aristotélicos, é curioso notar a mudança da conjunção coordenativa sindética que une as duas categorias, mudança que indica justamente a supressão da alternativa. Da conjunção alternativa *è* (ou) da *Poética* — *diò euphyoûs he poietiké estin è manikoû* —, passa-se à aditiva *kai* (e) do *Problema XXX* — *manikoi kai euphyeîs*.

Jacyntho Brandão já advertira que “embora se trate de uma experiência em princípio religiosa, como vimos nos primeiros usos do adjetivo e se faz evidente em sua própria formação, a aplicação do termo *éntheos* e seus derivados expande-se também para esferas leigas”,⁷⁵ como a da contemplação, das libações, da dança e principalmente da música. O entusiasmo pode ser provocado, por exemplo, pela fumigação dos templos, por tímpanos,

⁷⁴ PIGEAUD. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, I, p. 44-45. (grifos do autor).

⁷⁵ BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 22.

flautas ou presságios.⁷⁶ A conclusão a que se chega, após a leitura que demonstramos dos textos aristotélicos, é que Aristóteles herda de Platão a ideia do entusiasmo, mas o traz para a esfera, se assim podemos chamá-la, terrestre. Klibansky e os outros resumem bem o estado da questão:

È certo che Aristotele non poteva ammettere che questo furore fosse “divino” nel senso che si potesse fare risalire a un’origine non naturale. Si potrebbe dire che egli l’avrebbe accettato solo quando avesse perduto il suo carattere transcendente e quando avesse raggiunto uno stato legittimo calandosi nel nesso naturale di causa ed effetto.

È questo appunto che si è proposto di fare il Problema XXX, I. La nozione mitica di furore è stata sostituita da quella scientifica di melanconia, operazione resa più facile dal fatto che “melanconico” e “matto” (nel senso puramente patologico) per lungo tempo erano stati sinonimi e che il particolare dono dei sogni veritieri e delle profezie, proprio del melanconico patologico, corrispondeva all’equazione platonica di “mantico” e “maniacò”. [...] Il Problema XXX, I si colloca quindi, nella storia del pensiero, a un punto in cui il platonismo e l’aristotelismo si compenetrano e si bilanciano a vicenda. La concezione del furore come unico fondamento dei più alti doni creativi era platonica. Il tentativo di portare questo riconosciuto, misterioso legame tra genio e pazzia, che Platone aveva espresso solo in un mito, alla chiara luce della scienza razionale fu aristotelico [...]⁷⁷

As proposições de Klibansky, Panofsky e Saxl permitem entrever a dicotomia que se formou entre platonismo e aristotelismo ao longo da recepção dos dois mestres. A ideia de que cada uma dessas escolas constituem pares opostos e complementares — o platonismo voltado para as questões transcendentais ou “celestiais”, o aristotelismo voltado para as questões imanentes ou “terrenas” — pode-se verificar já nos pensadores e artistas do período que se convencionou chamar de Renascimento. Como veremos, o próprio Landino, em seus discursos, advoga em favor dessa visão.

O entusiasmo conduz às alturas: Longino e o sublime

Para além do platonismo e do aristotelismo, outras retóricas refletiram sobre a questão do entusiasmo. No pequeno tratado atribuído a um suposto Longino, intitulado *Perí hypsous* (*Do sublime; ipsis litteris*, “Sobre a altura”), é a categoria do *sublime* que constitui seu objeto de reflexão. Segundo o autor, “[...] o sublime é de certa forma o ponto mais alto, a eminência

⁷⁶ Cf. Pseudo-GALENO. *Definições médicas*, 19, 462, 14, citado em BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 23.

⁷⁷ KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturno e la melanconia*, p.37-38.

do discurso [...]”⁷⁸ Daí a identificação do sublime com o *hýpsos*, com a qualidade da altura, da altivez. Essa categoria, portanto, implica a grandeza, bem como o arrebatamento:

Pois não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes. Seguramente por toda parte, o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir e a agradar; já que o ser persuadido, na maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui, trazendo um domínio e uma força irresistíveis, coloca-se bem acima do ouvinte.⁷⁹

É nesse aspecto que a categoria do *sublime* relaciona-se com o entusiasmo poético. Longino menciona uma força irresistível, que arrebatava os ouvintes e os conduz ao êxtase. Há uma semelhança muito grande com a proposição de Platão no *Íon*, quando Sócrates insinua ao rapsodo que ele é capaz de transmitir sua *theía dýnamis*, sua força divina ao público. A diferença entre as duas visadas está na valoração do fenômeno. Enquanto Platão considera tal arrebatamento nocivo para a boa saúde da *pólis*, Longino enaltece a força do maravilhamento. Nesse sentido, a poesia ultrapassa os domínios da oratória focada nas modalidades discursivas parlamentar e judicial e que visa a um bem prático para a república. Afinal, o sublime visa ao êxtase e ao maravilhamento, não à persuasão.⁸⁰ Seguindo essa concepção, Longino, a todo momento, exalta a magnitude em detrimento de outros recursos ou aspectos retóricos. Ressalte-se, por exemplo, a comparação entre o sublime e a amplificação:

[...] em que o sublime, de uma maneira geral, difere da amplificação, é preciso, em vista da própria clareza, defini-la em poucas palavras. De início, a definição que os autores dos tratados de retórica dão não nos satisfaz. Segundo eles, a amplificação é um discurso que acrescenta grandeza aos assuntos. Pois essa definição, em verdade, pode ser comum ao sublime, à paixão e aos tropos, pois esses elementos acrescentam ao discurso uma qualidade de grandeza. Parece-me que diferem uns dos outros. É que o sublime reside na elevação, a amplificação no número; é por isso que o

⁷⁸ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, I, 3.

⁷⁹ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, I, 4.

⁸⁰ A retórica do pseudo-Longino — assim como outras coetâneas (a crer que foi escrita no século I d.C.), como a de Hermógenes — ultrapassa os objetivos do costume retórico que se tornará dominante ao longo da chamada Idade Média latina, o qual poderíamos definir numa linha Aristóteles–Horácio–Cícero–Quintiliano. Os retores helenísticos propõem ir além das finalidades do *prodesse aut delectare* horaciano, ou do *docere, movere e delectare* ciceronianos. De um modo geral, pode-se dizer que suas retóricas procuram superar a temperança e o equilíbrio buscado pelos êmulos de Aristóteles, visando às esferas mais elevadas, mais potentes, mais luminosas. É a partir da sua redescoberta e emergência no Ocidente no século XV, quando a corte do imperador bizantino João VIII Paleólogo leva seus intelectuais ao Concílio de Ferrara-Florença, que as ideias da força, do maravilhamento, do espanto, do sublime começam a se difundir entre alguns letrados ocidentais, constituindo um costume retórico rival. É notória a afirmação de Giambattista Marino na *Fischiata XXXIII* de *La Murtoleide*, dizendo que “È del poeta il fin la meraviglia”, ou a de Cervantes no capítulo 47 do *Quijote*, de que a poesia deve provocar admiração. É também pelo uso de categorias estranhas ao costume dominante, como força, veemência, brilhantez, ou mesmo a mistura de gêneros, que a poesia de Góngora foi condenada já por seus contemporâneos, como Quevedo, sob alegação de heresia em relação às normas retóricas dominantes.

sublime existe freqüentemente mesmo num único pensamento, enquanto a amplificação necessita absolutamente da quantidade e do supérfluo.⁸¹

E entre o sublime e a correção do discurso:

Vamos, tomemos um escritor realmente puro e irrepreensível. Não vale a pena interrogar-se a respeito disso mesmo, de maneira geral, para saber se, tanto nas obras em prosa (*lógois*) quanto em verso (*poiémasi*), é a grandeza com defeitos em alguns lugares que é preferível, ou a proporção de elementos corretos, a saúde do conjunto e a ausência de erros [?] E, ainda, por Zeus, para saber se são as mais numerosas ou as maiores qualidades que deveriam levar, com justiça, a preeminência [?]⁸² Pois são objetos de reflexão próprios à questão do sublime e exigem, de todas as maneiras, uma decisão.

Quanto a mim, sei que as naturezas superiores são as menos isentas de defeito; pois a vigilância minuciosa em tudo faz correr o risco da pequenez; e na grandeza, como na excessiva riqueza, é preciso que subsista também um pouco de negligência. Já as naturezas baixas e medíocres talvez também sejam uma necessidade que, pelo fato de jamais correrem riscos e jamais aspirarem às alturas, permaneçam na maior parte do tempo impecáveis e mais seguras; as grandes, ao contrário, caem por causa da própria grandeza.

[...] Eu mesmo já destaquei um número considerável de erros de Homero, como também de outros dentre os maiores, sem me alegrar o mínimo com essas falhas; mas são menos erros voluntários contra o belo que visões inexatas, que escaparam por negligência, ao acaso; lapsos por falta de atenção, brotando da grandeza da natureza. Ainda assim penso que as qualidades superiores, mesmo se não permanecem em toda circunstância idênticas a si mesmas, no voto, o primeiro prêmio levam, mesmo se não há outra razão do que a grandeza de pensamento. Sem dúvida, o poeta Apolônio não tropeçou no seu *Argonautas*; e nas *Bucólicas*, salvo certos erros totalmente exteriores, Teócrito foi admiravelmente bem-sucedido. Mas tu não preferirias ser Homero a ser Apolônio? Ora!

[...]

Portanto, a respeito das grandes naturezas nas obras literárias, nas quais não mais intervém a grandeza fora da necessidade e da utilidade, convém fazer esta observação: grandes homens, que estão longe de ser isentos de erros, no entanto estão todos acima da condição imortal. Todas as outras coisas mostram que os que as usam são homens, mas o sublime os eleva perto da grandeza do pensamento divino; e, se o que não apresenta erros não é censurado, o grande, a mais, é admirado.⁸³

⁸¹ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, XI, 3; XII, 1.

⁸² A edição na qual me baseio para as citações (LONGINO. *Do Sublime*. Introdução e notas de Jackie Pigeaud. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 91.) não traz os pontos de interrogação nesta frase e na anterior. Não sei se se trata de erro tipográfico, de equívoco de tradução ou de opção deliberada do tradutor. Em todo caso, as frases constituem evidentemente duas perguntas retóricas. A edição em grego no site *Perseus* (cf. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0639%3Achapter%3D33>>) traz, no final de cada uma dessas frases, o diacrítico (;), que tem a função de ponto de interrogação na língua grega. Esse entendimento é o mesmo de Jaime Bruna, em cuja tradução incluem-se os pontos de interrogação (cf. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 102.).

⁸³ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, XXXIII, 1, 2, 4; XXXVI, 1.

Ora, a noção de saúde do conjunto discursivo assemelha-se muito à noção de saúde proposta pela medicina humoral exposta, por exemplo, no *Problema XXX*. Assim como a proposição aristotélica deixa de considerar como saúde o equilíbrio absoluto entre os humores corporais para aceitar a predominância da bile negra no organismo como um estado “normal”, causador de uma disposição, e doentio apenas em potencial, a noção de saúde da poesia em Longino rejeita o equilíbrio comportado entre as partes do discurso para defender possíveis desequilíbrios oriundos de passagens excessivamente grandiosas.

Voltemos à questão do arrebatamento do público. Dissemos que, assim como no *Íon*, o tratado *Do Sublime* afirma que o público é contagiado ou, nos termos do diálogo platônico, imantado pelo poder do aedo ou do rapsodo. Pois da mesma forma, o *Do Sublime* também propõe que tal imantação vem acompanhada da “presentificação”, para o ouvinte, da cena narrada, de sua aparição diante de seus olhos. Compare-se, por exemplo, a passagem do *Íon* já citada aqui, em que Sócrates indaga ao rapsodo se ele não acredita assistir aos episódios de que fala, com o seguinte trecho do tratado de Longino:

De natureza sublime são também as visões (*phantásmata*) da Teomaquia [*Ilíada*, XXI][...] Tu vês, caro amigo, como a terra fendida desde seus fundamentos, o próprio Tártaro posto a nu, o mundo submetido à subversão e à separação na sua totalidade, tudo ao mesmo tempo, o céu e o Hades, as coisas mortais e as coisas imortais, tudo ao mesmo tempo, na luta combate junto e junto participa do perigo!⁸⁴

Ou seja, o público que ouve a récita desse passo da *Ilíada* vê a batalha dos deuses desenrolando-se diante de si. Como afirmamos há pouco, ao contrário de Platão, Longino enaltece essa faculdade da poesia, e então deparamos com a extrema valorização da fantasia. Ela é a potência capaz de engendrar imagens diante dos olhos do público:

Para produzir a majestade, a grandeza de expressão e a veemência, meu jovem amigo, é preciso acrescentar também as aparições (*phantasíai*), como o mais próprio a fazer. Nesse sentido, pelo menos, é que alguns as chamam “fabricantes de imagens”. Pois se o nome aparição é comumente atribuído a toda espécie de pensamento que se apresenta, engendrando a palavra, agora o sentido que prevalece é esse: quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório.⁸⁵

Evidentemente, há na fantasia o que chamamos anteriormente de uma força “enargética”, mas Longino parece insistir em que o sublime busca mais do que a *enárgeia*, isto é, a vividez do

⁸⁴ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, IX, 6.

⁸⁵ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, XV, 1.

discurso: “Que a aparição (*phantasia*) nos discursos tende a outra coisa entre os poetas, não te passa despercebido; nem que sua finalidade, em poesia, é o choque [ou o maravilhar], enquanto nos discursos [na oratória] é a descrição animada [ou a evidência]”.⁸⁶ A fantasia, portanto, pode engendrar imagens grandiosas e conduzir ao sublime. Enquanto fabricante de imagens, ela é posta ao lado da mimese: “Eis o suficiente a respeito do sublime segundo os pensamentos, gerado da grandeza de alma (*megalophrosyne*), seja pela imitação (*mimesis*), seja pela aparição (*phantasia*)”.⁸⁷ Pigeaud, remetendo a um fragmento da *Vida de Apolônio de Tiana*, de Flávio Filóstrato, mostra a distinção que ali se faz entre *mimesis* e *phantasia*:

A *phantasia* fabricou suas obras, mais hábil como artesão que a imitação. Pois a imitação realizará o que ela viu, a *phantasia* mesmo o que ela não viu; pois ela colocará aquilo para inferir para o ser; e o choque repele freqüentemente a imitação, mas nada repele a *phantasia*; ela avança, com efeito, sem ser impressionada pelo choque, em direção àquilo que ela mesma colocou.⁸⁸

A mesma passagem é comentada por Jean-Pierre Vernant:

É preciso esperar o fim do século II d.C. para se encontrar, em Flávio Filóstrato, a propósito de artistas como Fídias e Praxíteles, a afirmação de que o que presidiu à criação de suas mais belas obras foi uma *phantasia*, uma imaginação não mais dependente da *mimesis*, mas oposta e superior a ela por conta de sua *sophia*: “[...] pois a *mimesis* apenas representa em imagem o que viu, mas a *phantasia* também o que não viu”. Quando sobe aos céus para recolher as imagens dos deuses, o artista não imita nem copia: ele imagina. Dissociada da *mimesis*, a *phantasia* vê-se capaz desse mesmo poder de contemplar o invisível, de ultrapassar a aparência pelo acesso ao mundo superior das Formas, que Platão havia reservado à filosofia.⁸⁹

Logo, a fantasia poética, ao menos no contexto acima, parece não se prender, como a *mimesis*, a um vínculo com a realidade, estando livre para produzir imagens sem que a faculdade do *kritérion* instaure uma comparação com o modelo.

Mas a *mimesis* adquire outros significados em *Do Sublime*. Um deles é o referente ao âmbito da narrativa, da *léxis* — como já se viu, imitação da *léxis* de outrem: “Ocorre também que, contando uma história a respeito de uma personagem, o escritor, de repente, deixa-se levar e toma o lugar da personagem em questão”.⁹⁰ E, mais uma vez, o autor discorda de

⁸⁶ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, XV, 2. (grifos nossos).

⁸⁷ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, XV, 12.

⁸⁸ FILÓSTRATO. *Vida de Apolônio de Tiana*, VI, 19 *apud* PIGEAUD. Introdução. In: Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, p. 128 (nota 40).

⁸⁹ VERNANT. Nascimento de imagens. In: COSTA LIMA (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*, p. 86.

⁹⁰ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, XXVII, 1.

Platão: “Uma figura desse tipo é um arremesso de paixão”,⁹¹ contrariando o mau juízo que o fundador da Academia ateniense faz da narrativa mimética. Porém, o sentido mais importante da *mimesis* no tratado talvez seja o que se encontra desenvolvido no capítulo 13, de emulação dos grandes poetas do passado. A grande novidade trazida por Longino foi a de mesclar — como Aristóteles havia feito com o temperamento melancólico — a ideia da emulação com a doutrina platônica da cadeia de imantação do entusiasmo. Vale a pena transcrever toda a passagem, por sua beleza e engenho:

[...] existe, além desses que já indicamos, ainda um outro caminho que leva ao sublime. Qual é sua qualidade e sua natureza? É a imitação dos grandes escritores e poetas do passado e com eles o espírito de emulação. E precisamente esse objetivo, caro amigo, nós devemos conservar firmemente. Pois muitos são transportados por um sopro estranho, da mesma forma que, segundo se conta, a Pítia, quando se aproxima do tripé; há ali uma fenda na terra que exala, diz-se, um sopro divino; desde então, feita prene da potência divina, ela imediatamente passa a profetizar por inspiração. Assim da grandeza da natureza dos antigos para as almas de seus êmulos, como de aberturas sagradas, sobem os eflúvios; penetrados por seu sopro, mesmo os menos capazes de profetizar se entusiasmam ao mesmo tempo sob o efeito da grandeza dos outros.⁹²

A emulação, técnica costumeira de aprendizado retórico, ganha os eflúvios sagrados da mania divina. É o que permite a Jacyntho Brandão propor uma redefinição do percurso da cadeia magnética apresentado no *Íon*:

[...] é a poesia que endeusa, de agora em diante, o poeta — noutros termos: se o poeta, para compor, deve estar endeusado, ele também se contamina pelo entusiasmo alheio, na qualidade de leitor que deve mimetizar e emular os grandes autores do passado (dentre os quais Homero e o que mais com ele disputou, muitas vezes ultrapassando-o, Platão). Definitivamente, a partir de então, a poesia prescinde da Musa. E o nome da antiga deusa passa a ser Homero.⁹³

Com efeito, Longino demonstra claramente como Homero entusiasma Platão, despertando-lhe o sentimento da emulação:

E Platão, parece-me, não teria florescido com tão belas flores sobre os dogmas da filosofia, nem se teria aventurado tão frequentemente pelas florestas poéticas e expressões, se não fosse por Zeus, para disputar o primeiro lugar, com toda coragem, contra Homero, como um jovem rival

⁹¹ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, XXVII, 1.

⁹² Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, XIII, 2.

⁹³ BRANDÃO. O entusiasmo poético, p. 35.

contra um homem já admirado, talvez com mais ardor e como um lutador de lanças, mas não sem proveito!⁹⁴

Para concluir nossa reflexão sobre este tópico, ouçamos as palavras de Jackie Pigeaud:

Mas, aí, a *mimesis* é a imitação dos grandes homens [...] Ela supõe a faculdade de eleição e admiração; mas entendamos uma admiração louca, totalmente entregue a si mesma. Trata-se de abrir-se completamente, de esquecer-se, de consentir ao outro, de deixar-se possuir, penetrar, como a Pítia, pelo sopro apolíneo, e de gerar; isto é conceber. Todos são termos da paixão e do transe; mas, assim deslocados e transpostos ao efeito dos grandes talentos, eles descrevem um mesmo processo, mas é a possessão dos deuses que se torna analógica. A criação supõe a loucura, mas dessa loucura eu escolho a origem; ou, antes, é a emoção violenta que eu sinto em contato com uma obra de arte que será a garantia de uma loucura generosa e não patológica. Essa exaltação violenta vai permitir o exercício e rivalização com os grandes.⁹⁵

Ao final de seu comentário, Pigeaud toca num ponto importante que remete às fontes ou causas do sublime. Ele afirma que mesmo na emulação inspirada é possível a exercitação. Este é um ponto chave do tratado *Do Sublime*, pois, ao examinar as fontes dessa categoria, ele tenta conciliar o dom ou a predisposição natural com os aspectos técnicos. Segundo Longino, haveria cinco fontes do sublime. As duas primeiras são, conforme suas palavras, dons constitutivos naturais. Trata-se da faculdade de alçar-se a pensamentos elevados e da paixão veemente e criadora de entusiasmo. As demais passam pelo âmbito da técnica: a fabricação de figuras (de palavras e de pensamento); a nobreza da expressão (a qual engloba a escolha das palavras e a linguagem figurada); uma composição digna e elevada. Como ressaltou Pigeaud, as causas técnicas podem ser aprendidas pelo exercício. Não há mistério aí. São as fontes naturais que suscitam a reflexão. De onde provém o dom natural? Longino não menciona deuses (como Platão), tampouco o humor melancólico (como Aristóteles). Uma possível resposta encontra-se na evocação da figura da Pítia. O mito narra que ela é tomada de entusiasmo profético devido a um sopro (*pneûma*) que exala de uma fenda aberta no solo, diante de seu tripé. Parece que é desse sopro, desse *pneûma* que se origina a força da inspiração. A comparação entre a *Ilíada* e a *Odisseia* nos deixa entrever essa ideia:

Pela mesma causa, penso, ele [Homero] compôs o corpo inteiro da *Ilíada*, escrita na plenitude do sopro, pleno de ação e combate, enquanto o da *Odisseia*, em grande parte, encheu de histórias, o que é próprio da velhice. O que faz com que na *Odisseia* se possa comparar Homero a um sol poente,

⁹⁴ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, XIII, 4.

⁹⁵ PIGEAUD. Introdução. In: Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, p. 27.

cuja grandeza subsiste, sem a força. Pois aí ele não conserva mais a mesma tensão desses famosos poemas consagrados a Ílion, não mais a igualdade dessas alturas que não conhecem envergamento, nem a agilidade de se voltar [para determinados motivos ou imagens].⁹⁶

O raciocínio parece similar ao de Aristóteles, ao afirmar que, na velhice, tende a ocorrer um esfriamento da bile negra e, conseqüentemente, uma diminuição do talento. Mas em Longino, ao contrário, é o *pneûma* vital que confere ao indivíduo a grandeza de alma, da qual o sublime é o eco. Não mais nos encontramos no terreno comportado da *sophrosýne*, da temperança aristotélica, mas no da *megalophrosýne*, da grandeza de alma. Igualmente, parece ser o *pneûma* o responsável pelas paixões elevadas, que engendram o patético majestoso⁹⁷:

Mas se Cecílio absolutamente não considerou que o patético pudesse algum dia concorrer com o sublime, e se, por essa razão, pensou que não valia a pena fazer menção disso, enganou-se completamente. Pois eu afirmaria sem temor que nada é tão magnífico quanto a paixão genuína, colocada onde se deve, como se, sob o efeito de um acesso de loucura ou do *pneûma*, ela soprasse no delírio do entusiasmo e desse aos discursos um ar apolíneo [profético].⁹⁸

Novamente, é na leitura aguda de Jackie Pigeaud, da qual insistimos em transcrever um longo trecho, que observamos o destaque das categorias manejadas por Longino:

A condição natural do Sublime se prende à força, à vitalidade do escritor. Assim Homero, na velhice, deixou-se levar por certas infantilidades. A comparação de Homero com o Oceano que se retrai nos seus limites, é sublime (IX, 13). Assim o homem do Mediterrâneo descreve a maré; e goza-se da felicidade de Longino a patinar nas poças do gênio após o refluxo do Poeta. A idade produziu o declínio das forças. O natural, segundo Longino, não é um dom biológico do tipo que nos oferece, por exemplo, o *Problema XXX* do pseudo-Aristóteles; ele não tem nada determinado por humores ou algum temperamento. É uma questão de *pneûma*, de *tónos*. Homero escreveu a *Ilíada* na plenitude de seu *pneûma*. Evidentemente é preciso pensar no Estoicismo, para esse encontro do *pneûma*, do sopro que mantém o Universo e os seres, e do *tónos*, da tensão que os define. O Estoicismo é essa filosofia que define o ser como uma força, e sendo como uma força determinada, se essa fórmula me é permitida. Certamente, será necessário que voltemos também à *inspiração*. Na *Odisséia*, segundo Longino, Homero perdeu essa tensão, a força de manter-se sobre os altos píncaros sem falha e a potência de expandir-se em paixões ininterrompidas. Não se deve esquecer uma qualidade bem esportiva e ligada à juventude: a agilidade de se voltar ($\tau\omicron$

⁹⁶ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, IX, 13.

⁹⁷ Para que o patético concorra com o sublime na elevação e na produção de entusiasmo, as paixões que o informam devem ser sempre de caráter elevado. Longino adverte que há paixões baixas, medíocres, que fogem ao sublime (cf. VIII, 2).

⁹⁸ Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, VIII, 4.

ἀγγίστροφον IX, 13), que Longino reconhece também em Demóstenes (XII, 3), em suma, uma questão de flexibilidade. A força é também o jato irreprímível da paixão, por exemplo (cf. XXXVII, 1), ou o jato do *pneûma* divino (XXXIII, 5).⁹⁹

O sublime, em suma, requer violência, força, assim como o entusiasmo se transmite por meio de uma força divina.

Brevíssimo comentário sobre o costume latino

Pode-se dizer que as noções apresentadas até aqui são transmitidas à cultura latina, emuladas, combinadas, e reinventadas. Cícero, por exemplo, no *Do Orador*, parece traduzir a ideia de loucura por *furor*, ao mesmo tempo em que mantém a ideia do sopro, do *pneûma*, pela palavra *adflatum*: “J’ai souvent ouï-dire (cette opinion passe pour avoir été transmise par Démocrite et Platon dans leurs écrits) qu’il n’y a point de véritable poète sans accompagnement d’enthousiasme [*sine inflammatione animorum*] et sans une inspiration qui tient du délire [*sine quodam adflatu quasi furores*]”.¹⁰⁰ Nas *Tusculanas*, afirma a diferença entre insanidade e loucura (*insania* x *furor*) — isto é, entre um estado que irmana com a estupidez e outro que tange uma condição divina — e diz que aos gregos falta uma palavra para diferenciá-las. Eles englobam as duas noções sob o termo *manía*. Lembremo-nos que Sócrates, no *Fedro*, defendia exatamente a mesma ideia, sobre a existência de uma loucura ou *manía* morbosa, maléfica aos homens, e de outra de origem divina, eterna fonte de bens. Na falta de um termo específico, Cícero propõe que o termo grego mais próximo da noção de *furor* seja *melankholía*, embora, segundo ele, essa palavra é limitada por referir-se exclusivamente ao movimento da mente causado por fonte orgânica, pela atuação da bile negra no organismo, excluindo o êxtase provocado por ira, dor ou temor:

They, then, who are said not to be masters of themselves, are said to be so because they are not under the government of reason, to which is assigned by nature the power over the whole soul. Why the Greeks should call this mania, I do not easily apprehend; but we define it much better than they, for we distinguish this madness (*insania*), which, being allied to folly, is more extensive, from what we call *furor*, or raving. The Greeks, indeed, would do so too, but they have no one word that will express it: what we call *furor*,

⁹⁹ PIGEAUD. Introdução, p. 36.

¹⁰⁰ CÍCERO. *Do orador*, II, 194. (grifo nosso).

they call μελαγχολία, as if the reason were affected only by a black bile, and not disturbed as often by a violent rage, or fear, or grief.¹⁰¹

A partir daí, a noção grega do poeta inspirado, seja por origem divina, seja por causa natural, passará à cultura de língua latina, principalmente sob o termo *furor*. Em muitos contextos, todavia, ele parece destituído da carga de especulação filosófica presente em Platão, por exemplo. O próprio Cícero, no *Pro Archia*, parece empregar a noção do poeta inspirado mais como um recurso epidíctico inserido num discurso de modalidade judicial, um expediente oratório para enaltecer e defender o poeta Árquias das acusações que sofria, do que como mote para uma reflexão teórico-filosófica:

Y así de excelentes y eruditísimos hombres recibimos que los estudios de las demás cosas constan de instrucción y preceptos y técnica (*et doctrina et praeceptis et arte*): que el poeta vale por su propia naturaliza (*natura ipsa*) y que se estimula por las fuerzas de su mente (*mentis uiribus*) y que como por un divino soplo se inspira (*quasi diuino quodam spiritu inflari*).¹⁰²

A exposição aqui apresentada das fontes antigas da noção de entusiasmo ou furor poético visa esclarecer alguns aspectos das matrizes culturais que fornecem modelos a ser emulados pelo platonismo da Academia florentina. Assim, restam-nos ainda algumas últimas e breves palavras a respeito da noção de inspiração na matriz hebraica, a qual concorre para a formação da cultura europeia de longuíssima duração fundamentada no Cristianismo.

A matriz judaica

O que, de imediato, chama a atenção em relação a textos fundadores da cultura judaica — eminentemente a Bíblia — é a crença de que eles foram inspirados por Deus, como uma revelação. Mesmo no Novo Testamento, São Paulo declara: “Toda a Escritura divinamente inspirada [...]” (2 Tim 3, 16). Essa inspiração parece originar-se do Espírito de Deus, que é sopro, vento e, como procura demonstrar Evaristo Eduardo de Miranda, é onipresente em todo o cosmos:

No cosmos planetário, a atmosfera, o ar, o vento... ocupam um espaço intermediário entre a terra e os céus. Em outras palavras, o espaço intermediário entre os céus e a terra está cheio de um Sopro, no qual o homem vive como um peixe dentro d’água. No macrocosmos universal, o

¹⁰¹ CÍCERO. *Disputas Tusculanas*, III, V, 11.

¹⁰² CÍCERO. *Pro Archia*, 18.

Espírito, o Sopro, o Alento, plana entre as trevas e a luz, entre as águas superiores e inferiores, entre o teto e o chão do firmamento (Gn 1, 2-10).¹⁰³

Como nos estoicos e em Longino, o homem é passível de inspiração porque se encontra mergulhado num *pneûma* universal. Mas, no *Gênesis*, o *pneûma* é a própria substância manifesta de Deus: “Sopro-espírito é a manifestação de Deus e não somente um atributo da pessoa divina. O Sopro possui uma ação misteriosa e por isso é comparado ao vento (Pr 30, 4; Ecl 1, 6; 1Rs 19, 11)”.¹⁰⁴ Na verdade, não se trata propriamente de uma comparação. Ocorre que, numa fase primeva da linguagem, — a qual Vico denomina de *poética*, e Northrop Frye, retomando sua leitura, chama de *hieroglífica*,¹⁰⁵ — não era comum a separação entre entidades concretas e abstratas. Frye chega a afirmar que “todas as palavras nesta fase da linguagem são concretas: em verdade não há abstrações”.¹⁰⁶ Segundo ele, o estudo de Richard Onians sobre o vocabulário de Homero, *Origens do pensamento europeu*, mostra como nos poemas homéricos

[...] são intensamente físicas concepções como as de alma, mente, coragem, emoção, pensamento. Elas estão solidamente ancoradas em imagens físicas ligadas a processos corporais ou a objetos específicos. Da mesma forma a palavra *kairos*, que veio a significar um momento crucial no tempo, originalmente queria dizer a ponta da flecha.¹⁰⁷

No momento inicial do surgimento das ideias abstratas, elas ainda permanecem compactadas junto aos elementos concretos no mesmo signo linguístico. Assim, ao promover a condensação “sopro-espírito”, Evaristo Miranda poderia haver incluído “vento”, pois não se trata de comparação, mas de identidade de substância. É o que acontece com os múltiplos sentidos das palavras correspondentes em latim, grego e hebraico. O Espírito de Deus é *spiritus Dei* em latim, *pneûma Theou* em grego, *veruach Elohim* em hebraico. *Spiritus*, *pneûma* e *ruach* designam tanto a coisa concreta, o vento ou ar que preenche a atmosfera e que o homem respira, quanto uma entidade abstrata de caráter divino e espiritual. Frye explicita a questão — toma o exemplo do grego — mostrando a perda da condensação metafórica da palavra original por uma tradução que separa os dois sentidos antes amalgamados:

¹⁰³ MIRANDA. *Corpo, território do sagrado*, p. 159.

¹⁰⁴ MIRANDA. *Corpo, território do sagrado*, p. 159.

¹⁰⁵ Cf. FRYE. *O código dos códigos*, p. 28 *passim*.

¹⁰⁶ FRYE. *O código dos códigos*, p. 29.

¹⁰⁷ FRYE. *O código dos códigos*, p. 29.

A Versão Autorizada¹⁰⁸ representa Jesus em João 3:8 dizendo a Nicodemo: “O vento sopra para onde se inclina... assim é todo aquele que nasce do Espírito”. Esta é uma tradução metonímica: “Espírito” é uma concepção identificada com o Espírito Santo da doutrina cristã, e o “vento” é uma ilustração concreta desta concepção. Mas no texto grego a mesma palavra, “pneuma”, vale para espírito e para vento. Desta forma é possível se fazer uma tradução puramente metafórica: “O vento sopra para onde quer... assim parece todo aquele que nasce do vento”. Esta forma pode nos parecer um tanto quanto incerta, perturbadora, e provavelmente assim a viu Nicodemo, que só ouviu a palavra “pneuma”.¹⁰⁹

O homem, portanto, está imerso no vento/sopro/espírito divino. Mas também o leva dentro de si, pois o recebeu no momento mesmo da criação:

O Senhor Deus forma o terroso — Adâm,
pó do terreno — Adamá
Ele insufla em suas narinas um hálito de vida:
E é o terroso, um ser vivente. (Gn 2, 7).¹¹⁰

O homem, portanto, leva o sopro dentro de si. “O espírito ou a alma humana possui cinco aspectos ou graus da luz do infinito na tradição da cabalá: *Néfesh*, *Ruach*, *Neshmá*, *Chaiá* e *Iechidá* [...] Ele é equivalente ao *atman* do sânscrito, ao *dem* dos persas, ao *pneuma* dos gregos”.¹¹¹ Cada um dos graus representa o seguinte:

1. *Nefesh*, "alma animal", é a alma humana em seu nível mais primário. Anima a existência dando-lhe força de vida, de movimento e propagação das espécies, também capacitando o homem a pensar, divagar e sonhar. A palavra deriva da raiz Nafash, que significa repouso, como no verso, "No sétimo dia, (D'us)¹¹² cessou o trabalho e descansou (Nafash)" (Êxodo, 31:17).
2. *Ruach*, que significa vento, é o Espírito, a "alma divina".
3. *Neshamá*, literalmente "sopro", é a Respiração, a "alma superior", mais pura ainda.
4. *Chayá*, a Essência vivente.

¹⁰⁸ Referência à tradução inglesa realizada para a Igreja Anglicana a partir de 1604, sob os auspícios do rei James I, e publicada pela primeira vez em 1611.

¹⁰⁹ FRYE. *O código dos códigos*, p. 34.

¹¹⁰ Citado a partir de MIRANDA. *Corpo, território do sagrado*, p. 158.

¹¹¹ MIRANDA. *Corpo, território do sagrado*, p. 158.

¹¹² *D'us* é uma das formas utilizadas por alguns judeus, em língua portuguesa, para referir-se a Deus sem pronunciar ou escrever seu nome completo, em respeito ao terceiro mandamento, o qual impede que seu nome seja dito em vão.

5. *Yechidá*, a Essência Única, pode ser considerada o ponto de contato entre a alma e a própria essência do Divino. Esta alma só se manifesta ao término do Yom Kipur, durante a Neilá.¹¹³

Yechidá e *Chayá* são a essência suprema em associação com Deus. De *Neshamá* a *Nefesh*, tem-se o percurso da alma que parte de Deus como um dom para entrar no homem: “[...] o ato de D’us, ao insuflar a alma em um corpo, pode ser comparado ao do artesão que sopra o vidro para dar forma a um recipiente. A alma, *Neshamá*, deixa os lábios d’Ele, viaja como o vento, *Ruach*, até finalmente descansar, *Nefesh*”.¹¹⁴ O trecho citado compara Deus a um artesão, em referência a seu ato de modelar o barro para formar o homem. Contudo, sua obra só estará pronta após o sopro, o hálito, que é também o ato de imprimir o Nome sobre a criatura:

No mito da Criação, Deus insufla nas narinas o hálito da vida. O Homem torna-se um ser vivo (Gn 2, 7). *Adâm* foi soprado em seu Nome. Nós somos seres “soprados”. Cada um de nós é soprado no fundo de seu ser e modelado pelas mãos divinas e pelo seu canto, no Nome secreto que nos é próprio. O hálito da vida anima nossa vida corpórea (*nishmot shayim* ou *neshmá*). *Nishmot* é feito da raiz *shem*, o Nome e contém o verbo *nashom*, *neshmá*, respirar. A respiração é a vida do Nome.¹¹⁵

Começa a esboçar-se, portanto, uma relação entre o Sopro ou Espírito de Deus e a palavra. De que forma, então, o sopro inspirado pode converter-se em palavra, discurso, obra, poema? Uma das respostas para a questão, penso, está na ponte entre inspiração e fala, entre sopro e verbo, estabelecida por Evaristo Miranda por meio da simbologia do corpo segundo a mística judaica. O ponto chave da questão está no pulmão, órgão do sopro por excelência:

A árvore pulmonar é chamada em hebraico de *reá*, pronunciada *roeh* significa visão. Seu arquétipo é *ruach*, Elohîms (*sic*), o sopro de Deus. Na perspectiva bíblica, os rins ouvem e os pulmões vêem. E quem não vê com os pulmões, não ouve, nem se conhece, nem conhece o Espírito da verdade [...] O hálito de Deus, o sopro de Elohîms, é como seiva na árvore dos pulmões. Na Bíblia, ele designa ao mesmo tempo o sopro da respiração, do vento, do alento, do espírito, da potência de Deus.¹¹⁶

Ruach — o vento, o sopro, o espírito —, por sua vez, está ligado à fala:

¹¹³ Cf. o artigo “Imortalidade e a alma”, citado nas referências deste capítulo (p. 2).

¹¹⁴ IMORTALIDADE e a alma, p. 2.

¹¹⁵ MIRANDA. *Corpo, território do sagrado*, p. 161.

¹¹⁶ MIRANDA. *Corpo, território do sagrado*, p. 158.

Dos três níveis, a Neshamá é o mais elevado e, portanto, mais próximo a D'us. Enquanto Nefesh é aquele aspecto da alma que reside no corpo, Ruach fica entre os dois, vinculando o homem à sua Fonte Espiritual. É por essa razão que a Inspiração Divina é chamada Ruach Hakodesh, em hebraico. A Neshamá é movida apenas pelo pensamento; Ruach pela fala e Nefesh pela ação.¹¹⁷

Uma vez que tenha os pulmões plenos de ar, o homem então pode falar:

[...] a árvore pulmonar é uma árvore fonatória, do Verbo. O sopro e a palavra se prestam uma mútua assistência. Um sustenta a emissão do outro, como na expressão do profeta Isaías: “Clama a plenos pulmões, não te poupes” (Is 58, 1). O humano deve falar para poder respirar! “Pois de palavras eu me sinto prenhe, impele o sopro de meu ventre. Em meu ventre, há como um vinho sem respiradouro, como odres novos prestes a explodir. Que eu fale, pois, para poder respirar. Abrirei os lábios e replicarei” (Jó 32, 18-20).¹¹⁸

Fica assim estabelecida, portanto, a relação entre o Sopro e a Palavra, entre o Espírito e o Verbo, entre a Inspiração divina e o *Lógos*. No Evangelho de João, o *Lógos*, princípio de tudo, tornar-se-á carne, o que, num determinado nível de leitura, pode significar a produção de presença, no sentido que lhe confere Hans Ulrich Gumbrecht.¹¹⁹ Já no *Gênesis*, temos um dos maiores exemplos do poder da palavra para engendrar substância:

“Elohîms diz: ‘Uma luz será’. E uma luz é” (Gn 1, 3). Os cabalistas afirmarão, baseados neste versículo, a identidade do pensamento, da palavra e do ato de Elohîms. As tradições hebraicas, cristãs e muçulmanas concordam no essencial quanto ao princípio da Criação: fruto da ordem e da Palavra de Deus.¹²⁰

Aos elementos que comungam de uma identidade substancial — o pensamento, a palavra e o ato de Elohim — acrescentaríamos a coisa criada após a sua palavra de ordem. A substância do signo linguístico — o qual não deve ser entendido aqui segundo o binômio significante/significado saussiriano — compartilha da identidade da substância do seu referente no mundo. Ora, se o *Lógos* de Deus, fruto do seu Sopro, há de materializar-se em presença substancial, acredito que seja lícito estabelecer uma analogia para concebermos o homem inspirado, em particular o poeta, ou cantor. Insuflado pelo mesmo hálito divino, seu

¹¹⁷ IMORTALIDADE e a alma, p. 2.

¹¹⁸ MIRANDA. *Corpo, território do sagrado*, p. 159-160.

¹¹⁹ Cf. GUMBRECHT. *Produção de presença*. Na apresentação do livro, Marcelo Jasmin explica que “[...] presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (p. 9).

¹²⁰ MIRANDA. *Corpo, território do sagrado*, p. 160.

lógos logrará transformar-se em substância concreta, em obra, em texto. Northrop Frye resume o que se pode concluir a partir da noção de inspiração divina na cultura hebraica aqui apresentada: “[...] com frequência se supõe que a Bíblia é a retórica de Deus acomodada à inteligência humana e veiculada por agentes humanos [...] tradicionalmente se acredita que ela venha de um tempo fora do tempo”.¹²¹ Os textos divinamente inspirados por Elohim são *kérygma*, proclamação, exortação. No momento de sua emulação pelos platônicos florentinos do século XV, essa retórica de Deus surgirá como uma retórica alternativa às retóricas de origem greco-latina, compondo o quadro de diversas durações artísticas que convivem simultaneamente naquele mesmo recorte temporal, ora convergindo, ora divergindo, ora rivalizando.¹²²

¹²¹ FRYE. *O código dos códigos*, p. 55.

¹²² Cf. KOSSOVITCH, Leon. La discontinuité dans l’Histoire de l’Art. In: Jean Galard. (Org.). *Ruptures: de la discontinuité dans la vie artistique*. Paris: Musée du Louvre, 2002, p. 303-339; e HANSEN. Categorías epidíticas da *ekphrasis*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 71, Set-Nov. 2006, p. 87.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. O entusiasmo poético. In: MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 19-35.

BRUNI, Leonardo. *Le vite di Dante e del Petrarca*. A cura di Antonio Lanza. Roma: Archivio Guido Izzi, 1987.

CICERON. *De l'orateur*. Texte établi et traduit par Edmond Courband. Paris: Les Belles Lettres, 1957-1966. 3 v.

CICERO. *Tusculans Disputations*. Literally translated, chiefly by C. D. Yonge. New York: Harper & Brothers, 1877. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/14988/14988-h/14988-h.htm>>

CICERÓN. *Discurso en defensa del poeta A. Licinio Arquías*. Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/50886888/Ciceron-Marco-Tulio-En-Defensa-Del-Poeta-Arquias-bilingue>>

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Platão como partícipe de uma revelação cristã. Trad. Vladimir Vieira. In: MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 108-112.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 71, Set-Nov. 2006, p. 85-105.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 6. ed. rev. e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 4).

IMORTALIDADE e a alma. In: Revista Morashá, edição 46, setembro de 2004. Disponível em <http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=479>

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno e la melanconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*. Traduzione di Renzo Federici. 2ª ed. ampliata. Torino: Einaudi, 2002.

KOSSOVITCH, Leon. La discontinuité dans l'Histoire de l'Art. In: Jean Galard. (Org.). *Ruptures: de la discontinuité dans la vie artistique*. Paris: Musée du Louvre, 2002, p. 303-339.

LONGINO. *Do Sublime*. Introdução e notas de Jackie Pigeaud. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MÉRIDIÉRIER, Louis. Notice. In: PLATON. *Oeuvres complètes*. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1949, tome V, 1^{re} partie (*Ion, Ménexène, Euthydème*), p. 7-28.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo, território do sagrado*. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MUNIZ, Fernando. Apresentação. In: MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 13-18.

MUNIZ, Fernando. A doutrina do entusiasmo no *Íon* de Platão. In: MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 36-46.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 7-77.

PIGEAUD, Jackie. Introdução. In: LONGINO. *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 9-39.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Seleção de textos, tradução e prefácio de Ivan Frias. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2009.

PLATÃO. *Fedro*. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, [197-]. v. 5.

PLATÃO. *Ião*. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Belém: EDUFPA, 2007. p. 215-234.

PLATÃO. *Leis*. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, [197-]. v. 12-13.

RIBEIRO, José André. *Mímesis e enthousiasmós: a poesia entre a República e o Íon*. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale aristotelico*. Savigliano: L'Artistica Piemontese, 2000. Edição fac-similar da edição de 1670.

TIGERSTEDT, E. N. Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato. In: *Journal of the History of Ideas*, Baltimore, volume 31, issue 2 (Apr.-Jun., 1970), p. 163-178.

VERNANT, Jean-Pierre. Nascimento de imagens. Trad. José Otávio Nogueira Guimarães. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 51-86.

II. AMBIÊNCIA FILOSÓFICA E CULTURAL DO *QUATTROCENTO* FLORENTINO

As atividades de Cristoforo Landino estão diretamente ligadas ao ambiente de efervescência filosófica e cultural promovido pela *Signoria* dos Medici em Florença. Seus estudos de filosofia foram patrocinados por Piero di Cosimo de' Medici, e Landino tornou-se tutor dos filhos de Piero, entre os quais o futuro Lorenzo, o Magnífico. Tendo em vista esse ambiente, não se pode passar ao largo da sua ligação com a *Accademia Platonica* e com seus membros. Essa academia consistia na reunião de humanistas em torno à *villa di Careggi* — espécie de palacete campestre de propriedade da família Medici, que ali cedeu uma habitação a Marsilio Ficino — para empreender récitas de música e poesia e discussões filosóficas. Nas palavras de Frances Yates:

La première des académies de la Renaissance italienne, également la plus fameuse et la plus importante, fut l'Académie platonicienne, fondée au milieu du XV^e siècle à Florence sous les auspices de la famille Médicis et à laquelle sont étroitement associés les noms de Marsile Ficin, d'Ange Poliziano et de Pic de la Mirandole. On la trouve à la base de tout le mouvement académique, qui plus tard devait atteindre des proportions telles que le XVI^e siècle en Italie a pu être qualifié de "siècle des Académies".¹

Logo no início de seu estudo, a autora já dá pistas de que os pensadores desse círculo platônico operavam com outras categorias que não as dos comentadores quinhentistas de Aristóteles. Ela ressalta, por exemplo, a liberdade de espírito e o universalismo das primeiras academias em contraste com a rigidez imposta pela Reforma e pela Contrarreforma.² No que concerne à filosofia, Yates mostra como o platonismo dos florentinos quatrocentistas dá continuidade a um costume de tempos muito anteriores:

Cependant, fait à présent généralement reconnu, le platonisme de l'Académie florentine n'était pas spécifiquement d'essence renaissante, mais tirait en grande partie sa puissance dynamique des traditions médiévales, tant philosophiques que religieuses, auxquelles il vint se greffer.³

¹ YATES. *Les académies en France au XVI^e siècle*, p. 1.

² YATES. *Les académies en France au XVI^e siècle*, p. 2.

³ YATES. *Les académies en France au XVI^e siècle*, p. 2-3.

Por outro lado, defende que a filosofia da Renascença foi mais religiosa que a medieval:

La pensée de la Renaissance fit sienne la visée médiévale d'une synthèse entre religion et philosophie, mais entendit l'atteindre à travers le mysticisme néo-platonicien plutôt que par la logique aristotélicienne. D'une certaine manière, il est juste de dire que la philosophie de la Renaissance fut dans son essence plus "religieuse" que celle du Moyen Age, puisqu'elle entendait rechercher les traces de l'imprégnation divine dans tous les domaines de la pensée et de l'expérience, tandis que la pensée médiévale, après l'introduction de l'aristotélisme, et bien que la théologie fût encore tenue pour la mère de la philosophie, laissait une moindre place à l'interpénétration de ces deux disciplines. Le néo-platonisme de la Renaissance traduit, par certains aspects, un retour à l'étroite mise en relation de la religion et de la philosophie caractéristique de penseurs médiévaux pré-thomistes comme, par exemple, Anselme.⁴

As constatações de Yates corroboram o que havíamos dito, a partir de João Adolfo Hansen, a respeito da coexistência de várias durações artísticas nos tradicionais recortes cronológicos estabelecidos pelas histórias gerais e histórias da arte.

Nesta simultaneidade de durações, diversas *consuetudines* ou costumes retórico-poéticos são emulados, ora rivalizando, ora apenas coexistindo como instâncias distintas, ora caminhando para uma mescla ou síntese. Dos costumes emulados, predominam aqueles calcados nas filosofias de Platão e Aristóteles, como afirma Josep Solervicens:

Aquests factors determinen una aproximació a la poètica molt lligada a la recuperació del llegat clàssic. Tanmateix, els teòrics del Renaixement no aspiren només a una restauració dels referents grecolatins, els utilitzen també com un estímul conceptual i metodològic per plantejar en el present l'origen, l'essència i el sentit de la literatura. Per això no es poden valorar les poètiques renaixentistes en funció del grau de fidelitat als clàssics: són productes intel·lectuals nous que adapten els conceptes de les poètiques grecolatines, els reinterpreten i en alguns casos els donen una formulació impensable en les tradicions crítiques d'on havien sorgit. El platonisme i l'aristotelisme són les dues grans tradicions que dinamitzen la reflexió sobre literatura al Renaixement [...] la tradició platònica, que reinventa el furor poètic, actua com un autèntic revulsiu des de final del segle XV, mentre que el sistema aristotèlic, construït tangiblement a partir de la mimesi i la catarsi, és clarament dominant des de 1548 i no sé si dir fins a l'actualitat. Evidentment no són les úniques tradicions a tenir en compte: també hi juguen un paper rellevant l'horacianisme, el ciceronianisme o l'hermogenisme.⁵

A conciliação entre o pensamento de Platão e o de Aristóteles foi um dos objetivos de alguns filósofos como Pico della Mirandola, que tencionava escrever uma *Concordia Platonis*

⁴ YATES. *Les académies en France au XVI^e siècle*, p. 3.

⁵ SOLERVICENS. Introducció. In: SOLERVICENS; MOLL (Org.). *La poètica renaixentista a Europa*, p. 7.

Aristotelisque. Embora esse projeto não haja logrado, em outros escritos como as 900 teses (*Conclusiones nongentae*) ou o *De ente et uno*, Pico promove uma tentativa de concordância não apenas entre o platonismo e o aristotelismo, mas também entre o cristianismo, o hermetismo, a cabala, o esoterismo, o gnosticismo etc. Para ele, cada costume filosófico diferencia-se quanto às *verba*, ou seja, às palavras, mas equivalem-se no tocante às *res* (coisas) e às substâncias de que tratam. Cerca de 20 anos depois, em 1510, o famoso afresco *Escola de Atenas*, de Rafael, busca figurar o diálogo possível entre os mais diversos filósofos e pensadores antigos, como, por exemplo, Epicuro, Empédocles, Pitágoras, Parmênides, Euclides, Heráclito, Sócrates etc; e não apenas da Antiguidade grega, mas outros como Zoroastro, Plotino e Averróis.



Figura 1. A *Escola de Atenas*, de Raffaello Sanzio; afresco, 1509-10 (Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza della Segnatura)

Platão e Aristóteles ocupam o centro da pintura, para onde convergem os pontos de fuga. O ateniense tem numa das mãos o *Timeu*, e com a outra aponta o indicador para cima, para o céu. O estagirita, por sua vez, segura a *Ética a Nicômano*, e direciona a outra mão para baixo,

para a terra. Desse modo, Platão é representado como o filósofo que cuida das matérias “celestiais”, metafísicas, transcendentais, como a ordenação do cosmos, ao passo que Aristóteles ocupa-se das questões “terrenas”, imanentes, como a ética e as virtudes que devem reger a vida do homem na *pólis*. Os dois, mais do que rivais, seriam complementares, e a eles viria unir-se toda a pletera dos demais pensadores figurados no quadro.



Figura 2. Detalhe de *A Escola de Atenas*, de Raffaello Sanzio. Este é o centro da pintura, no qual se representam Platão (esq.) e Aristóteles (dir.).

Em chave neoplatônica, a filosofia e o pensamento de cada um guardam uma similitude com os dos outros, pois no fundo são tentativas de inquirir sobre a mesma substância, que é Deus. Voltando à alegada querela entre platonismo e aristotelismo, conclui Sérgio Alcides que a oposição imposta pelos humanistas é contra o aristotelismo da escolástica, não propriamente contra Aristóteles:

E, no Quatrocentos, os neoplatônicos florentinos estavam em perfeitas condições para aproximar do *Fedro* as indicações do “Problema XXX, 1”, porque não se opunham a Aristóteles, em si mesmo, e sim às práticas da escolástica que reivindicavam o estagirita como referência fundamental.⁶

De toda forma, a alcunha de *platônicos* a si atribuída pelos primeiros humanistas florentinos (ou de *neoplatônicos*, nos termos da historiografia posterior) indica o primado da obra de

⁶ ALCIDES. *Desavenças*, p. 61.

Platão entre aqueles pensadores. Com efeito, Marsilio Ficino traduziu todo o *corpus* platônico do grego para o latim, além de ter apostado comentários a algumas obras do filósofo ateniense e haver traduzido também as *Enéadas*, de Plotino, o *Corpus Hermeticum* e outros textos de cunho platônico. O pensamento de Ficino, aliás, juntamente com o de Pico della Mirandola, compõe os fundamentos filosóficos sobre os quais Cristoforo Landino desenvolve sua poética, sobretudo aquela voltada para a poesia de Dante. Assim, é oportuno determo-nos brevemente no exame de alguns aspectos filosóficos da obra de Ficino e Pico, relacionados à ideia de uma fantasia criadora e à noção de furor poético.

Marsilio Ficino

Restringiremos nossas considerações sobre Marsilio Ficino a breves comentários sobre algumas epístolas e “*trattatelli*” cujo tema central é o *furor divinus*. Para os humanistas platônicos, *furor* é o equivalente latino dos termos gregos *enthousiasmós* ou *manía*, estudados no capítulo primeiro deste trabalho. Sendo um tema recorrente na obra de Ficino, aparece em vários de seus textos, o que possibilitou a Pedro Azara organizar uma seleção de textos ficinianos em torno do furor divino.⁷ A seleção de Azara compõe-se basicamente de epístolas e pequenos comentários à obra de Platão. Muitas passagens presentes nesses textos são repetições praticamente *ipsis litteris* do que se encontra em escritos de maior amplitude, como o *De vita triplici*, o *De amore*, a *Teologia platônica*. Por essa razão, o exame dos textos selecionados por Azara é suficiente para a função de contextualização histórica e filosófica desta seção.

O tema do furor divino é esboçado mesmo em epístolas curtas, como a endereçada a Naldo Naldio (cerca de 1450), intitulada *Quatuor diuini furoris species sunt, amor omnium praestantissimus* (Há quatro espécies de furor divino, o amor é o mais excelente de todos). As quatro espécies de furor são apresentadas de modo sucinto e objetivo, relacionadas com os respectivos deuses inspiradores:

Al haber cuatro especies de furor divino — según le parece bien a nuestro Platón — : amor, adivinación, misterio y poesía, también el amor se atribuye a Venus, la adivinación a Apolo, el misterio a Dionisos y la poesía a las

⁷ Cf. FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara; traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz. Edición bilingüe. Barcelona: Anthropos, 1993.

Musas. El amor en sí divino [...] es considerado el más excelente de todos [...]⁸

Muitas vezes, a relação entre os quatro furores se dá por uma cadeia gradiente. Na carta *De quatuor speciebus diuini furoris. Item laudes Medicis Laurentis uerae* (Sobre as quatro espécies de furor divino; também louvores certos a Lorenzo de' Medici), de 1491, endereçada a Piero Dovizi, Ficino postula que “[...] las mentes de los hombres (*hominum ingenia*) se moverán ora por un arrebató, ora por otro, muchísimo más que por varios furores”.⁹ Ou seja, ao menos num momento inicial, ou na maioria dos casos, os engenhos são movidos somente por um tipo de furor. Mas certamente há indivíduos de excelência em que os dons do entusiasmo manifestam-se de forma integral. É o caso de Lorenzo, o Magnífico. Ficino então, num dispositivo epidíctico, relaciona a vida de Lorenzo, medida pelas idades do homem, e suas manifestações furiosas: na flor da adolescência, o grande senhor de Florença foi tomado pelos furores amatório e poético, e entoava suavíssimos cantos; na idade adulta, pelo vaticínio febeu, pressagiando os momentos decisivos futuros, sobretudo na esfera da política; na velhice, entusiasmado pelo furor místico, cantava hinos sobre os homens, incompreensíveis para quem não estivesse partilhando do mesmo arrebatamento.¹⁰ Nesse texto, portanto, os furores dispõem-se na seguinte cadeia: amatório > poético > profético > místico.

Uma pequena variação na ordem de encadeamento dos furores se vê na epístola a Peregrino Alio, *De divino furore* (Sobre o furor divino), de 1457. Ali a questão é mais desenvolvida do que na carta que comentamos anteriormente. Ficino retoma a exposição de Sócrates no *Fedro*, de Platão, na qual defende a divina *manía*. Concentra-se no mito do carro alado, tratando da queda da alma, do esquecimento das realidades divinas, de sua reminiscência ativada por alguma imagem ou sombra terrena daquelas mesmas realidades e, finalmente, do empenho da alma em recuperar as asas perdidas após a queda e alçar voo novamente, desgarrando-se da prisão do corpo. Ora, segundo Ficino, é justamente à separação da alma em relação ao corpo e ao seu empenho de voar que Platão denomina furor divino. As duas formas primeiramente consideradas por Ficino relacionam-se com a beleza — reconhecida pelos olhos — e com a harmonia — reconhecida pelos ouvidos. A beleza desperta para o furor amatório, como propõe o próprio Platão no *Fedro*. Lembre-se que é pela visão de uma beleza terrena que o filósofo ativa a reminiscência da Beleza ideal, afinando-se com o Amor superior. Aliás, não apenas o *philosophos*, mas também o *philókalos*, justamente

⁸ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 5.

⁹ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 57, 59.

¹⁰ Cf. FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 59-61.

o amante da beleza. No *De amore* (I, 4), Ficino resume a questão: “Quando dizemos amor, entendeis desejo de beleza”. Por analogia, Ficino estabelece que, assim como a visão da beleza remete à Beleza ideal e torna o homem propício ao furor amoroso, a audição de uma bela música ou poesia remete à Harmonia ideal e propicia o furor poético. Ele apresenta uma pequena teoria musical, segundo a qual há uma dupla música divina: uma se encontra na mente de Deus; a outra, no movimento das esferas celestes. A harmonia ideal concerne a essa dupla música divina. Da mesma forma, há uma dupla imitação terrena da harmonia celestial: uma, realizada por cantos e instrumentos musicais, é mais ligeira, pedestre; a outra, dada pela razão dos pés e ritmos na poesia, é mais elevada. A poesia, portanto, além de inspirada pelo furor poético oriundo das Musas, promove a realização da via contrária: a música de seus versos inspirados pode inspirar seus leitores ou ouvintes em direção ao furor poético. Tal raciocínio parece ecoar de longe o que Longino propunha em *Do Sublime*, XIII, 2, a respeito da capacidade de a emulação de modelos retóricos transmitir o entusiasmo. Após a exposição sobre as duas primeiras formas de furor, seguem-se algumas considerações sobre os furores restantes — o mistério e a profecia. A conclusão resume-se no final da carta:

De todo ello se desprende con claridad que son cuatro las categorías de furor divino: el amor, la poesía, los misterios y la profecía. Aquel amor materno, popular y completamente loco imita falsamente al amor divino; la música ligera, como hemos dicho, a la poesía, la superstición a los misterios, y la conjetura a la profecía. Sócrates, según Platón, atribuye el primer furor a Venus, el segundo a las Musas, el tercero a Dionisos y el último a Apolo.¹¹

É interessante notar que cada um dos furores, de caráter divino, possui um duplo de caráter terreno, uma falsa imitação, como se afirma na passagem citada. Os graus dos furores, com seus respectivos reversos, estão assim dispostos segundo essa epístola:

As quatro categorias de furor divino:		Suas falsas imitações:
Amor	X	Amor vulgar e insano
Poesia	X	Música ligeira
Mistérios	X	Superstição
Profecia	X	Conjectura

¹¹ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 27, 29.

Nos *Comentários e temas do Fedro*, mais especificamente no capítulo IV, Ficino alega que apresentará a ordem dos furores segundo a sua origem. Ei-la então, ligada aos “órgãos” ou faculdades de percepção do ser humano:

Profético ----- conhecimento (*cognitio*)

|

Místico ----- afeto (*affectus*)

|

Poético ----- ouvido (*auditum*)

|

Amatório ----- vista (*uisum*)

A mudança de grau se dá da seguinte maneira: primeiramente, a adivinhação (profecia) e os mistérios (mística) nos dão a (re)conhecer a Deus (como) bom (*bonum*); os adivinhos e sacerdotes nos estimulam a celebrar, suplicar, conjurar e dar graças aos deuses (os quais, nas releituras cristãs dos mitos antigos, são figuras de Deus). Em seguida, ativando o ouvido, cultivamos o divino e cantamos poeticamente. Finalmente, o canto poético nos incita a contemplar com mais aplicação a beleza (o que se dá com a vista) e então a reconhecemos como divina. E (re)conhecemos e amamos a Deus (como) belo (*pulchrum*).¹² Na relação entre os furores, a energia ou potência de Deus manifesta-se como luz (ligada à inteligência) e como calor (ligado à vontade). É o que explica Ficino no capítulo XIV do *In Phaedrum commentaria & argumenta*:

En el mundo inteligible la virtud iluminadora de Febo posee unida la virtud incitadora y, en cierta manera, calefactora de Baco. Como iluminadora, la virtud tiene fuerza para la adivinación y la poesía; como incitadora, la tiene para el amor y los votos. [...] la inteligencia y la voluntad son auténticas. Aquella atañe la adivinación con la poesía, en cambio a ésta el voto de misterio con el amor.¹³

O furor amoroso é o ápice das formas de entusiasmo, pois, segundo Ficino, o amor — e somente ele — nos restitui à pátria celeste e nos une com Deus. Todos os outros furores dependem do poder do amor.¹⁴ Por outro lado, os furiosos costumam expressar-se por meio de versos, de cantos, de hinos: “Pero ningún poseído (*furens*) está satisfecho con el discurso

¹² FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 67, 69.

¹³ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 73.

¹⁴ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 71.

sencillo (*simplex sermo*), sino que llega a la aclamación (*clamor*), a los cantos (*cantus*) y a los versos (*carmina*)”.¹⁵ Assim, todas as formas de furor parecem convergir para o poético: “Por lo que cualquier furor ya sea profético, ya sea de misterio, ya sea amatorio, mientras progresa hacia los cantos y versos, con razón parece desatarse hacia el furor poético”.¹⁶ De acordo com o filósofo, cada poeta está possuído (*occupatur*) por um gênio (*numen*), devido à veemência do ímpeto divino (*impulsus diuini uehementia*) e à plenitude da virtude (*uirtutisque plenitudo*). Ele está pleno do gênio, é incitado, transportado e excede os limites e costumes humanos (*Exuberat, concitatur, exultat, finesque et mores humanos excedit*).¹⁷ Mas, ao contrário de Platão, para quem a mania ou inspiração divina parece dar-se de modo casual, Ficino sugere a possibilidade de uma preparação prévia do espírito para que seja arrebatado, de certa forma como Longino já propusera uma técnica para atingir o sublime. Segundo Ficino:

Conviene, para conseguir el furor poético con que los hombres de costumbres divinas son instruidos y los misterios divinos son cantados, que el ánimo del futuro poeta esté tan sensibilizado que casi sea tierno y suave (*tener atque mollis*). Sobre todo que sea puro (*intactus*).¹⁸

O filósofo reitera, citando Sócrates, que o ânimo do poeta deve ser totalmente puro (*intactum*), isto é, imaculado (*immaculatum*) e livre (*uacuum*). Afirma ainda que “el ánimo, pues, instruido por sí mismo muy fácilmente, debe someterse a Dios instructor”.¹⁹ A vacuidade da alma expressa pelo termo *uacuum* identifica a preparação do poeta com a mística, pois ele deve esvaziar seu espírito para receber a possessão divina.

Se nos *Comentários ao Fedro* os tipos de furor estavam ordenados segundo a sua origem, no epítome ao *Íon* de Platão (*In Platonis Ionem, vel de furore poetico*; 1464-1466), dedicado a Lorenzo de’ Medici, os tipos de furor graduam-se analogamente com as hipóstases pelas quais a alma passou durante sua queda. De qualquer forma, Ficino ainda uma vez retoma o *Fedro*, para dizer que Platão postula dois tipos de mania ou de loucura. Nos termos de Ficino, uma delas seria a *insania*, causada pelas enfermidades humanas (*ab humanis morbis proveniente*); a outra é o *divinus furor*, causado pela divindade (*a Deo proveniente*). Estando o homem num nível intermediário entre os seres inferiores (minerais, plantas, animais) e os seres superiores (anjos, deuses, gênios etc), pode descender ou ascender

¹⁵ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 68-69.

¹⁶ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 69, 71.

¹⁷ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 68-69.

¹⁸ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 65.

¹⁹ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 67.

a qualquer deles segundo o tipo de loucura pela qual tenha sido tomado. Assim, a insanidade lança o homem a um nível inferior à sua condição natural, aproximando-o das bestas; o furor divino, ao contrário, projeta-o a um nível superior, fazendo com que se assemelhe aos anjos. Donde a conclusão de Ficino acerca do furor divino: “La locura divina es, pues, una iluminación racional del alma, mediante la que la divinidad vuelve a elevar el alma [...] a encumbradas sedes” (“*Est autem furor divinus, illustratio rationalis animae, per quam Deus animam [...] ab inferis ad superas retrahit*”).²⁰ Obviamente, se a divindade torna a elevar a alma, é porque esta já habitou, outrora, as regiões elevadas das essências divinas. A queda, suas circunstâncias e implicações, já o vimos, estão descritas por Platão no mito da carroça alada, mais de uma vez retomado e comentado por Ficino. No epítome ao *Íon*, o filósofo florentino lê aquela passagem do *Fedro* à luz de Plotino²¹ e estabelece as hipóstases percorridas pela alma. A descida da alma até atingir o corpo se dá por quatro graus hipostasiados do *Uno*:

UNUS (Um ou Uno)

Mens (mente)

Ratio (razão)

Opinio (opinião)

Natura (natureza)

Corpus (corpo)²²

O arrebatamento pelos furores divinos permitiria que a alma recompusesse o caminho de volta, passando pelas mesmas hipóstases agora em sentido ascendente. Conforme Ficino, a loucura poética, a primeira das espécies, mediante os tons das Musas, suscita as forças superiores que jazem adormecidas na alma aprisionada ao corpo, e através da suavidade harmônica acalma o que se conturbou; finalmente, mediante o consenso das diversas partes (diversas, pois a alma decaída é plural), expulsa a dissonância e tempera as várias facetas do espírito. O arrebatamento místico, segunda espécie de furor, dirige a atenção de todas as partes do espírito (já disciplinadas e em consonância devido ao furor poético) em direção à mente, com a qual é venerada a divindade. Conduzidas todas as partes para a mente, o espírito passa de certo modo da pluralidade à unidade. A terceira classe de furor, o vaticínio, aprofunda o

²⁰ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 30-31.

²¹ Cf. *Enéadas*, III, 4, 1; V, 2, 2.

²² Cf. FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 33.

direcionamento da mente para a plena unidade da alma. Por fim, o furor amatório converte a alma no *Uno* para além da essência. O próprio Ficino resume a questão e figura o percurso com o mesmo símile do mito do carro alado:

Resumiendo, la primera locura atempera todo aquello que se encuentra deslabazado y disonante en el cuerpo. La segunda hace de la pluralidad de las partes ya temperadas un todo. La tercera conduce este único todo más allá de sus partes, mientras que la cuarta locura lo dirige hacia el uno que se halla por encima de la esencia y el todo.

Usando de un símil, la primera locura distingue el buen caballo, es decir, la razón y la opinión, del mal caballo, es decir, de la ilusión confusa y de la naturaleza. La segunda somete el mal caballo al bueno y éste a su vez, al auriga, es decir, a la mente. La tercera conduce al auriga hacia su cabeza, esto es, lo dirige hacia la unidad de la mente. Finalmente, la cuarta vuelve la cabeza del auriga al principio de todas las cosas, en donde el auriga es feliz. Allí coloca los caballos ante el pesebre, esto es, ante la divina belleza, y los agasaja con ambrosía y néctar, es decir, con la visión de la belleza y con la alegría que esta visión produce.

Éstas son las cuatro funciones de la locura sobre las que sucesivamente trata Platón en el *Fedro*.²³

A ordem dos furores, portanto, é a seguinte: poético > místico > profético > amatório. Expostos os quatro furores em sua relação com as realidades hipostasiadas do Uno, Ficino procede a considerações mais específicas sobre o furor poético, já que é o tema próprio do *Íon*. Basicamente, retoma alguns *tópoi* do *Íon*, como a defesa da poesia inspirada: “[...] aquel que sin la intervención de las Musas accede a los lindes de la poesía, tanto él como su obra carecen de valor. Su obra es de tal valía que no puede tener éxito si no es con el máximo favor de la divinidad”.²⁴ Para Ficino, a inspiração seguramente deve vir de Deus, pois nem o engenho humano, enquanto instância criativa às vezes oposta à técnica, basta para conceder o valor requerido para a obra poética: “[...] si no basta el ingenio (*humanum ingenium*) para aprehender la poesía ya transmitida, mucho menos bastará para su creación”.²⁵ Daqui se depreende como o furor e o engenho são instâncias distintas, as quais serão abordadas de maneira mais sistematizada pelo seiscentista Emanuele Tesauro, como já se viu. No comentário de Ficino ao *Íon*, a cadeia magnética de inspiração é estendida em relação ao diálogo platônico original. Ficino agrega mais deuses mitológicos, de forma que Júpiter, a mente da divindade, ilumina a Apolo; Apolo, mente da alma do mundo, ilumina o séquito das Musas; as Musas, almas das esferas celestes, iluminam aos poetas; os poetas inspiram os

²³ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 37, 39.

²⁴ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 39.

²⁵ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 41.

intérpretes; e, finalmente, os intérpretes comovem o auditório.²⁶ Contudo, é sabido que, na emulação cristianizada de Platão, todas as instâncias da mitologia antiga são figuras alegóricas de Deus. Ele é a verdadeira fonte de inspiração. Mediante tal leitura, Ficino promove uma importante inversão no pensamento de Platão. Observe-se o seguinte parágrafo:

Primeramente, los poetas refieren en su obra todas las artes y todas las ciencias, pero es imposible que las hayan aprendido con la perseverancia humana, al ser ya muy difícil el conocimiento de una sola. Así pues se manifiestan no por arte humana sino a causa de cierta infusión divina, puesto que la mayor parte de poetas, cuando ha remitido la acometida de la locura, ya no comprenden aquello que han escrito, aunque mientras duraba la locura hubiesen tratado cada disciplina de forma correcta. En cambio, cada una de éstas sería reconocida sin ninguna dificultad por aquel que sea versado en una disciplina u otra.²⁷

É clara a retomada do *tópos* presente no *Íon* segundo o qual os poetas tratam de todas as artes, de todas as matérias. A diferença é que, enquanto Platão condena essa habilidade, argumentando que os poetas mentem ao simular o domínio das *tékhnai* e das *léxei* alheias, Ficino enaltece a capacidade de o poeta abordar todas as disciplinas, defendendo que as aborda sempre de forma correta. A causa da inversão é lógica: no contexto mitológico de Platão, os deuses do panteão antigo mentem e divertem-se enganando os humanos, fazendo com que incorram em erros. A *mímesis* da *léxis* alheia instituída pelos poetas partilha daquela natureza de erros e enganos, de *hamartémata* e *apataí*, afastando-se da *epísteme*, da ciência verdadeira. Ao contrário, no contexto cristão de Ficino, Deus identifica-se com a Verdade absoluta, e por isso é incapaz de mentir ou engendrar enganos. Sendo ele a fonte do furor poético, o poeta entusiasmado está tomado por Deus e, portanto, só é capaz de produzir uma poesia veiculadora da verdade. O poeta é assim reabilitado pela filosofia de Marsílio Ficino, após sua condenação por Platão. No pensamento ficiniano, o poeta conquista um lugar de honra ao lado do filósofo enquanto contempladores e divulgadores das essências divinas.

A poesia, portanto, procede de Deus. Não é outro senão este o argumento da epístola dirigida a Alessandro Bracesi, provavelmente de 1472, *Vera poesis a Deo ad Deum* (A verdadeira poesia procede de Deus e a Deus se dirige). Logo nas palavras de abertura, afirma Ficino: “Nuestro Platón en el diálogo que se titula *Ion* considera poemas únicamente aquellos que los poetas penetran de música divina y furor de las Musas (*diuina musica Musarumque furore*) [...]”²⁸ O filósofo afirma que os poemas compostos por Bracesi em honra dele

²⁶ Cf. FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 45.

²⁷ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 43.

²⁸ FICINO. *Sobre el furor divino*, p. 49.

(Ficino) contêm o furor em sua natureza. A partir daí, diz a Bracesi (ou Braccio) que a sua boa poesia não se deve a seu esmero (*diligentia*), mas à inspiração das Musas. Uma vez que a poesia vem de uma fonte divina, aconselha ao amigo que deixe de lado os mortais — ou seja, Braccio não deve compor poemas em honra de Ficino — e volte-se para o elogio de Deus. Segundo Ficino, o mesmo conselho foi dado por Moisés, Davi, Zoroastro, Lino, Orfeu, Museu, Empédocles, Parmênides, Heráclito, Xenófanos e, sobretudo, Pitágoras e Platão. O destaque dessa lista é a mistura de personagens de culturas distintas, como a hebraica (Moisés e Davi); a persa (Zoroastro); a grega (os demais); e também a mescla de figuras mitológicas, como Orfeu, com figuras históricas, como Pitágoras e Platão. Tais misturas apontam para o princípio de concórdia entre os vários costumes mítico-religiosos, vistos como manifestações da mesma essência divina unitária, princípio extremamente valorizado por Pico della Mirandola, como informávamos alguns parágrafos atrás. Elas dizem também da concepção de tempo dos humanistas florentinos: no jogo de emulações e escolhas de amizades culturais e costumes letrados, os pensadores concebem todas aquelas figuras como contemporâneas, porque partilham da instituição retórica comum e do projeto divino da Revelação. Logo, não há diferença entre buscar a autoridade de Orfeu ou a de Pitágoras, a de Hermes ou a de Parmênides. A diferença epistemológica entre o que é da ordem do mito e o que é da ordem da história não cabe neste caso. A carta se encerra com a conclusão de Ficino de que, se Braccio permanecer cantando aos homens unicamente, incorrerá em ingratidão. Ele deve, pois, cantar a Deus, pois Eco acompanhará seu canto suave e venturosamente.

O tema repete-se noutra epístola, do ano seguinte (1473), a Antonio Pellocto Baccio Ugolino, intitulada *Poeticus furor a Deo est* (O furor poético procede de Deus). Basicamente retomando argumentos do *Fedro* e do *Íon*, Ficino constrói uma argumentação que pode ser resumida em quatro passos, do segundo ao quinto parágrafos da carta: em primeiro lugar, cada homem, sem Deus, depois de muito tempo, desenvolve, com dificuldade, uma técnica (*ars*) singular. Mas os poetas legítimos (Orfeu, Homero, Hesíodo, Píndaro) abordam indícios e argumentos de todas as técnicas (*artes*). Portanto, os poetas, em estado de furor, cantam feitos admiráveis, os quais eles próprios não compreendem ao sossegar o estado furioso. É como se eles não os tivessem pronunciado, senão Deus por meio deles, como se fossem trombetas, instrumentos pelos quais a voz de Deus se faz ouvir. No quarto parágrafo, afirma que os melhores poetas não foram os varões mais prudentes e eruditos desde a tenra idade, senão homens mais perturbados, como Homero, Lucrécio, Hesíodo, Íon e Tínicos de Calcídia. Eles sobressaíram além da técnica nos feitos poéticos. Finalmente, conclui-se que o fato de

homens ineptos serem arrebatados pelas Musas se dá porque a divina providência quer declarar ao gênero humano que os poemas ilustres não são invenção dos seres humanos (e de sua técnica ou de suas artes), mas dons celestiais.

Como última consideração, vale ressaltar que, para Marsilio Ficino, o modelo ideal de poesia parece encontrar-se nos hinos homéricos, nos hinos órficos e em outras composições de caráter semelhante, relativamente distantes dos gêneros poéticos em voga no século XV. Ficino traduziu alguns desses hinos e chegou mesmo a compor alguns emulando os antigos, e diz-se que os entoava acompanhados por sua *lira da braccio*.

Giovanni Pico della Mirandola

No texto que é considerado o “manifesto” ou o grande elogio do humanismo, a *Oratio de hominis dignitate* (*Discurso sobre a dignidade do homem*), uma das primeiras proposições de Pico della Mirandola é a de que o homem, última obra engendrada por Deus, foi criado como *indiscretae opus imaginis*, isto é, obra de imagem indefinida. Inicialmente voltada para a defesa do antropocentrismo, tal afirmação revela-se bastante fecunda quando inserida numa reflexão sobre a *mimesis*. Ora, se o homem não tem uma imagem definida, se é obra de um arquétipo *indiscretus*, arriscamos dizer que ele, em sua natureza ontológica, não é produto de uma *mimesis*. Na verdade, tomando a *mimesis* no sentido que lhe empresta Filóstrato e cruzando este sentido com a proposição de que o homem é obra de imagem indefinida, em Pico della Mirandola ele estaria mais para um produto da fantasia divina do que da mimese. Sua criação por Deus assemelha-se à fabricação de uma colher nos termos de Nicolau de Cusa em seu diálogo *De mente*, como explica Hans Blumenberg:

No segundo capítulo do diálogo *De mente*, o “leigo” mostra a seus parceiros, o filósofo e o *rhetor*, seu próprio trabalho manual — o entalhe de uma colher tão banal no mercado e que garantia a seus feitores uma vida modesta, a qual, entretanto, lhes assegurava sua autocompreensão e seu valor próprio. Na verdade, essa “arte” [o entalhe de uma colher] é também imitação; não imitação da natureza, mas da *ars infinita* do próprio Deus; nessa medida, é originária, espontânea, criadora, e não enquanto tenha facticamente criado este mundo. “Coclear extra mentis nostrae ideam non habet exemplar” (“Fora da ideia de nossa mente, uma colher não tem um modelo”). A colher, sem ser algum produto requintado de arte, é, entretanto, algo absolutamente novo, um *eidos* antes não existente na natureza, e o modesto “leigo” é o homem que a produz: “non enim in hoc imitor figuram cuiuscunque rei

naturalis” (“com efeito, nisso não imito a imagem de qualquer coisa natural”).²⁹

Segundo Aristóteles, além da imitação, a arte também se presta ao aperfeiçoamento da natureza: “Geralmente, a arte em alguns casos completa o que a natureza não pode terminar e, noutros, imita a natureza”.³⁰ Uma vez que a fabricação de uma colher não imita nada da natureza, é como arte aperfeiçoadora que o artesão de Cusa expõe seu ofício: “Minha arte antes aperfeiçoa do que imita as figuras criadas e nisso ela é mais semelhante à arte infinita” (*Ars mea est magis perfectoria quam imitatoria figurarum creatarum et in hoc infinitae arte similior*).³¹ Mas o que a arte da fabricação de uma colher toma da natureza para aperfeiçoar? Em verdade, nada, nenhum modelo, como o próprio “leigo” já defendera. Blumenberg conclui então que a defesa dessa arte como *perfectoria* é apenas um expediente necessário por parte de Nicolau de Cusa devido à falta de uma terceira possibilidade terminológica. A rigor, embora o cusano a defina como *perfectoria*, ela está para além dessa definição. Ela é pura invenção, pois não dispõe nem se relaciona com um modelo prévio; ou seja, ela não é nem *imitatoria* nem *perfectoria*. Ainda no âmbito da tecnologia, trata-se do mesmo caso da invenção do avião. As antigas “máquinas de voar”, desde Leonardo da Vinci, buscavam mimetizar o voo dos pássaros e seus mecanismos físicos. Tratava-se, então, de imitação e talvez mesmo aperfeiçoamento da faculdade de voar, sempre mantendo como modelo algo da natureza — a morfologia dos pássaros. Não obstante, as tentativas de voo resultavam em fracasso. O sucesso da empresa surge quando se abandona a natureza como modelo e se passa à esfera da pura invenção:

[...] a máquina de voar é, desse modo, uma verdadeira *invenção* ao se liberar da velha representação onírica da imitação do voo dos pássaros e solucionar o problema com um princípio novo. O pressuposto do motor de explosão (que, de seu lado, representa uma verdadeira invenção) não é tão essencial e característico como o uso da hélice, pois os elementos rotativos são pura técnica e, assim, não derivam da *imitatio*, nem da *perfectio*; afinal, os órgãos que rodam são estranhos à natureza.³²

²⁹ BLUMENBERG. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*, p. 92.

³⁰ ARISTÓTELES. *Física*, II, 8, 199a 15-17 *apud* BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 88.

³¹ NICOLAU DE CUSA. *Die Kunst der Vermutung*. Seleção de escritos e introdução por Hans Blumenberg. Bremen: Carl Schünemann Verlag, 1957, p. 272 e ss. *Apud* BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 93.

³² BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 95.

É pela falta de um arquétipo natural que se assemelham, portanto, a criação técnica (no sentido moderno, já oposto a arte³³) e a criação divina. No *De Deo abscondito*, Nicolau de Cusa afirma que “Dio è al di sopra del ‘nulla’ e del ‘qualcosa’, poiché a lui obbedisce il ‘nulla’, per diventare ‘qualcosa’”,³⁴ proposição que ecoa as passagens de Rom 4, 17: “[...] Deus, [...] o qual [...] chama às coisas que não são como se já fossem (*vocat quae non sunt tamquam ea quae sunt*)”; e 2 Mac 7, 28: “Peço-te, meu filho, que olhes para o céu e para a terra, e para todas as coisas que há neles: que te capacites bem, que Deus as criou do nada a elas, e a todos os homens (*ex nihilo fecit illa Deus et hominum genus*)”. Estamos no pleno território da *creatio ex nihilo* a partir da qual Deus engendra o mundo.

Um pormenor, porém, parece contradizer o raciocínio desenvolvido até agora. Se, na concepção judaica — e, por herança, na cristã —, o mundo é criado *ex nihilo*, isso significa que não há arquétipos ideais passíveis de servirem de modelo para as coisas criadas. Mas e quanto ao próprio Deus? Ele, sendo externo a todo Tempo, inclusive ao tempo da Criação, já existia antes dela (e existe e continuará a existir).³⁵ Portanto, Ele poderia tomar a si mesmo como arquétipo. Não é o que se afirma no *Gênesis* (1, 26-27)?: “Disse também Deus: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança [...] E criou Deus o homem à sua imagem: fê-lo à imagem de Deus [...]” (*et ait: faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram [...] et creavit Deus hominem ad imaginem suam; ad imaginem Dei creavit illum*). A constatação parece paradoxal com o que afirmara Pico della Mirandola sobre a procedência imagética indefinida do homem. No entanto, creio que o ponto chave da resolução do paradoxo está na indagação: qual é a imagem de Deus? No *Gênesis*, a afirmação de que o homem será criado à imagem divina é do próprio Deus: “à nossa imagem e semelhança” (*imaginem et similitudinem nostram*). Ele conhece Sua imagem. Mas, para os homens, isso se torna um problema. A ninguém é dado conhecer a verdadeira imagem de Deus. É daí, inclusive, que o diálogo de Cusa retira seu nome: *De Deo abscondito* (*Do Deus oculto*). A representação de Deus por imagens já foi inclusive objeto de contundentes querelas durante a Alta Idade Média. Após a suplantação dos iconoclastas, autorizam-se as imagens representantes de Deus e de passagens bíblicas, mas o cerne de Sua essência permanece sempre abscondido. Pico o percebe com lucidez, reconhecendo que o Pai habita numa solitária

³³ Cf. BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 93-94.

³⁴ NICOLAU DE CUSA. *Il Dio nascosto*, p. 55.

³⁵ Entenda-se que postular a questão da forma como se fez, repetindo-se o verbo *existir* em três orações, cada uma com um tempo verbal distinto (*existia, existe, continuará a existir*), é já uma tentativa de “tradução” da metafísica de Deus para o tempo dos homens, a fim de torná-la apreensível pelo intelecto humano. A rigor, nem se poderia empregar o pretérito ou o futuro para falar do tempo de Deus. Ele simplesmente *existe*, simplesmente *é*, num presente absoluto e sem predicação.

caligem (*in solitaria Patris caligine*). O tópos é (neo)platônico: a Luz absoluta de Deus é tão clara, potente e perfeita que não pode ser apreendida pelo ser humano sem cegá-lo. Em Dionísio Areopagita atinge-se a plenitude do paradoxo: a Luz de Deus é obscuríssima, ou é uma Treva claríssima:

Trinitas superessentialis et superdeus et superoptime christianorum inspector theosophiae, dirige nos in mysticorum eloquiorum superincognitum et superlucentem et sublimissimum verticem; ubi nova et absoluta et inconvertibilia theologiae mysteria secundum superlucentem absconduntur occulte docentis silentii caliginem in obscurissimo quod est supermanifestissimum, supersplendentem, et in qua omne relucet, et invisibilium superbonorum splendoribus superimplentem invisibiles intellectus.

Ó Trindade superexistente, ó superDeus, ó superótimo norteador da teosofia dos cristãos, eleva-nos à sumidade superdesconhecida e superluminosa e sublimíssima das revelações místicas, onde os mistérios simples, absolutos e imutáveis da teologia são revelados na treva superluminosa do silêncio que ensina ocultamente. [A treva] superesplende na mais profunda obscuridade que é supermanifesta e superclaríssima. Nela tudo refulge, e ela superpleniza com os esplendores dos superbens espirituais as inteligências espirituais.³⁶

Nos mitos gregos, em diversas ocasiões os deuses tentam ocultar-se, geralmente por razões de ordem prática: para dar um conselho de caráter particular ao herói; para infundir sonhos proféticos nos homens; para interferir no andamento de uma batalha; para engendrar algum artil contra um inimigo. O problema da representação pictórica daquele ocultamento foi estudado por Lessing no *Laocoonte*:

O meio que a pintura lança mão para dar a entender que isso ou aquilo nas suas composições tem de ser observado como invisível é uma nuvem sutil na qual ela o envolve pelo lado dos personagens co-atuantes. Essa nuvem parece ter sido retirada de Homero mesmo. Pois, quando no tumulto da batalha, um dos heróis importantes corre um risco do qual apenas uma força divina pode salvá-lo: então o poeta faz com que uma divindade protetora o encubra numa neblina densa ou na noite e ele escape [...] Mas quem não vê que no poeta o encobrir na neblina e na noite não deve ser nada mais do que um modo de dizer poético para o tornar-se invisível? Daí por que sempre me causou estranhamento encontrar na pintura essa expressão poética realizada e, efetivamente, uma nuvem atrás da qual o herói encontra-se escondido do seu inimigo, como que atrás de um biombo. Essa não era a intenção do artista. Isso implica ultrapassar as fronteiras da pintura; pois essa nuvem é um verdadeiro hieróglifo aqui, um mero signo simbólico que não torna o herói libertado invisível, mas fala para o observador: vocês deveriam representá-lo como invisível. Ela aqui não é nada melhor do que as tiras escritas que saem da boca dos personagens das pinturas góticas antigas.

³⁶ Pseudo-DIONÍSIO Areopagita. *Teologia mística*, I apud LUCCHESI. *A paixão do infinito*, p. 92; 147.

É verdade que Homero faz com que Aquiles ainda golpeie três vezes com a sua lança a neblina densa quando Apolo removeu Heitor dele [...] Acontece que também isso na linguagem do poeta não significa nada mais, senão que Aquiles estava tão enfurecido que ele ainda golpeou três vezes antes de perceber que ele já não tinha mais o seu inimigo diante de si. Aquiles não viu efetivamente uma nuvem e toda a habilidade com a qual os deuses tornavam invisíveis consistia não na neblina, mas sim no ocultamento rápido. Apenas para mostrar de imediato que a remoção se passava tão rapidamente que nenhum olho humano podia seguir o corpo removido que o poeta o cobre antes numa neblina; não porque se viu no local do corpo removido uma nuvem, mas porque nós pensamos como não visível o que está na neblina. [...]

A neblina homérica, no entanto, foi apropriada pelos pintores não apenas nos casos onde Homero mesmo a utilizou ou teria utilizado; para tornar invisível e nas desapareições: antes eles a empregam sempre que o observador deve reconhecer algo na pintura que os personagens da pintura, todos ou em parte, não reconhecem.³⁷

Mas, na doutrina da metafísica cristã, a *divina caligo* é muito mais do que um fenômeno físico ou um artifício mágico concreto. A caligem é de ordem hermenêutica. Ela é justamente a característica da impossibilidade da representação de Deus, o ser mesmo de Sua irrepresentabilidade. Um estado paroxístico do que Lessing advoga ser a qualidade natural dos deuses homéricos e a correta maneira de representar e entender a invisibilidade divina na poesia. Portanto, para a questão da *mimesis*, não importa muito se o homem é feito à imagem e semelhança de Deus, pois, sendo Sua imagem verdadeira desconhecida, resulta para a percepção humana que o homem é *indiscretae opus imaginis*.

Essa condição, aliada ao livre-arbítrio concedido por Deus, abre ao ser humano uma série de possibilidades para se tornar o que deseje. Pico chama o homem de camaleão e, aludindo à teologia caldaica, afirma ser ele um animal de natureza vária, multiforme e mutável. Explica o filósofo:

Nell'uomo nascente il Padre infuse semi di ogni tipo e germi d'ogni specie di vita. I quali cresceranno in colui che li avrà coltivati e in lui daranno i loro frutti. Se saranno vegetali, diventerà pianta; se sensibili [sensitivo?] abbrutirà. Se razionali, riuscirà animale celeste. Se intellettuali, sarà angelo e figlio di Dio. E se, non contento della sorte di nessuna creatura, si raccoglierà nel centro della sua unità, fattosi uno spirito solo con Dio, nella solitaria caligine del Padre (*in unitatis centrum suae se receperit, unus cum Deo spiritus factus, in solitaria Patris caligine*), colui che è collocato sopra tutte le cose su tutte primeggerà.³⁸

³⁷ LESSING. *Laocoonte*, p. 175-176. Importa dizer que há quem discorde da interpretação de Lessing, como Herder, para quem Homero fala poeticamente de uma neblina “real”. Cf. a observação de Márcio Seligmann-Silva em LESSING. *Laocoonte*, p. 179, nota 11.

³⁸ PICO DELLA MIRANDOLA. *Oratio de Hominis Dignitate*, § 6, 28-31.

Pode-se concluir então que, embora não seja ontologicamente produto de uma *mimesis*, o homem tende a tornar-se mimético, imitador de imagens exteriores. Obviamente, quanto mais excelente o modelo a ser imitado, maior será o grau de excelência atingido pelo homem. O ápice da mimese, portanto, encontra-se nos sentimentos de admiração e rivalidade com os anjos, detentores do primeiro posto no rol das criaturas próximas de Deus. Ora, não se trata então de outra coisa senão da emulação, pela qual o ser humano pode igualar-se em glória e virtude com aqueles seres luminosos:

Ivi, come tramandano i sacri misteri, Serafini, Cherubini e Troni occupano i primi posti; e di quelli anche noi, riluttanti a cedere e insofferenti dei secondi [posti], emuliamo la dignità e la gloria (*horum nos iam cedere nescii et secundarum impatientes et dignitatem et gloriam emulemur*). A loro saremo, volendo, in nulla inferiori.³⁹

No âmbito da poesia — que é linguagem — pode-se sugerir que a emulação dos anjos consistiria em imitar na obra a língua angélica. Na crença mágica de Pico della Mirandola, tal imitação se faz possível pelos encantamentos mágicos que atuam sobre as forças da natureza e trazem à luz as maravilhas ocultas em seu tecido de símbolos. Pico defende que se trata de uma forma de magia benéfica, divina e sublime:

Essa, avendo esaminato intimamente con uno sguardo più penetrante quell'accordarsi di tutte le cose che i Greci con una parola più espressiva chiamano *συμπάθειαν* [sumpatheian] e avendo osservato la reciproca cognizione che le cose naturali hanno l'una dell'altra, rivolgendo a ciascuna di esse gli allettamenti connaturali e appropriati, quelli che sono chiamati *ἰυγγες* [le iugges] dei maghi, fa venire alla luce, quasi ne fosse l'artefice, i miracoli che si nascondono (*latitantia miracula*) nei recessi dell'universo, in grembo alla natura, e negli arcani anfratti divini; e come il contadino sposa gli olmi alle viti, così il mago marita la terra al cielo, ossia le realtà inferiori alle qualità e alle virtù di quelle superiori.⁴⁰

Assim, as *ἰυγγες* (*iugges*), que participam na revelação imagética dos mistérios irrepresentáveis, podem ser identificadas com a própria poesia. Inserida no sistema mágico de pensamento de Della Mirandola, ela é quase uma fórmula de encantamento, um sortilégio para captar a *sympathia* entre as coisas do mundo. A palavra mágica, aqui sinônima da palavra poética, imita a música das esferas e a da mente de Deus, e busca traduzir os Seus arcanos, tornando-os visíveis e audíveis ao intelecto humano. Essa é justamente uma das funções do *afflatus*, da inspiração do *furor* em Pico della Mirandola: tornar apreensíveis os

³⁹ PICO DELLA MIRANDOLA. *Oratio de Hominis Dignitate*, § 10, 52-53.

⁴⁰ PICO DELLA MIRANDOLA. *Oratio de Hominis Dignitate*, § 38, 250.

mistérios de Deus aos seres humanos por meio de seus olhos e ouvidos intelectuais e, dessa forma, fazê-los participar da Graça da contemplação da Verdade, anagógicamente identificada com a Jerusalém Celeste:

Chi non vorrebbe venir pervaso dall'afflato di quei furori socratici che Platone celebra nel Fedro, ed esserne trasportato, dopo rapidissimo viaggio, nella Gerusalemme celeste, fuggendo prontamente in un remeggio d'ali e di piedi da qui — ossia da questo mondo, che è consegnato al maligno? Verremo condotti via, o Padri, verremo condotti via dai furori socratici, che a tal segno ci faranno uscir di mente, da porre la nostra mente e noi stessi in Dio. Verremo condotti via da essi, comunque, solo se prima avremo condotto a termine noi stessi quello che sta in noi; infatti se da un lato, mediante la morale, le forze delle passioni saranno state opportunamente tese, nelle debite proporzioni, secondo le misure armoniche, così da accordarsi l'una all'altra in perdurante consonanza, e se dall'altro lato la ragione, mediante la dialettica, procederà a tempo nel suo cammino, allora, eccitati dal furore delle muse, attraverso l'udito interiore berremo la celeste armonia. Allora Bacco, condottiero delle Muse, nei suoi misteri (cioè tramite segni visibili della natura) mostrerà a noi che filosofiamo le cose invisibili di Dio, e ci inebrierà dell'abbondanza della casa di Dio, dove se in tutto saremo fedeli come Mosé, la santissima teologia a noi accostandosi ci animerà di un duplice furore. Infatti sollevati fino alla sua altissima specola, di lì commisurando all'indivisa eternità le cose che sono, che sono state e che saranno, e rimirando la primeva bellezza, di quelle saremo i febei vati, di questa saremo gli alati amanti, e infine, sospinti, come da un estro, da ineffabile amore, trovandoci fuori di noi stessi quasi fossimo Serafini ardenti, ricolmi della divinità, ormai non saremo più noi stessi, ma quegli stesso che ci fece.⁴¹

A conclusão de Pico della Mirandola é a de que a filosofia permite “avere dinanzi agli occhi (*pre oculis*), tra le mani (*pre manibus*) [...] i disegni di Dio (*Dei consilia*) [...]”.⁴² Certamente, o mesmo vale para a poesia, partícipe do que Pico denomina genericamente de “furores socráticos”. O *disegno* de Deus, quando impresso no espírito do poeta pela reminiscência, torna-se seu *disegno interno*, o qual ele busca visualizar com o olho intelectual e externar por meio da obra poética. E então se evidencia a tensão entre a reminiscência intelectual de uma realidade que é a Verdade absoluta e portanto dispensa a noção de ficção, e a sua tradução numa obra que é artifício concreto, construto humano, logo, um produto ficcional e mimético. É nesse interstício que opera o engenho furioso do poeta.

⁴¹ PICO DELLA MIRANDOLA. *Oratio de Hominis Dignitate*, § 20, 115-119.

⁴² Cf. PICO DELLA MIRANDOLA. *Oratio de Hominis Dignitate*, § 24, 154.

Referências bibliográficas

ALCIDES, Sérgio. *Desavenças: poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*. 2007. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Trad. Luiz Costa Lima In: COSTA LIMA (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 87-135.

DIONÍSIO Areopagita. *Teologia mística*. Trad. Marco Lucchesi. In: LUCCHESI, Marco. *A paixão do infinito*. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1994. p. 145-162.

FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara; traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz. Edición bilingüe. Barcelona: Anthropos, 1993.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NICCOLÒ CUSANO. *Il Dio nascosto*. Introduzione, traduzione e note di Franco Buzzi. Milano: Biblioteca Universitaria Rizzoli, 2002.

PICO DELLA MIRANDOLA. *Oratio de Hominis Dignitate*. Disponível em <http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/pico/>

YATES, Frances A. *Les académies en France au XVI^e siècle*. Traduit de l'anglais par Thierry Chaucheyras. Paris: PUF, 1996.

III. CRISTOFORO LANDINO

Cristoforo Landino, catedrático de retórica e poesia no *Studium Generale* de Florença, esteve ligado à Academia Platônica de Ficino, de quem era amigo, e compartilhou diversas de suas teses sobre a origem divina e inspiratória da poesia. Contudo, como demonstra Bernhard Huss — e, diríamos, talvez devido a seu ofício de mestre de retórica —, Landino revela-se dividido entre a doutrina filosófica da inspiração e uma poética retórico-normativa:

Si delinea un netto conflitto, che si trascina onnipresente in tutte le asserzioni poetologiche di Landino: ad una poetica dell'ispirazione, principalmente basata sulla teoria del *furor* e affiancata da pratiche interpretative allegoriche che si rifanno all'affinità tra il poeta e Dio, vediamo opporsi una poetica normativa di stampo retorico che si basa sull'affinità tra il poeta e l'oratore. All'ideale del poeta vate si oppone l'ideale del poeta oratore.¹

Essas duas vertentes de concepção da causa ou origem da poesia também se devem, acredito, à forma como Platão e Aristóteles, considerados os dois grandes mestres da filosofia grega pelos humanistas, foram lidos pela recepção renascentista. Na *Orazione dedicatoria del commento dantesco*, pronunciada em 1481 como apresentação do seu recém-editado *Commento sopra la Commedia*, Landino abre o discurso exaltando as letras e a filosofia, as quais exortam ao bom governo de si, da casa e da República. De fato, as dimensões do cuidado de si mesmo (tão bem estudada por Foucault), da esfera particular (que Landino relembra ser chamada pelos gregos de *economia*, resgatando o sentido original da palavra²) e da esfera pública, da *pólis*, essas três dimensões encontradas na filosofia grega como essenciais ao desenvolvimento pleno do indivíduo e do cidadão são retomadas pelo projeto humanista de reconstituição de uma república filosófica. Tais considerações parecem surgir para que Landino afirme que, nessa matéria, dividem o primado da suma sabedoria o divino Platão e o príncipe dos peripatéticos, Aristóteles. Landino afirma que não entrará em

¹ HUSS. La teoria del *furor poeticus* come arma dottrinaría. In: SOLERVICENS; MOLL (Org.). *La poética renascentista a Europa*, p. 32-33.

² A origem etimológica da palavra *economia* encontra-se no grego οἰκονομία (*oikonomía*), que significa “administração de uma casa”; a palavra οἶκος (*oikos*) significa “casa”. Poderíamos dizer que, enquanto a administração da esfera particular seria a *economia*, a que diz respeito à esfera pública seria a da *política*, pois se trata da administração e governo da πόλις (*pólis*), ou seja, da cidade. O que diz bastante sobre a atual situação da esfera pública, ao menos no Brasil, em que discursos economicistas suplantam as discussões e os projetos políticos, em que as leis de mercado são postas acima da cidadania, em que empresas transnacionais passam por cima dos interesses do Estado e por aí vai...

pormenores quanto à diferenciação dos caminhos e propósitos das filosofias platônica e aristotélica, mas acaba por discorrer um pouco sobre a matéria e deixa transparecer o dualismo lido pela recepção renascentista em relação aos dois mestres:

Né è di mia professione né lo sopportano le vostre infinite occupazioni, illustrissimi Signori nostri, che al presente dimostri diverse essere state le vie di questi due filosofi e diverso proposito. Conciò sia che Platone sempre nello scrivere si proponga la divinità dell'umano intelletto e quello rimuovendo dalle cose terrene tenti elevarlo alle celesti. Ma Aristotele considerando l'umana imbecillità accomodò la sua dottrina a quella, non investigando in noi o purgatorie virtù o d'animo già purgato ma mere e semplice civili, le quali se non stirpano al tutto e' vizi, se non inducono vita al tutto retta e perfetta, almanco in gran parte reprimono l'audacia degli scelerati ed eccitano e dirizano alla via giusta le menti de' buoni, onde ne resulta tanta tranquillità nella republica quanta patisce el difetto della umana spezie.³

A insistência em que Platão se ocupa das questões celestes enquanto Aristóteles preocupa-se com as matérias terrenas corrobora a visão dualista que, cerca de trinta anos depois, surgirá no afresco *A escola de Atenas*, de Rafael.

Retórica e instrução na *Prolusione petrarchesca*

De acordo com Solervicens, dentro do poliperspectivismo renascentista o platonismo e o aristotelismo constituem duas das principais orientações filosóficas, e, conforme propunha Huss, podemos observar Landino transitando entre elas. Assim, na *Prolusione petrarchesca*⁴, o que dá o tom ao texto é uma orientação normativa que se coaduna com o costume retórico-poético dominante. Ali, diferentemente do que ocorre nos textos sobre Dante, Landino não trata do furor poético e nem postula essa categoria como causa e origem da poesia. Envolvido com a defesa e a ilustração das letras florentinas, Landino exorta aos poetas que dominem sua *técnica*, pois ela é o instrumento que permite polir a língua e o estilo. A aquisição da técnica, ligada aos procedimentos da *imitatio* e da *aemulatio*, pede então que Landino, em seu discurso, forneça exemplos que sirvam de modelo aos homens de letras, e ele próprio

³ LANDINO. Orazione dedicatoria del commento dantesco. In: LANDINO. *Scritti critici e teorici*, v. 1, p. 170.

⁴ A *Prolusione petrarchesca* ou “Orazione fatta per Cristofano da Pratovecchio quando cominciò a leggere i sonetti di Messere Francesco Petrarca in istudio” foi um discurso pronunciado por Cristoforo Landino, segundo o editor Roberto Cardini, por volta de 1467, sendo o texto um testemunho decisivo de uma tentativa de reconstrução da literatura italiana sobre bases humanistas.

reconhece que “gl’esempli in ogni pruova hanno in sé manifestissima dimostrazione”.⁵ Ele então pergunta ao auditório por que a língua grega encontra-se tão nobilitada, para concluir que isso não se deve apenas ao seu dom natural e inata elegância, mas a “una copia quasi infinita di scrittori, e’ quali al naturale ingegno agiugnendo *industriosa arte e lungo studio*, poterono a tanta sublimità condurla”.⁶ Em seguida examina as letras latinas, citando poetas e oradores que contribuíram para sua elegância e enriquecimento.

Finalmente Landino chega à língua toscana. Segundo ele, o *patrio sermone* não teve um início mais pobre do que as outras línguas, uma vez que, como acabara de demonstrar, a polidez do grego e do latim não é uma característica inata. Elas também nasceram rudes e deselegantes, necessitando que os doutos escritores limassem o estilo. Portanto, se a língua toscana permanece “atrasada”, isso se deve à carestia de *dotti scrittori*. A expressão empregada por Landino deixa transparecer, em seu discurso, a orientação normativa, técnica e mais alinhada com os preceitos de uma retórica emulativa do aristotelismo e do pragmatismo romano. Afinal, Landino alude ao *poeta doctus*, isto é, àquele que compõe poemas ou outro tipo de discurso por meio de sua erudição, de sua arte e de seus conhecimentos técnicos adquiridos pelo estudo e pela imitação dos modelos. Essa categoria de escritor opõe-se à do *poeta vates*, aquele que escreve sob inspiração divina e cuja poesia, por vezes, estaria ligada a questões proféticas e vaticínios.⁷ Landino tratará deste último sobretudo nos textos sobre Dante. Na *Prolusione petrarchesca*, entretanto, figura o *poeta doctus*, e os escritores responsáveis pela nobilitação da língua hão de ser doutos.

Landino então passa a examinar alguns escritores italianos, entre os quais Boccaccio, Leon Battista Alberti e Petrarca. De acordo com o juízo de Landino, Boccaccio foi um homem de grande engenho e prestou um grande serviço à eloquência florentina, mas teria sido maior se não “fussi tanto nel dono della natura confidato che nell’arte fussi alquanto negligente”.⁸ O mestre de retórica do *Studium Generale* de Florença apresenta aqui outro par de oposição, desta vez *natureza versus arte*, e advoga pelo domínio da arte na produção letrada em detrimento do dom natural para a poesia, que estaria mais próximo das manifestações do engenho natural e do furor. Mais adiante afirmará: “Sarà adunque nostro ufficio [...] non ci confidare tanto nello ingegno o nella pratica che sanza precetti

⁵ LANDINO. Prolusione petrarchesca. In: LANDINO. *Scritti critici e teorici*, v. 1, p. 34.

⁶ LANDINO. Prolusione petrarchesca, p. 34. (grifo nosso).

⁷ Conforme informação exposta por Roger Friedlein, da Ruhr-Universität Bochum, na conferência intitulada “Profecia e autorreflexividade — a figura de Proteu na encenação épica da poesia no Renascimento”, pronunciada na Universidade Federal de Minas Gerais no dia 17 de março de 2010.

⁸ LANDINO. Prolusione petrarchesca, p. 35.

d'eloquenzia, e' quali sono al tutto necessari, ci mettiamo a scrivere né in versi né in prosa [...]”.⁹ O engenho, portanto, não pode ser confiável como os preceitos retóricos que se adquirem pelo estudo e pela aplicação. Ao mencionar Alberti, Landino refere-se-lhe como o homem que mais se empenhou na ampliação da língua vernácula, e clama a seus ouvintes para que leiam seus livros e observem “[...] con quanta *industria* ogni eleganzia, composizione e dignità che appresso a' Latini si truova si sia ingegnato a noi transferire”.¹⁰ E, tratando de Petrarca, exclama que é um homem “[...] di quanto acume nelle invenzioni, di quanto giudicio nelle disposizioni, di quanti vari ornamenti nelle elocuzioni!”¹¹

Diversos termos empregados por Landino, como *arte*, *precetti*, *industria*, *acume*, *giudicio* e as partes da retórica *invenzione*, *disposizione* e *elocuzione* apontam, como vimos insistindo, para uma orientação técnica e retórico-normativa da reflexão sobre as letras presente na *Prolusione petrarchesca*, orientação ampliada pela referência ao processo de emulação. Após dar a conhecer que Alberti transfere aos italianos o que de melhor se encontra nos latinos no âmbito das letras e da cultura, Landino desenvolve uma linha de raciocínio que parte do pressuposto de que “non è piccola audacia, non dirò temerità, chi fa professione d'una arte innanzi che l'abbia aparata”.¹² Isso quer dizer que, se há necessidade de arte, há necessidade de doutrina, para que se possa dominar a técnica por completo. E a doutrina, segundo ele, é impossível de ser adquirida sem o conhecimento da língua latina. Landino também insiste na aprendizagem da língua de César e Cícero por quem deseje enriquecer a língua toscana, pois uma das formas de fazê-lo seria trasladando vocábulos do latim ao vernáculo, procedendo às derivações necessárias, mas mantendo o étimo latino. Assim, acaba por concluir que “[...] è necessario essere latino chi vuole essere buono toscano”¹³, frase que encerra de maneira pontual e condensada o espírito da prática da emulação retórica. No final da prolusão, Landino reiterará, de forma ainda mais direta, que “[...] dobbiamo con buona sicurità [...] imitare e' nostri padri latini e come quegli con la greca [lingua] la loro ornarono, così noi la nostra con la latina”.¹⁴ Não será demasiado observar que o próprio Landino procede a uma latinização do toscano, e atua não apenas no nível lexical. Na sintaxe, por exemplo, uma das marcas de seu estilo é a utilização da oração completiva de acusativo com infinitivo, característica do latim clássico e que tende a desaparecer no latim vulgar e nos

⁹ LANDINO. *Prolusione petrarchesca*, p. 37.

¹⁰ LANDINO. *Prolusione petrarchesca*, p. 36. (grifo nosso).

¹¹ LANDINO. *Prolusione petrarchesca*, p. 36.

¹² LANDINO. *Prolusione petrarchesca*, p. 37.

¹³ LANDINO. *Prolusione petrarchesca*, p. 38.

¹⁴ LANDINO. *Prolusione petrarchesca*, p. 40.

vernáculos medievais. Por exemplo, na seguinte frase: “Né sia alcuno che solo il toscano idioma con questo mancamento *essere stato* prodotto si stimi [...]”¹⁵, o verbo *essere* vem empregado no infinitivo, quando o mais comum da língua coloquial e mesmo de um registro escrito não tão erudito ou latinizado seria empregar o verbo numa forma finita acompanhado de conjunção: “Né sia alcuno che si stimi *che* il toscano idioma è *stato prodotto* [...]”.

A continuação do discurso, caminhando para o encerramento, aponta para o estabelecimento de uma relação direta entre o domínio da retórica e o exercício de uma boa e liberal república, *tópos* constante da reflexão humanista. Para Landino, como para muitos outros pensadores da época, a instituição oratória deveria servir ao *bene beateque uiuendum*, projeto já presente nos antigos, evidentíssimo, por exemplo, em Cícero.¹⁶ Segundo o filósofo florentino, “Né cosa alcuna si troverrà che in una libera e ben governata republica più utilità e ornamento seco arrechi che la eloquenzia, purché da vera virtù e somma bontà accompagnata sia”.¹⁷ Landino acredita que a retórica — entendida aqui como instrução letrada de maneira ampla — contribui para retirar o homem de um estado “natural”, em que ele vive como feras sem lei, e conduzi-lo à vida e ao estado civil. Por fim, completando o projeto da construção de uma república florentina ilustrada, surge o *tópos*, também retomado dos antigos, da *historia magistra vitae*.¹⁸ Entre os antigos, a visão de que a História é a mestra da vida é possível devido à sua concepção de temporalidade, segundo a qual o futuro não se encontra distante e acelerado em relação ao presente, que também não se apresenta de tal forma em relação ao passado. Como a experiência do passado e a expectativa do futuro encontram-se circunscritas em um horizonte histórico comum, a História que narra os feitos do passado e preserva-os na memória coletiva serve de modelo para a construção da vida futura, seja do indivíduo, seja da República, até porque o primeiro é uma espécie de microcosmo que reflete a segunda. O *tópos* apresenta-se condensado na indagação dirigida por Landino ao auditório: “E chi è sì rozo d’ingegno che non intenda la istoria essere vera maestra della vita umana?”¹⁹ A prolusão termina com uma exortação para que os cidadãos florentinos dediquem-se ao estudo das belas letras a fim de polir e ilustrar a República.

¹⁵ LANDINO. Prolusione petrarchesca, p. 33. (grifo nosso).

¹⁶ Cf. CÍCERO. *De Senectute*, II, 4; XIX, 70.

¹⁷ LANDINO. Prolusione petrarchesca, p. 38.

¹⁸ Um estudo historiográfico pormenorizado desse *tópos* antigo em relação às concepções de temporalidade na passagem para a modernidade encontra-se em KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006. 366 p.

¹⁹ LANDINO. Prolusione petrarchesca, p. 38.

Gostaríamos de insistir na orientação mais alinhada com o costume retórico dominante, aristotélico-latino, da *Prolusione petrarchesca* e no primado da técnica e da arte presente nesse discurso de Landino. Como acreditamos haver demonstrado, o filósofo postula que não se pode confiar apenas nos dons da natureza, pois ela é sempre inferior à arte. Não há nenhuma palavra sobre o furor poético. Quanto ao engenho, os versos produzidos apenas por ele, que não tenham sido submetidos à lima da técnica, parecem “tisichi lasciati o mostri dalla natura con disaguaglianza di membri prodotti”.²⁰ Ora, não poderia estar mais clara a ideia de que a natureza, sem as rédeas da arte, produz monstros poéticos. Por isso Landino conclui que “imperò che dove manca ornato di parole e retto e vero ordine, *il che non può se non da' dotti essere osservato*, ivi manca riputazione, mancavi autorità, mancavi fede”.²¹ Observamos, nessa afirmação, um intento clássico horaciano de ordenar, de consertar os monstros da natureza, suas imperfeições, por meio da arte. E a condição para que alguém imprima ordem nos monstros poéticos é ser douto, erudito. Tal concepção de poeta e de poesia contrasta fortemente com o que o próprio Landino postula acerca do poeta em outros textos e discursos. Na sessão “Che cosa sia poesia e poeta e della origine sua divina e antichissima”, do *Proemio al Commento sopra la Commedia*, por exemplo, Landino retoma as ideias ficinianas expostas sobretudo na epístola *Poeticus furor a Deo est* para defender que muitas vezes as Musas elegem os menos doutos para serem insuflados pelo furor e tornarem-se os melhores poetas. Comparem-se, por exemplo, a citação que acabamos de fazer, da *Prolusione petrarchesca*, com a seguinte, extraída do referido proêmio ao *Commento sopra la Commedia*: “[...] non e' più prudenti uomini né da' teneri anni più eruditi son quegli che divengono miglior poeti [...] Praeterea [Platone] afferma nel Fedro che nessuno, benché diligentissimo, benché ancora eruditissimo sia, diviene poeta se non è concitato dal divino furore”.²² Veremos agora, portanto, como Landino desenvolve esse outro ponto de vista sobre a poesia, relacionado com a questão do furor poético.

²⁰ LANDINO. *Prolusione petrarchesca*, p. 36.

²¹ LANDINO. *Prolusione petrarchesca*, p. 39. (grifo nosso).

²² LANDINO. Proemio al *Commento sopra la Commedia*. In: LANDINO. *Scritti critici e teorici*, v. 1, p. 141-142.

A passagem a um modelo dantesco

Na *Prolusione dantesca*²³, Cristoforo Landino intenta demonstrar ao seu auditório “che cosa sia poesia, onde abbia sua origine, onde sia detto poeta”, bem como “quanto vetustissima negl'antichi secoli appresso di molte e varie nazioni in somma celebrità e onore sempre sia stata avuta”.²⁴ A definição de poesia, portanto, surge logo no início do texto: “È adunque poesia [...] la quale [...] con misurati versi e vari ornamenti le cose già fatte sotto coperte figure e finti velami in altre specie traduce [...]”.²⁵ Landino a toma das *Instituições Divinas* de Lactânncio, autor cristão que viveu entre os séculos III e IV e foi conselheiro do imperador Constantino. Lactânncio define a poesia no âmbito de uma discussão sobre a veracidade ou falsidade dos mitos gregos em relação aos fatos bíblicos. Aqueles são tomados por meras ficções poéticas, e é daí que surge a definição de poesia do autor medieval: “[...] cum officium poetae sit in eo, ut ea, quae gesta sunt vere, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat”.²⁶ Voltaremos às definições de forma pormenorizada no capítulo seguinte, inclusive para compará-las. Após definir a poesia, Landino ressalta que “Né si può [...] sanza divino furore da' cieli nelle menti umane infuso per uomo mortale tale arte possedere”.²⁷ A partir daí, então, começa a explicar o que seja o furor retomando as principais ideias ficinianas e neoplatônicas: a alma, antes de decair para o cárcere do corpo, habitava regiões celestes e felicíssimas, encontrando-se na presença de Deus supremo e contemplando as Ideias e Imagens por ele produzidas. No entanto, devido ao apetite e aos desejos pelas coisas terrenas, foi precipitada ao corpo e, nesse processo de queda, bebeu das águas do Letes, esquecendo-se de tudo que a fazia beata. Contudo, o esquecimento parece não ser absoluto, pois a alma guarda certa reminiscência das essências divinas por certas sombras feitas visíveis entre os mortais, como o demonstram, entre outros — segundo Landino — São Paulo e Dionísio Areopagita. É justamente a reminiscência das essências divinas que faz com que a alma deseje recuperar o antigo estado de beatitude e empenhe-se

²³ A *Prolusione dantesca* ou “Orazione fatta per Messer Cristoforo Landino quando cominciò a leggere la Comedia di Dante in istudio” foi pronunciada em 1473 e, segundo Cardini, marca a passagem do humanismo vulgar landiniano de um modelo petrarquesco a um dantesco, o que, pelo tom de cada prolusão, poderia induzir-nos a pensar numa passagem de uma retórica da técnica a uma retórica do entusiasmo. Contudo, as ideias sobre o furor já se encontram presentes na *Praefatio in Virgilio*, que é de 1462, e da qual grande parte da *Prolusione dantesca* é praticamente uma tradução ao vulgar. Logo, a pluralidade de perspectivas teóricas já convive na obra de Landino desde trabalhos mais antigos.

²⁴ LANDINO. *Prolusione dantesca*. In: LANDINO. *Scritti critici e teorici*, v. 1, p. 45.

²⁵ LANDINO. *Prolusione dantesca*, p. 45.

²⁶ Cf. MIGNE. *Patrologiae Cursus Completus, series latina v. 6 (Lucii Caecilii Firmiani Lactantii opera omnia)*, p. 171.

²⁷ LANDINO. *Prolusione dantesca*, p. 46.

em reascender às moradas celestes. Neste ponto, retomando o mito do carro alado narrado por Platão no *Fedro*, Landino afirma que são as duas asas da alma que permitem que ela empreenda tentativas de alçar voo em direção ao mundo divino. As duas asas são interpretadas pelo filósofo florentino como representantes das duas grandes espécies da filosofia, a saber, a filosofia ativa, no âmbito moral, e a filosofia contemplativa, no âmbito intelectual, espécies largamente discutidas por Landino nas *Disputationes Camaldulenses*, diálogo que emula as *Tusculanae Disputationes* de Cícero. Landino conclui então: “Ritorno addunque all'animo e dico che in questa recuperazione delle due ale [...] dal corpo s'astrae [...] la quale astrazione dal divino filosofo nel Fedro è chiamata furor”.²⁸ Uma das possíveis definições landinianas para o *furor*, portanto, como também ocorre em Marsilio Ficino, é o movimento de ascensão da alma em direção à morada celeste, quando então ela tenta abstrair-se da prisão do corpo e da matéria. Neste ponto convém parar um momento para engendrar algumas reflexões. Em primeiro lugar, a evocação do Letes no processo de decadência da alma é importante porque indica que sua queda pressupõe esquecimento, no caso, esquecimento de Deus e das essências divinas. Ora, o furor divino é justamente o oposto de tal queda, é o movimento de ascensão e recuperação do que foi perdido. Portanto, se a decadência está ligada ao olvido, a nova ascensão — logo, o *furor* — deve pressupor uma rememoração, um des-esquecer, ou seja, uma *a-létheia*, que, como se sabe, significa “verdade”. O estado de furor divino, então, conduz o enfurecido à recuperação da memória das coisas divinas e, por consequência, à contemplação da Verdade, já que a memória, que é des-esquecimento, ou *a-létheia*, é sinônimo de verdade.

Dissemos que a predisposição ao furor ou ao movimento de ascensão da alma é despertada por sombras das Ideias que se fazem visíveis entre os mortais, conforme explica Landino recorrendo a São Paulo e ao Areopagita. A partir, portanto, das coisas feitas visíveis, ou das manifestações terrenas das essências divinas, ocorre a reminiscência dessas mesmas essências, segundo o seguinte esquema exposto por Landino:

1. Da justiça humana o homem recorda-se da que é divina e inflama-se dos mistérios da sacra religião > primeiro furor: místico
2. Da sabedoria humana o homem recorda-se da divina e lhe é inspirado o vaticínio > segundo furor: profético
3. Da contemplação da beleza surge o terceiro furor: amatório
4. Da contemplação da harmonia surge o quarto furor: poético

²⁸ LANDINO. Prolusione dantesca, p. 46. (grifo nosso).

A partir daí, Landino afirma que só tratará do quarto tipo de furor, o que concerne aos poetas. Nota-se como seus interesses voltam-se para questões concretas da poética, diferentemente de Marsilio Ficino, para quem o furor poético apenas compunha o quadro geral dos quatro furores numa reflexão abrangente sobre filosofia e teologia. Como Ficino, Landino relaciona o furor poético à harmonia e ao sentido da audição. Explica então que a alma, quando habitava a celeste morada, participava da música presente na eterna mente de Deus e da música produzida pelo movimento das esferas. Depois, no terrestre limo, pode apenas pelo ouvido perceber os concertos que entre os mortais se produzem. Tais concertos, “essendo *imagine e similitudine* di quegli, ci riducono una tacita ricordanza de' primi e d'ardentissimo desiderio c'infianno di rivolare all'antica patria, acciò che la vera musica comprendiamo”.²⁹ Como se pode observar, o mesmo raciocínio desenvolvido por Platão no *Banquete* e no *Fedro*, no que tange ao delírio amoroso, é aplicado por analogia ao delírio poético, no discurso landiniano — o qual, por seu turno, emula os postulados de Ficino. Se, no que tange ao furor amoroso, a propensão ao estado de furor é despertada pelo sentido da visão, quando raptada por um belo corpo ou uma bela imagem que mimetizem a Beleza essencial, no caso do furor poético aquela propensão se dá a partir do sentido da audição, quando tocada por uma harmonia que remeta à música das esferas e à da mente divina. Ademais, sendo tanto a beleza como a harmonia similitudes das Ideias, a categoria do furor torna-se funcional para refletir sobre um mundo em que cada um de seus signos é concebido como símiles analógicos da mente de Deus. Na tentativa de imitar a música celeste, alguns produzem apenas música *leuio* ou *leggiera*, pois se restringem à imitação pelas vozes e instrumentos, a qual apascenta apenas o sentido externo do ouvido; outros poucos, verdadeiramente concitados pelo furor divino, por elegantes versos exprimem coisas admiráveis, as quais não entendem após o estado de furor. Estes, além do ouvido, apascentam a mente com néctar e ambrosia. Landino considera-os os divinos poetas e os sacerdotes das Musas.³⁰ Só a eles é concedido poder não apenas exprimir e narrar todas as disciplinas das boas artes, como também flori-las e adorná-las. Percebe-se aqui que, o que era um problema para Platão, a saber, que o poeta se pusesse a falar de todas as *tékhnai* sem conhecê-las de fato, para Landino é motivo de louvor e de engrandecimento do poeta. Lembremo-nos de que uma das formas de se entender o furor divino na filosofia de Landino é a elevação da alma à morada celeste, onde ela recupera o contato com a Verdade. Ora, se uma das formas de furor

²⁹ LANDINO. Prolusione dantesca, p. 47. (grifo nosso).

³⁰ O que remete ao *mousikós*, o cultor das Musas, incluído por Platão, junto ao filósofo, no primeiro escalão daqueles que contemplaram as essências antes da queda das almas. Cf. *Fedro*, 248d-e.

é a que engendra a poesia, então o poeta — ao menos o produtor da poesia inspirada — tem acesso à Verdade, não sendo apenas um mero mimetizador de discursos. Neste ponto, portanto, a releitura platônica renascentista de Platão restabelece para o poeta um lugar de dignidade no que tange à faculdade de contemplar as verdadeiras Ideias. A partir daí, Landino tece um elogio desse modelo divino de poeta, qualificado de *vate*. O filósofo, ao gosto do próprio Platão, propõe uma etimologia poética para a palavra *vates* a partir da expressão latina *a vi mentis*, que significaria “a partir de grande movimento ou força da mente”. Isso demonstra que o *poeta vates* compõe a partir de uma força causadora de delírio e movimento na sua alma e transmitida ao seu engenho sob a forma de inspiração. Uma das razões para a defesa dos divinos poetas encontra-se em sua antiguidade. Conforme Landino, muito antes de haver filósofos e historiadores, Homero já cantava as famigeradas batalhas troianas e dispunha os preceitos do *bene beateque uiuendum*. O mesmo verifica-se com Orfeu, Lino, Anfião e Hesíodo.

Nesse passo da *Prolusione dantesca*, questões pragmáticas concernentes a preceitos retóricos mesclam-se à especulação sobre a origem entusiástica da poesia. Não se deve esquecer que Landino ocupava a cátedra de retórica e poesia no *Studium* de Florença. Por isso, como já se afirmou aqui, ao lado de considerações filosóficas de caráter geral sobre a poesia encontram-se as preocupações do autor com aspectos concretos, técnicos e práticos da construção dos poemas. Ao dizer que os poetas se sobrepõem aos demais tipos de escritores, Landino defende, como já dissemos, que isso se dê pela sua antiguidade, mas também pelo *juízo da invenção*, pela *ordem da disposição* ou pelo *ornato da elocução*.³¹ Ou seja, ainda que a poesia, entendida abstratamente ou de modo genérico, seja produto de um delírio ou furor divino, a composição concreta dos poemas deve emular preceitos técnicos e práticos da instituição retórica. Numa passagem logo à frente, ao afirmar que a faculdade oratória foi primeiramente expressa em versos por Fênix e Odisseu, Landino alude à perspicácia e facilidade no *dimostrare* (que podemos remeter ao *docere*), à suavidade no *dilettare* (*delectare*) e à força no *commuovere* (*mouere*), mais uma vez promovendo uma mescla entre os discursos poético e oratório e suas funções.³² E é exatamente em tal paralelo que se debruça Landino na continuação do discurso, pois pretende demonstrar a suma utilidade da poesia à oratória e o quanto aquela pode proporcionar a esta, em se tratando de esplendor e dignidade.

³¹ Expressões utilizadas por Landino, em LANDINO. *Prolusione dantesca*, p. 48.

³² Expressões igualmente utilizadas por Landino, em LANDINO. *Prolusione dantesca*, p. 48-49.

Antes disso, porém, retoma a ideia de poesia e de poeta disseminada ao longo do discurso, como se desejasse concluir uma seção: “Avete veduto che cosa sia poesia e come *non da mortale ingegno, ma da divino furore ne l'umane menti infuso origine trae*; né v'è stato occulto onde sia detto poeta, e finalmente niuna altra specie di scrittori nell'antichità essere più nobile”.³³ Ressalte-se que Landino não toma o engenho como sinônimo de furor,³⁴ e não apenas os distingue como refuta que a faculdade da verdadeira poesia seja fruto da aplicação exclusiva do engenho humano. Após o paralelo com a arte oratória, Landino também defende que a poesia sempre foi fonte de inenarráveis prazeres e alegrias e, para tanto, cita numerosíssimos exemplos entre os gregos e latinos. Todas as conclusões expressas até este ponto parecem dar ensejo ao corolário da exposição de Landino na *Prolusione dantesca*, que é, como o próprio título do discurso deixa claro, o elogio de Dante como modelo de poeta divino. Se pensarmos que toda a discussão sobre a poesia construída por Platão em seus diálogos toma Homero como a grande referência de poeta, de educador e de formador da cultura grega, Landino parece querer mimetizar o “divino filósofo” elegendo Dante como o análogo de Homero para a cultura florentina. O poeta da *Commedia* é eleito como o grande visionário sobre o qual devem assentar-se as bases da boa República e sobretudo como o modelo para a língua e a literatura vernáculas nascentes. No elogio de Dante, encontra-se presente, ainda que indiretamente, a questão da emulação. Para Landino, no processo de rivalidade com seus modelos, “Dante, el quale né di leggiadria e soavità d'eloquenzia né di gravità di sentenzie merita ad alcuno altro esser posposto”,³⁵ sai, portanto, vitorioso e supera os antigos. Afinal, ele não canta os erros de Ulisses, as batalhas de Aquiles, a viagem de Enéas à Itália, o império dos Latinos, as lágrimas de Vênus, o ódio de Juno, as feridas de Marte, “ma che ingegno, immortale Idio, che profondità di mente!”³⁶ Na verdade, operando uma leitura pela chave da alegoria, todos aqueles antigos, como Homero, Hesíodo, Virgílio, ainda que tenham exprimido e tangenciado algumas verdades, faziam-no de forma inconsciente, involuntária e mesmo incompleta, pois não encontravam-se imersos no tempo de Cristo. Dante, ao contrário, havendo nascido depois da vinda de Cristo — portanto, após a revelação —, pode apresentar em sua poesia as mais altas verdades relacionadas com o céu, a terra e os infernos. Para Landino, as coisas cantadas por Dante encontram-se sob diversos véus, mas guardam profunda ciência e não se afastam da verdadeira teologia. Retoma-se a

³³ LANDINO. *Prolusione dantesca*, p. 49. (grifo nosso).

³⁴ Uma brevíssima discussão sobre a relação entre as categorias do *ingegno* e do *furore* foi levantada no capítulo primeiro.

³⁵ LANDINO. *Prolusione dantesca*, p. 53.

³⁶ LANDINO. *Prolusione dantesca*, p. 53.

definição de poesia dada no início da prolusão, a saber, a de que ela é tradução de coisas já feitas — e agora podemos esclarecer: de verdades divinas ou ideais — apresentada sob véus e figuras. O poeta, como Ficino também o apresenta no sistema da sua filosofia, é um teólogo, responsável pela garantia do acesso à Verdade de Deus. Nesse sentido, o poeta encontra-se totalmente reabilitado em relação à sua posição na filosofia de Platão. Se ali, ainda que inspirado, o poeta não detinha, como o filósofo, a faculdade de desenvolver uma *epistème* e vislumbrar a Verdade das essências, mantendo-se no campo da *dóxa*, na teologia platônico-cristã de Ficino e Landino esse poder lhe é totalmente assegurado.

Por outro lado, Landino afirma que Dante ainda detém conhecimentos das mais diversas matérias criadas pelo homem, como a teologia, a filosofia, a aritmética, a geometria, a astrologia, a música, a botânica e a geologia, apenas para citar algumas. Sua poesia, portanto, cumpre com a função do *docere*, pelo que, se Dante houvesse tratado de tudo que tratou sem nenhum ornato de eloquência, ainda assim deveria ser lido por proporcionar um enorme aprendizado. Mas, como escreveu com *sì incredibile copia di parole adornate*, com *sì ammirabile gravità di sentenzie illustrate*, com *tanta leggiadria e varietà di stilo*, à *somma utilità* de sua obra è *aggiunta summa giocondità*,³⁷ e nisso consiste a sua excelência poética, pois, segundo Landino, a poesia não deve ser apenas útil, mas causar prazer e alegria. Logo, à função do *docere*, adjungem-se as do *mouere* e do *delectare*, garantindo a completude e perfeição da poesia dantesca. Em suma, insisto em que Landino faz de Dante o Homero das letras florentinas, e nesse sentido ele fornece de ambos a seguinte comparação: “E come dicono e' Greci d'Omero, si può affermare lui essere simile all'oceano: imperò che come tutti e' fiumi dall'oceano nascono e nell'oceano ritornano, così tutte le scienze da costui s'attingono e in lui redundano”.³⁸ Esta me parece uma excelente definição do que hoje poderíamos chamar de um escritor clássico: aquele que, sendo capaz de recolher toda a *consuetudo* anterior a si e emulá-la de forma criativa, torna-se um ponto de inflexão a partir do qual diversos novos caminhos abrem-se para constituir novos costumes.³⁹

O proêmio ao grande comentário sobre Dante

³⁷ Cf. LANDINO. Prolusione dantesca, p. 54-55.

³⁸ LANDINO. Prolusione dantesca, p. 54.

³⁹ Cf. nota 17 da próxima seção (capítulo IV, 1ª seção), onde se comenta brevemente o conceito de *classicus scriptor* de Aulo Gélio.

Pelo menos desde a década de 70 do século XV, Landino vinha estudando a obra de Dante, como se pode depreender pela provável data do pronunciamento da *Prolusione dantesca*, em 1473. Esse longo estudo culmina com a publicação, em 1481, de um robusto comentário sobre a *Divina Comédia*, o *Commento sopra la Commedia*, no qual Landino propõe-se a examinar o poema dantesco pela chave de leitura da alegoria, desvendando os arcanos ocultos no texto sob os velames da ficção alegórica. O comentário é precedido de um longo proêmio, em que Landino procede ao elogio de Dante e à defesa da República, das letras, da cultura e dos costumes florentinos. Para que se tenha uma ideia mais precisa de alguns *tópoi* presentes no proêmio, observem-se algumas das ementas que intitulam as várias seções do texto: “Fiorentini eccellenti in eloquentia”; “Fiorentini eccellenti in musica”; “Ius civile”; “Mercatura”; “Marsilii Ficini florentini”; “Sito, forma et misura dello ‘nferno”, entre outras. Elas demonstram que há considerações de variados teores, do elogio das artes à política, da economia ao encômio, do direito à análise literária. Mas, de uma forma geral, o que predomina, sendo o texto um comentário sobre uma obra poética, são as reflexões sobre a poesia. E aí novamente se misturam aquelas duas concepções de que falávamos: a de uma poesia concebida como fruto da doutrina e do exercício artístico (técnico) de homens doutos; e a de outra, concebida como fruto do entusiasmo poético ou da divina *manía* do poeta. Num comentário sobre Dante, classificado como poeta-teólogo, a última tendência é predominante, mas notem-se passagens como as seguintes, presentes na seção “Vita e costumi del poeta”: “[...] Quanto acuto ingegno è necessario nella invenzione poetica, quanto giudicio nella disposizione, quanto vari colori e lumi nella elocuzione [...]”,⁴⁰ em que se evidencia a ordenação retórica — *invenção, disposição e elocução* — do discurso poético. O domínio da *ars poetica* e a imitação de modelos canônicos é o que garantiria, em princípio, a iluminação na composição de um poema, como se vê nesta outra passagem: “Il che ha fatto che molti nostri scrittori vacui di latine lettere e dottrina, benché lo 'ngegno e la essercitazione alcuna volta gli sostenga, nientedimeno spesso rovinono, perché come ciechi procedono se el lume dell'arte non è porto.”⁴¹ Aqui Landino critica os escritores “vazios das latinas letras”, que agem como cegos por não portar a luz da arte.

Todavia, não se poderia conceber a ideia do furor justamente como aquilo que proporciona uma escrita “cega”, sem a luz — neste caso, falsa ou menor, — da arte, mas com a luz da divina inspiração? Ao menos é essa ideia que está presente na epístola de Marsilio Ficino a Antonio Ugolino, *Poeticus furor a Deo est*, e que será retomada por Landino no

⁴⁰ LANDINO. Proemio al *Commento sopra la Commedia*, p. 137.

⁴¹ LANDINO. Proemio al *Commento sopra la Commedia*, p. 139.

próprio proêmio ao *Commento sopra la Commedia*. Nos dois textos, inclusive, é dito categoricamente que os homens mais prudentes e eruditos não são os melhores poetas, e sim os mais perturbados e ineptos, pois a divina providência quer mostrar, com isso, que a poesia não é invenção humana senão um dom celestial. Ora, tal afirmação entra em contradição com o que se havia dito sobre a necessidade de o poeta exercitar-se e conhecer a doutrina dos antigos e as letras latinas. Em Landino, encontram-se posições contrárias ou contraditórias em diferentes passagens de sua obra, o que diz muito da riqueza de matrizes filosóficas e costumes com os quais os pensadores renascentistas dialogam e rivalizam, além de mostrar como a longa instituição retórica que rege a produção letrada até o século XVIII não é transistórica nem homogênea.

As considerações sobre a poesia surgem propriamente na seção “Che cosa sia poesia e poeta e della origine sua divina e antichissima”, a qual Landino principia afirmando que nenhuma geração de escritores pode equiparar-se aos poetas, seja pela grandeza de eloquência, seja pela divindade da sabedoria. Para sustentar seu ponto de vista, recorre a Aristóteles, segundo ele, homem de grande doutrina (mas sempre posto *doppo Platone*⁴²):

E facilmente conobbe [Aristotele] la poesia non essere alcuna di quelle arti le quali gl'antichi per la eccellenza di quelle nominorono liberali [...] ma è una certa cosa molto più divina che le liberali discipline, la quale [...] con distinti piedi e di vari lumi e fiori ornata, quantunque mai gl'uomini hanno fatto, quantunque hanno conosciuto, quantunque hanno contemplato com maravigliosi figmenti adorna e in altre spezie traduce [...] ⁴³

Aqui Landino retoma alguns elementos da definição presente na *Prolusione dantesca*: a poesia é superior às artes liberais; ela é tradução feita por meio de fingimentos e conduz as coisas traduzidas para outros modos (*altre spezie*). Uma pequena diferença, contudo, parece insinuar-se no objeto passível de tradução. Na *Prolusione dantesca*, fala-se de *coisas já feitas*, o que abarca um leque amplíssimo de possibilidades. Já aqui no proêmio ao comentário sobre a *Divina Comédia*, Landino é mais específico ao definir o que será traduzido pela poesia: *quanto os homens tenham realizado, quanto tenham conhecido, quanto tenham contemplado*. De qualquer forma, os três períodos parecem apresentar-se numa gradação: do primeiro, mais próximo à lição de Aristóteles,⁴⁴ passa-se pelo que o homem pode conhecer até o que ele contempla. Na contemplação, inserir-se-ia a memória das essências ideais, ultrapassando a

⁴² LANDINO. Proêmio al *Commento sopra la Commedia*, p. 141.

⁴³ LANDINO. Proêmio al *Commento sopra la Commedia*, p. 141.

⁴⁴ Diz o estagirita que “os imitadores imitam homens que praticam alguma ação”, o que se assemelha a *quantunque mai gl'uomini hanno fatto*. Cf. *Poética*, cap. 2, 1448a 1.

dimensão puramente humana das coisas realizadas pelo homem. É como se se fizesse um percurso das matérias terrenas até as essências celestes, ou de Aristóteles a Platão, nos termos da visão sobre os dois filósofos divulgada pela *Orazione dedicatoria*⁴⁵ ou pela *Escola de Atenas*, de Rafael.

Em seguida, passa-se à defesa de que a poesia é oriunda de uma instância divina, e não uma arte humana. Então surge a questão do furor: “Ma che l'origine della poetica sia più eccellente che l'origine dell'arti umane si manifesta, perché el divino furore onde ha origine la poesia è più eccellente che la eccellenzia umana onde hanno origine l'arti.”⁴⁶ A fim de provar que a faculdade poética procede do furor divino, Landino apoia-se em Platão e no *Íon* e segue exatamente a mesma linha de argumentação de Ficino — que também se baseia no *Íon* — na já citada epístola a Ugolino, intitulada *Poeticus furor a Deo est*. Landino argumenta que se podem encontrar no *Íon* de Platão três sinais que provam ser o furor a origem da poesia. O primeiro deles é o fato de que os homens levam muito tempo para desenvolver uma técnica em particular, associada a um determinado ofício ou atividade. Os poetas, ao contrário, abordam argumentos das mais diversas artes (técnicas) em seus poemas, e manifestam indícios de entendê-las todas — este é um outro ponto em que a recepção renascentista promove um desvio no que se afirma originalmente no texto de Platão, pois, no *Íon*, Sócrates argumenta justamente que, apesar de os poetas tratarem de todas ou de muitas artes na poesia, eles não detêm o conhecimento verdadeiro das artes que abordam, o que se torna um motivo de desqualificação da poesia, ao menos em confronto com a filosofia e sua faculdade de criar uma verdadeira *epistéme*. De qualquer modo, nas leituras realizadas por Ficino e Landino, o que importa é que o desenvolvimento lento e trabalhoso de uma única arte ou técnica contém indícios das características humanas da imperfeição, da dificuldade e da necessidade de sofrer um trabalho penoso, o que os latinos entendem propriamente pela palavra *labor*. Não se trata simplesmente de trabalhar, mas de um trabalho que contém em si certo grau de dificuldade e sofrimento. Ora, essa característica não pode ser senão humana, logo o desenvolvimento dessas artes é do âmbito do humano e realizado sem inspiração. Por oposição, a suposta facilidade com que se afirma que o poeta desenvolve a poesia e o conhecimento abrangente que possui de todas as artes só podem ser apanágio de um deus, por isso chega-se à conclusão de que ele cria a poesia sob um estado de inspiração. O segundo sinal está no fato de que os poetas cantam muitas coisas estupendas e fantásticas, mas, passado o estado de furor, eles próprios sentem dificuldade para entender ou interpretar as coisas fantásticas que cantaram. É

⁴⁵ Cf. acima, na página 82, a citação da *Orazione*.

⁴⁶ LANDINO. Proemio al Commento sopra la Commedia, p. 141.

como se não houvessem sido eles que as cantaram, mas, por sua boca, o próprio Deus. Finalmente, o terceiro sinal, do qual já se falou aqui, deve-se a que os melhores poetas não são os homens mais prudentes e mais eruditos. Isso demonstra que a poesia não é fruto da prudência, da técnica e do exercício, só podendo ser resultado de inspiração divina.

Além dos argumentos buscados no *Íon*, Landino acrescenta que somente os poetas evocam o auxílio divino, ao contrário do costume de outros gêneros de escritores. Logo, eles reconhecem que a poesia é um dom divino, e, como tal, é capaz de expressar os mistérios de Deus. Apresenta-se novamente o *tópos* do poeta-teólogo, capaz de vislumbrar aqueles mistérios e transmiti-los aos homens. Por isso seu estatuto é similar ao do profeta ou do iniciado na arte divinatória, e ambos são chamados *vates*. Novamente Landino expõe sua etimologia poética para a palavra, já apresentada na *Prolusione dantesca*. Segundo ele, *vate* viria da expressão latina *a vi mentis*, isto é, “a partir de veemência e concitação da mente”, que seria propriamente o estado a partir do qual o profeta vaticina e o poeta compõe. Pela via da língua grega, Landino propõe uma etimologia de maior rigor filológico, afirmando que a palavra *poeta* procede do verbo grego *poiein*, que significa “criar” ou “fazer”. O filósofo florentino diferencia esses dois verbos, afirmando que o criar é próprio de Deus, que produz a partir do nada, enquanto que o fazer é próprio do homem, que, em cada arte (técnica), compõe a partir da matéria. Assim, Deus é o sumo poeta e o mundo é o seu poema (“Ed è Idio sommo poeta, ed è el mondo suo poema.”⁴⁷) O poeta, que está num estágio superior ao dos outros artistas, uma vez que a poesia é superior às artes liberais, assemelha-se a Deus, pois, embora não possa *criar* do nada, *faz* o poema quase do nada, e não de matéria excessivamente humana (“Imperò che, benché el figmento del poeta non sia al tutto di niente, pure si parte dal fare e al creare molto s'appressa.”⁴⁸) Como Deus dispôs o mundo sob número, medida e peso, o poeta, a fim de imitar a divina harmonia, confere ao poema o número de pés, a medida das sílabas breves e longas e o "peso" dos afetos.

A seção seguinte do *Commento* intitula-se “Furore divino”, na qual Landino desenvolve de forma mais estendida a tópica do furor. Ele praticamente repete a doutrina exposta na *Prolusione dantesca*, tomada de Ficino. Apoiando-se em autoridades como Pitágoras, Empédocles, Heráclito, Platão e Hermes Trismegisto, afirma como a alma, antes da queda ao corpo, contemplava essências de Deus, como a Justiça, a Sabedoria, a Harmonia e a Beleza. No momento em que decaiu, foi submersa no rio Letes, esquecendo-se de todas aquelas essências. Para retornar a elas, porém, necessita retomar sua antiga condição, quando

⁴⁷ LANDINO. Proemio al *Commento* sopra la *Commedia*, p. 142.

⁴⁸ LANDINO. Proemio al *Commento* sopra la *Commedia*, p. 142.

era livre da prisão corporal e conhecia as Ideias divinas. Para tanto, necessita, segundo os termos de Landino, de justiça e religião, ligadas, respectivamente, à vida ativa e às virtudes morais, e à vida contemplativa e às virtudes intelectivas. Estas seriam as duas asas de que fala Platão no *Fedro*, no mito do carro alado. A partir, portanto, do exercício ativo de uma vida virtuosa e moralmente regrada, e de uma prática intelectual de meditação filosófica, a alma poderá abstrair-se do corpo e galgar o caminho da esfera celeste. O furor divino não é outra coisa senão a abstração e libertação da alma em relação ao corpo. Landino reafirma que ele pode ser dividido em quatro espécies e que, novamente como na *Prolusione dantesca*, apenas tratará do furor poético, ligado à harmonia celeste. Insiste-se no fato de que a imagem terrena das essências celestes desperta algum prazer e ativa a reminiscência dessas mesmas essências (“imperò che chi appetisce alcuna cosa si diletta ancora aver la sua imagine”.⁴⁹) para, em seguida, engendrar um desejo de imitá-las (“Ingegnasi adunque l'animo nostro d'imitare questa [cosa la cui imagine si vede]”.⁵⁰) Assim, quando o homem escuta com os ouvidos a música e as consonâncias produzidas pelo gênero humano, é concitado a rememorar a celeste harmonia, constituída tanto pela música da mente divina quanto pela música das esferas. A imitação dessa *musica mundana*⁵¹ se dá por dois modos, quais sejam a imitação ligeira, que se faz apenas com a voz e os instrumentos, e a imitação, diríamos, grave, que exprime por versos os íntimos sentidos ocultos na mente de Deus. “E questa da Platone è detta poesia; la quale non solamente con la suavità della voce diletta gl'orecchi, come quella vulgare musica, ma, come dissi, alti e arcani e divini sensi discrive e di celeste ambrosia pasce la mente”.⁵² A poesia, portanto, enquanto música imitativa da celeste harmonia, traz dois elementos: chamemos ao primeiro sua dimensão da expressão, isto é, seus pés métricos, suas medidas de sílabas, rimas e outros elementos rítmicos e melódicos; quanto ao segundo, digamos tratar-se da dimensão do conteúdo, ou das sentenças e verdades que expressa. Esse esquema binário pode remeter-nos à constituição da música — ou *mousiké tékhne* — conforme exposta no sistema da *paidéia* desenvolvido por Platão na *República*. Tanto a música quanto a poesia, sendo artes das Musas, possuem uma dimensão que hoje se conceberia como propriamente

⁴⁹ LANDINO. Proemio al Commento sopra la Commedia, p. 144.

⁵⁰ LANDINO. Proemio al Commento sopra la Commedia, p. 144.

⁵¹ Boécio subdividia a disciplina musical em três espécies: a *musica mundana*, o mais alto grau da música, referia-se à música das esferas, produzida pelo movimento harmonioso dos planetas; a *musica humana* dizia respeito à harmonização entre o corpo e a alma e era um reflexo microcósmico do macrocosmo da *musica mundana*. Finalmente, a *musica instrumentalis* era a espécie mais baixa, referente às propriedades físicas do som e às proporções entre os intervalos musicais. Enquanto as duas primeiras eram consideradas nobres, da alçada do teórico, a última era ofício dos músicos práticos — cantores e instrumentistas —, considerados como qualquer outro trabalhador artesanal. Cf. BARTEL. *Musica poetica*, p. 11-12.

⁵² LANDINO. Proemio al Commento sopra la Commedia, p. 144.

musical, ligada ao *mélōs*, e uma dimensão discursiva, do *lógos*. O importante para Platão — e para os platônicos — é que a dimensão do *lógos* não pode ser suplantada ou ter menos realce que a dimensão do *mélōs*. O discurso e as sentenças que ele expressa — entendidas como verdades divinas no sistema platônico de reminiscência e furor da alma — devem sempre estar em primeiro plano em relação aos elementos musicais, como ritmo, melodia, harmonia, contrapontos, aliteraões, assonâncias e outros. Essa visão, ratificada pela Academia Platônica de Ficino, será a base do desenvolvimento, mais de um século depois, pela *Camerata Fiorentina*, da ópera e das novas práticas musicais conhecidas como *seconda pratica*, cujo expoente de excelência será indubitavelmente Claudio Monteverdi.

Na teologia platônico-hermética desenvolvida por Ficino, a poesia ocupa um lugar preponderante no que tange à revelação da Verdade, como já se demonstrou. Landino, quando trata do furor poético, compartilha de algumas ideias de seu colega acadêmico, porém traz em relação a ele uma novidade que considero essencial no desenvolvimento das reflexões sobre a prática poética: Ficino, assumindo o posto propriamente de filósofo, senão mesmo de teólogo, postula que o tipo de poesia ideal — e, portanto, a que se encaixaria mais convenientemente em sua teoria — são os hinos órficos, poemas de cunho religioso supostamente herdados de antigas seitas místicas ligadas ao culto de Orfeu e outros deuses. Trata-se de uma poesia distante da *práxis* poética coetânea dos dois filósofos, seja em termos de gênero, de linguagem e de função. O que Landino traz como novidade é o deslocamento da reflexão poética para um objeto de existência muito mais concreta, ou seja, a *Commedia* de Dante. Ele tenta adaptar as ideias ficinianas para a leitura de um poema em concreto, produzido e inserido em sua própria cultura, inclusive de cujo autor empírico se tem notícia biográfica. As divagações filosófico-teológicas parecem caminhar para o desenvolvimento de uma poética, ou, anacronicamente, de uma teoria literária. A reflexão de Landino, portanto, permite-nos teorizar sobre categorias da poética, mantendo no horizonte a *Divina Comédia* como modelo de poesia veiculador daquelas categorias, bem como as leituras quatrocentistas, quinhentistas e seiscentistas que se fizeram da obra máxima de Dante. Neste trabalho, proponho que nos detenhamos nas categorias componentes da definição de poesia apresentada por Landino na *Prolusione dantesca*: “È adunque poesia [...] la quale [...] con misurati versi e vari ornamenti le cose già fatte sotto coperte figure e finti velami in altre specie traduce [...]” (A poesia é, portanto, [...] aquela que [...] com versos medidos e vários ornamentos as coisas já feitas, sob encobertas figuras e fingidos véus, para outras espécies traduz [...]). A partir do desmembramento da definição e do estudo de seus elementos, acredito ser possível a

construção de um paradigma teórico que suplemente o panorama proposto por Luiz Costa Lima e aperfeiçoe a compreensão histórica das diversas durações artísticas coexistentes durante o chamado Renascimento.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

HUSS, Bernhard. La teoria del *furor poeticus* come arma dottrínaria: Ficino, Landino e il Cinquecento. In: SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (Org.). *La poètica renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic*. Barcelona; Lleida: Punctum & Mimesi, 2011, p. 19-44. (Poètiques, 2).

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

LACTANTIUS. *Institutiones Divinae*. In: MIGNE, Jacques Paul. *Patrologiae Cursus Completus, series latina v. 6-7 (Lucii Caecilii Firmiani Lactantii opera omnia...)*, Parisiis: Excudebat Sirou, 1844.

LANDINO, Cristoforo. *Orazione dedicatoria del commento dantesco*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 165-174.

LANDINO, Cristoforo. *Proemio al Commento dantesco*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 57-164.

LANDINO, Cristoforo. *Prolusione dantesca*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 41-55.

LANDINO, Cristoforo. *Prolusione petrarchesca*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 29-40.

IV. È ADUNQUE POESIA LA QUALE

Con misurati versi e vari ornamenti...

É sabido que Aristóteles, ao definir a poesia, exclui de sua essência o ser composta em versos e possuir metro:

Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora. No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos u otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso.¹

[ou ainda]

De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones.²

A dimensão sonora ou musical apresenta-se como acidente, não substância da poesia. Ratifica-o Adma Muhana em sua tese de livre-docência:

Essa *Poética* [a de Aristóteles], sabe-se, organiza uma oposição à noção de poesia baseada na metrificação e no ritmo, que é gorgiana, sofística [...] Tal a razão por que Aristóteles excluía a música da estrutura essencial da poesia, atribuindo-lhe o papel de acidente sonoro, excluindo, do mesmo modo, de qualquer discurso que vise ao saber (poético, retórico ou filosófico) as figuras da aliteração, da paronomásia, da homonímia e os isocólons, por produzirem aparentes semelhanças sonoras, falseando semelhanças semânticas. Dentro desta mesma concepção, o estudo dos versos, dos pés, das sílabas e dos ritmos da fala pertenceu na Antiguidade à arte musical, como em Plutarco e Santo Agostinho.³

Ou, em estudo introdutório para a edição da poesia completa de Manuel Botelho de Oliveira:

¹ ARISTÓTELES. *Poética*, cap. 1, 1447b 1-15. Na passagem em questão, Aristóteles está, em verdade, criticando aqueles que associam o nome de *poeta* com compor em versos.

² ARISTÓTELES. *Poética*, cap. 9, 1451b 27-29.

³ MUHANA. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica...*”, p. 184-185.

É em oposição a uma idéia de poesia baseada na metrificacão e no ritmo que a *Poética* aristotélica se organiza, ao excluir a melopéia, isto é, a música, da estrutura essencial da poesia: embora seja um “ornamento” maior da poesia trágica, a música permanece ornamento, ou seja, acidente, não substância [...]

O metro, a cadência da fala, o jogar com as palavras, encantatório no uso de parônimos e homônimos, de rimas e ritmos que “bajulam as orelhas” e ofuscam o encadear das sentenças e suas imagens sob repetições melodiosas da elocução, tudo isso — para a poética de Aristóteles — é o principal distintivo de uma prosa sofística, muito distinta da poesia que, por tratar de universais, está próxima da filosofia. Essa poesia, para a imitação racional das ações humanas, é suposto se sustentar sobretudo na clareza e, para a elevação dos afetos, em uma linguagem metafórica, que “pinte como num quadro”, evidenciando as imagens certas contidas no pensamento, sem necessidade sequer da representacão dramática.⁴

Ora, se o estagirita afirma que se enganam aqueles que definem a poesia pelo metro, é porque, certamente, houve e há muitos que assim a definem. Ou seja, se a poética aristotélica empenha-se em combater determinada noção, isso significa que tal noção encontra-se presente e difundida em seu contexto cultural. Um dos indícios que confirmam tal hipótese é-nos apresentado por Muhana nos excertos que se acabam de citar. Recorda-nos a autora, Górgias afirma o seguinte no *Elogio de Helena*:

*A poesia toda, considero-a e defino-a como um discurso com metro. Sobrevém àqueles que a escutam o tremor de quem transe de medo, a piedade de quem abunda em lágrimas, a tristeza de quem sofre a dor, e, diante de felicidades e de reveses que sucedem a ações e corpos estranhos, a alma prova, por intermédio dos discursos, uma paixão que lhe é própria.*⁵

A semelhança dos postulados de Górgias com os alegados efeitos causados na audiência pela recita de Íon, como propõe Sócrates ao rapsodo no diálogo platônico, não passa despercebida. Também ali se diz que a poesia enfeitiça o público, como se este tomara parte nos episódios narrados. Há uma conformidade, no âmbito da recepção e do efeito, entre uma “poética eufônica” gorgiana e uma poética do entusiasmo platônica. A diferença radical encontra-se na valoração dos efeitos suscitados: enquanto que para Górgias a sedução do discurso é enaltecida, para Platão é o que de mais nefasto pode haver para a boa educação dos cidadãos da República. Por sua vez, Aristóteles também condena os discursos falsos e sedutores como os da Sofística. Para não ter de condenar a poesia, como fizera seu mestre, sua solução é encontrar para ela uma nova definição, que exclua de sua substância toda a sorte de erros e enganos. Ouçamos mais uma vez o que nos diz Adma Muhana sobre a matéria:

⁴ MUHANA. Introdução. In: OLIVEIRA. *Poesia completa*, p. LI-LII.

⁵ GÓRGIAS. *Elogio de Helena*, 11, 9 apud MUHANA. Introdução, p. LIII. (grifos da autora).

Por se distinguir de tal concepção, entre outras razões, a *Poética* recusa a definição de qualquer gênero poético pelo metro utilizado e prescreve ao poeta só usar “galas” da *léxis* quando em ausência de pensamentos. A par disso, e ao mesmo tempo, nos *Elencos sofisticos*, a censura ao uso de uma linguagem que adota as chamadas figuras gorgiânicas, as quais, na pena aristotélica, constituem infrações ao sentido por nelas se dispor proximidade de sons independentemente de haver semelhanças de ordem lógica, os quais não obstante arrastam o pensamento para homologias aparentes. Ao tratar da pronúncia (υποκρισις) na *Retórica*, Aristóteles atribui o renome de Górgias junto ao vulgo a esse seu modo “poético” de falar, embora as futilidades ditas. Na *sofística*, tais “falácias de dicção” são as homônimas, as anfibologias, as sínteses, as diéreses, a prosódia e a dicção; por meio delas, segundo Aristóteles, o discurso torna-se ambíguo, obscuro, e o ouvinte é levado a concordar com proposições alógicas, que, se ensinam alguma coisa, é apenas a capacidade enganadora da linguagem. Daí, novamente, ser tão necessária à *Poética* a afirmação de que a poesia não é só um discurso com metro, como pretende o *Elogio de Helena* de Górgias, mas, ao contrário, a de ser o metro acessório menor de um discurso que visa ao universal.⁶

Outro autor mencionado por Adma é Dionísio de Halicarnasso, em cujo tratado *Peri synthéseos onomaton*, segundo ela, defende que os ritmos e os metros também importam à linguagem e às artes do discurso, como a retórica e a poesia, e não apenas à arte musical:

O desempenho rítmico e tonal da oralidade, todavia, não foi desconhecido das preceptivas retóricas gregas e latinas, apesar do desprezo a ele devotado pela matriz aristotélica da *Retórica*. Entre os manuais gregos, o *Peri synthéseos onomaton* (*De compositione verborum* ou “Sobre as palavras em composição”), de Dionísio de Halicarnasso, partindo do pressuposto de que há colocações de palavras mais prazerosas e belas do que outras, segundo o ritmo, a melodia, a variação e (compreendendo as três) a adequação, procura estabelecer quais reuniões de palavras são mais doces, eufônicas, graciosas e sedutoras ao ouvido [...]⁷

Descobertas arqueológicas e paleográficas também têm revelado algumas poéticas gregas — ou fragmentos delas, ou ainda citações e menções indiretas — de autores denominados *eufonistas*, isto é, que definem a poesia e sustentam a crítica dos poemas com base em sua dimensão musical. Embora muitos desses textos, descobertos apenas nos séculos XVIII e XIX, fossem desconhecidos de humanistas como Ficino e Landino, eles dizem da coexistência, juntamente às poéticas de cunho aristotélico, de um costume retórico-poético rival, o qual traz a melopeia para o centro de sua definição de poesia. Tal costume é o que, mais tarde, embasará a poética da poesia trovadoresca, na qual, em clara oposição ao ocultamento da música no costume aristotélico, ressalta-se a musicalidade na significação

⁶ MUHANA. Introdução, p. LIII-LIV.

⁷ MUHANA. Introdução, p. XLI-XLII.

mesma da poesia.⁸ Quando, aproximadamente entre os séculos XIV e XV, retorna à vigência uma poesia imagético-conceitual, de matriz aristotélica, evidencia-se a rivalidade dos costumes: “segundo a corrente principal da retórica e da poética aristotélica, é naquele sentido que os preceptistas, desde o século XV, relegam o estudo das consistências vocabulares ao *trovar*, e não ao da elevada Poesia, como *téchne poetiké*”.⁹ Conclui Muhana:

Tudo isso mostra o choque entre duas noções poéticas antagônicas, em que uma se baseia na espessura [ou na materialidade sonora, em outra versão do texto¹⁰] das palavras e sua composição eufônica, e outra centrada principalmente na representação conceitual por meio das palavras. Evidentemente, a poesia trovadoresca se relaciona com a primeira. Nesta, a repetição, como figura sonora, tanto quanto tópica — não variação ornada —, postula a persistência de afetos e a sua fixação irracional, pulsação involuntária de desejo, de ira, e de pranto também.¹¹

Jorge Osório, seguindo a mesma linha de argumentação, afirma que “o termo *poesia* começa a ser utilizado no séc. XV em textos peninsulares quando se pretende orientar o seu significado para uma concepção menos ‘cantada’ do discurso poético”.¹² Essa “nova” concepção também modifica a relação do autor com seu público, que deixa de ser experimentado como uma audiência concreta¹³:

Assim se pode apreender um pouco melhor o enaltecimento de uma diferente percepção do *poeta*, condicionada por um progressivo distanciamento por um lado da componente melódico-musical implicada na noção de *poema* segundo a percepção herdada do séc. XIII e XIV [...] Na verdade, a voz que

⁸ O estudo do embate entre esses dois costumes poéticos rivais é uma das tônicas da tese de livre-docência da professora Adma Muhana. Cf. MUHANA. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica: mera poesis est*”, em particular o capítulo oitavo, “Da notação dos tempos em cantigas galego-portuguesas”. Especialmente nas páginas 182 a 185, Muhana propõe alguns critérios de distinção entre ambas as noções poéticas, como a predominância da terceira ou da primeira pessoa do discurso no poema; a presença ou ausência de ação e de caracteres; a aproximação do discurso poético à pintura ou à música.

⁹ MUHANA. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica...*”, p. 185.

¹⁰ Cf. MUHANA. Introdução, p. LI.

¹¹ MUHANA. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica...*”, p. 185.

¹² OSÓRIO. Trovador e poeta do séc. XIII ao séc. XV, p. 95.

¹³ Isso, claro, no plano da concepção teórica do que seja a poesia, o fazer poético e de como se dê sua transmissão. Na prática, a passagem de uma situação de récita oral para o hábito da leitura silenciosa não se dá de forma instantânea, mesmo após a invenção da imprensa. Simultaneamente ao hábito cada vez maior de se fazerem publicar coletâneas de poemas sob uma *auctoritas*, permanece o costume de récitas públicas nas academias literárias e filosóficas. Por sua vez, contextos como o colonial luso-brasileiro guardam suas especificidades: durante os séculos XVII e XVIII, proibida a atividade de imprensa nos Estados do Brasil e do Maranhão e Grão-Pará, a divulgação de obras letradas, quando não impressas na Europa, dava-se por récitas públicas em eventos e festividades, bem como por cópias manuscritas em códices e folhas avulsas. Por fim, ainda que haja uma mudança nas concepções de poeta, poesia e público ao longo dos séculos XIII, XIV, XV e XVI, tais categorias, até o final do século XVIII, como adverte Hansen, “não são padrões iluministas, românticos, modernos ou pós-modernos, pois não há autonomia autoral, nem autonomia estética, além de ‘público’ não ser a ‘opinião pública’ teoricamente dotada de autonomia política, representatividade democrática e livre-iniciativa crítica [...]”. Cf. HANSEN. Barroco, neobarroco e outras ruínas, p. 26-27.

se actualiza junto do leitor na figura da primeira pessoa do singular, ou seja a situação mais corrente do texto lírico inscrito na instância do *hic et nunc*, procura surgir diante do leitor envolvida em estratégias de persuasão que, tendencialmente, se afastam da implicação, claramente denunciada por marcas do discurso específicas inseridas no poema, da presença concreta de uma audiência, tal como, por exemplo, as *cantigas* galego-portuguesas claramente evocam.¹⁴

E, como não podia deixar de ser, além da substância da poesia e da essência do público, modifica-se também a percepção da *persona* do poeta:

Por estes anos mediais do séc. XV o termo *poeta* vai-se tornando mais frequente, se bem que seja só no contexto humanista que a palavra se torna usual para designar aquele que é capaz de criar obras de arte literária, ou seja, combinações de elementos linguísticos reconhecidamente artísticos, agora num contexto cultural definido pela preponderância concedida às referências aos modelos autorais caucionados pelo prestígio do *antigo* como *clássico*, o que implicava um saber cada vez mais declaradamente letrado por parte do leitor. Esse caminho conduzirá a uma percepção da imagem da individualidade distinta daquela que poderia suscitar a mensagem na primeira pessoa do trovador do séc. XIII, já que o perfil do próprio leitor — a sua competência letrada e a predisposição para aceitar novas estratégias de doutrina e estruturação da obra literária — se alterou profundamente também.¹⁵

As três instâncias — autor, obra, receptor — passarão a ser concebidas de maneira diversa, mas, como nas situações de mudança histórica em geral, esta não é imediata, instantânea, e durante algum tempo coexistirão num mesmo autor, ou numa mesma obra, ambas as noções poéticas, antes que a matriz aristotélica reassuma a preeminência da *consuetudo* poética no século XVI:

A vulgarização do emprego dos vocábulos *poeta* e *poesia* dá-se, pois, no contexto humanista, em finais do séc. XV e inícios do séc. XVI. Juan Alfonso de Baena não utiliza ainda o termo “poesia”, mas o medieval *poetria*. Mas já é sintomático que Juan del Encina, na sua *Arte de poesía castellana*, procure estabelecer uma distinção entre *poeta* e *trovador*, carregando este último termo de uma conotação menosprezadora que só a sensação de estar a identificar-se com uma nova moda pode explicar.¹⁶

De toda essa discussão, o mais importante para o nosso estudo é o ponto que concerne a Dante: sendo um clássico,¹⁷ é ponto de inflexão onde se encontram pelo menos três

¹⁴ OSÓRIO. Trovador e poeta do séc. XIII ao séc. XV, p. 96.

¹⁵ OSÓRIO. Trovador e poeta do séc. XIII ao séc. XV, p. 94.

¹⁶ OSÓRIO. Trovador e poeta do séc. XIII ao séc. XV, p. 96-97.

¹⁷ Utilizo aqui o conceito de *classicus (scriptor)* de Aulo Gélio, comentado por Henrique Cairus: “Apesar de aparentemente subjetivo, o critério que definia o *classicus* levava veladamente, na idéia de mérito que o

costumes retórico-poéticos: a poesia latina antiga; a poesia dos trovadores provençais; e a poesia do *dolce stil nuovo*. Conforme o define Landino, Dante é o oceano que recebe os cursos fluviais — os diversos e rivais costumes — das mais diversas direções e os redireciona, emulados, remodelados e superados. Observa Muhana, para quem o poema de Dante é “o último grande monumento do trovar em língua vulgar”,¹⁸ que há na sua poesia uma conciliação entre trovadorismo e latinidade romana, a qual se reflete na conciliação entre o sonoro e o argumentativo, entre a música e a retórica. Com efeito, no *De vulgari eloquentia*, Dante define a poesia como *fictio rhetorica musicaque posita*, isto é, “ficção composta com retórica e música”.¹⁹ Assim, é de se esperar que em sua poesia manifeste-se a brilhantez do ornato tanto na dimensão musical quanto na dimensão imagético-conceitual, unindo melopeia, fanopeia e logopeia. Por essa mesma razão, pode-se inferir porque Landino, tendo a *Commedia* no horizonte de sua definição de poesia, propõe que esta seja a tradução de coisas (ficção, invenção) com metro e ornamento (música + retórica). Num passo da *Prolusione dantesca*, defende que Dante deve ser anteposto a qualquer outro poeta no que tange à *leggiadria e soavità d’eloquenzia* e à *gravità di sentenzie*. *Leggiadria e soavità d’eloquenzia*, graça e suavidade de eloquência: a música do metro poético é virtude essencial do poema. Ficino, numa epístola a Bartolomeo Fonzio, advoga que mesmo a prosa livre deve ser ornada com formas e ritmos poéticos (*Oratio soluta poeticis modis et numeris exornanda est*, este é o título da missiva). Como de costume, sua argumentação é baseada na pressuposta correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo, entre as esferas celestes e o homem,

caracterizava, a marca de uma história na qual ele apenas se inseria, como mais um elemento do mosaico da cultura. E isso porque — sabemos todos — o mérito não pode ser concedido arbitrariamente; mas deve ser respaldado, através da ética ou da estética, nos valores que norteiam uma sociedade. [...] O mérito de um poema [...] é medido sobretudo pela relação heraclítica, feita de tensão e harmonia, entre o novo e antigo. Mas essa formulação tem eficácia somente quando esse ‘antigo’ significa identidade. [...] O antigo é identitário quando evoca as marcas de reconhecimento mútuo de um grupo social. E tais marcas — é bom que se frise — são construções não arbitrárias e coletivas da cultura. [...] Para exemplificar um pouco, pode-se dizer que, para os gramáticos latinos, o que aferia esse mérito literário do qual falamos era a inovação dentro de um formato consideravelmente fechado e oriundo, em grande parte, da leitura que esses romanos faziam dos textos gregos. Mais do que o gênero ou a métrica, o que se chama aqui de ‘formato’ refere-se a um conjunto mais extenso de fatores, que incluem até mesmo as preferências temáticas e nomes de personagens originalmente banais, mas que remetem a um referencial que se supõe conhecido”. Cf. CAIRUS. O lugar dos clássicos hoje. In. VIEIRA; THAMOS (Org.). *Permanência clássica*, p. 126-127; AULO GÉLIO. *Noites Áticas*, XIX, VIII, 15. Também CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 315-317; e ZUMTHOR. *Langue, texte, énigme*, p. 93-94. No comentário de Cairus, vinculada ao conceito de *classicus*, entrevê-se, embora não nomeada, a noção capital de emulação, que diz respeito à relação de admiração e rivalidade de um escritor com determinado costume retórico-poético anterior ou contemporâneo a ele. O escritor clássico insere-se num ou mais costumes poéticos e, sem fugir a eles, reorganiza seus elementos e postulados de modo a constituir uma nova *fides* modelar, uma nova *auctoritas* retórica ou poética. É exatamente o que Dante faz, como se verá na continuação de nosso texto.

¹⁸ Cf. MUHANA. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica...*”, p. 202.

¹⁹ Cf. DANTE. *De vulgari eloquentia*, II, iv, 2.

entre o universo e o discurso. Emulando a doutrina cósmica de Platão, exposta, por exemplo, no *Timeu* e na *República*, e também apontamentos de Agostinho e Boécio, entre outros, a concepção ficiniana do universo é substancialmente “musical”, pois vê na ordenação divina do cosmos uma imagem ou figura do ritmo primordial da mente divina. Em Ficino, a boa e bela disposição das esferas celestes, das luminárias do céu, das figuras da terra, como os metais e as pedras preciosas, os animais e as plantas, mais do que a um desenho ou um projeto arquitetônico, é comparada a pulsações rítmicas e acordes. Assim, um discurso indubitavelmente belo e verdadeiro deve reproduzir o ritmo e a harmonia do macrocosmo. Se ele não se constituir de antemão como essencialmente poético — e, observe-se, o *essencialmente poético* aqui se refere justamente ao que tem *numerus*, isto é, ritmo, e não, aristotelicamente, a uma imitação verossímil —, deve ao menos conter algo dessa música, a qual, lembremo-nos, encontra-se fundamentalmente na disposição rítmica e métrica dos versos. Julgamento semelhante já fora feito pelo Marquês de Santillana na *Carta Proêmio ao Condestável D. Pedro de Portugal*, da década de 40 do século XV, quando defende a superioridade da poesia sobre a prosa *soluta*:

Cuánta más sea la exçelencia e prerrogativa de los rimos e metros que de la soluta prosa [...] manifesta cosa es. E, así, [...] me esfuerço a dezir el metro ser antes en tienpo e de mayor perfección e más auctoridad que la soluta prosa.²⁰

Aliás, a sua definição de poesia compartilha de elementos comuns à definição de Landino, como o fingimento, os véus que encobrem um sentido último da obra formando outras camadas de sentido, e a dimensão musical:

¿E qué cosa es la poesía, que en el nuestro vulgar gaya sciencia llamamos, sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida?²¹

Retornando a Ficino, a ideia de que a música das esferas reproduz-se nos versos poéticos lê-se na analogia, proposta por ele e Landino, entre a causa do furor amatório alegada por Platão no *Fedro* e no *Banquete*, diretamente ligada ao sentido da visão, e a causa do furor poético,

²⁰ SANTILLANA, M. *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof. Barcelona: Planeta, 1988, p. 440 *apud* REDONDO. *Artes poéticas medievales*, p. 177. Luisa López Grigera observa que Santillana não se refere a toda e qualquer prosa, mas apenas àquela *soluta*, isto é, *suelta*, livre do uso de ritmo. Cf. os pormenores dessa discussão em LÓPEZ GRIGERA. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, p. 41-42.

²¹ SANTILLANA. *Obras completas*, p. 439 *apud* REDONDO. *Artes poéticas medievales*, p. 175.

ligada à audição. A analogia, já destacada aqui, estabelece que, da mesma forma que a visão de uma beleza terrena desperta a reminiscência da Beleza divina, a audição das harmonias humanas desperta a reminiscência da divina Harmonia. No que concerne àquelas harmonias, Ficino reitera sua partição na epístola a Fonzio, referindo elementos da mitologia. Segundo ele, Mercúrio é, ao mesmo tempo, mestre da eloquência e artífice da cítara, o que uniria as dimensões do discurso prosaico, racional, e do ritmo poético. Ele também se faz acompanhar por Vênus, mãe da música ligeira (*musica leuior*), ou seja, a música constituída pelos sons musicais (*mélos*), e por Apolo, pai da música nobre, mais grave (*musica grauior*), ou seja, a *poesia*. Esta, composta de palavras, contém duas substâncias, a saber, a da expressão, presente nos pés métricos, medidas de sílabas, rimas e outros elementos rítmicos e melódicos, e a do conteúdo, presente nas sentenças e verdades que expressa. Também aqui se combinam uma dimensão musical e uma dimensão retórica. Para Ficino, o estilo de Platão é o maior exemplo daquele que se pode pôr entre a prosa livre (*soluta oratio*) e a poesia (*carmen*). A aquisição de forma e ritmo poéticos significa elevar-se acima da prosa e do estilo pedestre (*supra prosam pedestremque orationem surgere*) e quem o faz não parece ser impulsionado por engenho humano (*non humano ingenio*), senão por certo oráculo délfico. Assim como Landino, Ficino também demonstra conceber o engenho e o furor como categorias distintas, sendo a última a causa eficiente que engendra a poesia. Tal distinção, primeiramente observada na dimensão da criação poética, é mantida no âmbito do efeito ou da função do discurso. De acordo com o filósofo, o estilo, quando é plano, prosaico (*solutus*), avança com pé mais livre e chega com mais facilidade e rapidez aonde deseja; quando é rítmico e poético, deleita, embeleza e arrebatada pelas harmonias e pelas figuras. A distinção traz ecos da oposição estabelecida por Longino entre as finalidades da oratória — a persuasão — e da poesia — o arrebatamento, o choque, a maravilha. Em resumo, trata-se aqui de um costume retórico-poético que advoga em favor de uma poesia inspirada, musical, arrebatadora e fantástica, o que constitui sólidos pressupostos para que Landino eleja Dante como o modelo ideal de poeta teólogo e furioso, isto é, inspirado, e, a partir daí, defina a poesia mantendo este horizonte conceitual.

No caso da *Commedia*, a substância musical do poema está concentrada no uso da *terza rima*, o terceto de versos hendecassílabos com rimas *incatenate* ABA BCB CDC DED etc. É patente que a utilização desse esquema de ritmo, rima e estrofação busca centrar os sentidos do poema em torno do número 3, refletindo e participando na substância da Santíssima Trindade. A escolha da *terza rima*, portanto, não é casual, mas intencional e significativa. Por isso defendo que em Dante — e, por extensão, em Landino — a

componente musical é substância da poesia. Por outro lado, a notação dos tempos não é pura reiteração de um presente lírico da *persona* que fala no poema, característica apontada por Muhana como típica do trovar. Como argumenta João Adolfo Hansen, “na *Divina Comédia*, o encadeamento das rimas e o retorno das alternadas funcionam como diagrama sonoro da continuidade dos atos da enunciação narrativa de Dante e dos movimentos físicos e alegóricos da sua viagem pelo Além”.²² Há ação e narração, e a *dispositio* das ações imitadas — *traduzidas*, nos termos de Landino e Lactânio — segue uma *ordo poetica* com princípio, meio e fim verossímeis em relação ao todo do poema.²³ Nessa ordem poética, a ação principal — a viagem do personagem Dante pelos estados da alma, estados estes que têm caráter topográfico, espacial — é projetada no metro dos versos e no tempo cronológico do desenrolar do ato da leitura. Por outro lado, o tempo cronológico da viagem, nos sentidos alegóricos guardados pelo poema, é espacializado, verticalizado. Os três estados da alma — Inferno, Purgatório e Paraíso — existem simultaneamente, e o sentido último da *Commedia* encontra-se sempre no empenho de ascensão da alma ao Paraíso divino. Poder-se-ia dizer que o eixo espiritual das simultaneidades, vertical, projeta sua sombra, no momento da realização concreta do poema, sobre o eixo terreno da contiguidade, horizontal. Portanto, é a totalidade do poema que lhe confere seu autêntico significado expressivo. Retomando palavras de Edoardo Sanguinetti — para quem o poema dantesco “exige, para ser compreendido no seu valor de poesia, não uma leitura lírica, ao modo croceano, mas uma leitura narrativa”,²⁴ — Hansen propõe que “a *Comédia* deve ser lida como um romance teológico-político cujas mesclas estilísticas e partes simetricamente espelhadas recebem o sentido do todo e não simplesmente de alguns episódios isolados, como muitos intérpretes românticos e Benedetto Croce propuseram [...]”.²⁵ O todo que subordina a ordem das partes, inclusive, é dado pelo gênero. Sendo comédia, o poema deve começar mal e terminar bem, daí a ordem *Inferno* > *Purgatório* > *Paraíso*. Entretanto, a concepção dantesca de comédia não é estritamente aristotélica, e assim o poeta não figura apenas tipos baixos ou caracteres vis; quando os figura, compõe-nos com estilo ínfimo, mas concede-lhes tratamento elevado por parte de seus interlocutores, mesclando os estilos; e tampouco concentra a função do poema no *docere*, almejando deleitar e principalmente mover os afetos de seus leitores. Por se tratar de uma

²² HANSEN. Notas de leitura. In: DANTE ALIGHIERI. *Divina Comédia*, p. 13.

²³ Para uma discussão pormenorizada a respeito da unidade de ação e da ordem e encadeamento dos fatos na poética de orientação aristotélica, cf. MUHANA. *A Epopeia em Prosa Seiscentista*, especialmente o capítulo sexto, intitulado “Una e extensa”.

²⁴ SANGUINETTI, Edoardo. *Il Realismo di Dante*. Firenze: Sansoni Editore, 1966, p. 18 *apud* HANSEN. Notas de leitura, p. 54.

²⁵ HANSEN. Notas de leitura, p. 54.

obra que insere toda a variedade do mundo no projeto divino da Criação, perfeito *a priori* e em si mesmo, a *Commedia* promove uma mescla de estilos, a qual não faz mais do que coadunar-se com a figuração da própria existência do Cristo. Desde o seu nascimento, Jesus, embora Deus encarnado, sempre esteve muito mais próximo das coisas ínfimas do que das nobres. Hansen nos lembra de como Bernardo de Claraval propõe que, para dar conta da presença de Deus em suas espécies, é necessária a *sublimitas in humilitate*, isto é, a “sublimidade na humildade”. Conforme a preceptiva retórica latina e helenística,²⁶ para figurar o sublime, a narração não deve ser simples, mas amplificada com vários ornamentos. É o que diz Landino da *Divina Comédia*, que ela foi composta com “*sì incredibil copia di parole adornate*”. A respeito das virtudes da narração ornada, esclarece-nos Adma Muhana:

[...] nesse último modo ilustrado ou ornamentado da narração, sua principal virtude não é a clareza, nem a brevidade, nem mesmo a verossimilhança, a que o *docere* conduz, mas duas *virtutes assumptae*, insistentemente assinaladas nas obras ciceronianas e nas retóricas gregas ulteriores como propriedades elocutivas da *narratio ornata*: a *suauitas* ou *iucunditas* (cuja melhor tradução em português talvez seja “delicadeza”), cuja dominante é o *delectare*, e a *εναργεια*, ou *evidentia*, cuja dominante, o *mouere*. Disseminadas em todas as narrações, estas duas virtudes prevalecem, respectivamente, nas narrações de estilo medíocre (ou médio) e grandíloquo (ou grande), na mesma proporção em que no estilo humilde (ou ínfimo) predomina o *docere*.²⁷

Não há dúvida de que a finalidade mais importante do poema de Dante relaciona-se com o *mouere*. Na epístola a Can Grande della Scala, senhor de Verona, ele o diz claramente: “*finis totius et partis est remove* viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis” (“a finalidade do todo e da parte é remover os viventes nesta vida do estado de miséria ao estado de felicidade”).²⁸ Ora, retoricamente, removem-se os leitores/ouvintes de um estado a outro pela moção dos seus afetos. E então o uso da figura retórica condizente com o estilo grandíloquo que move os afetos do receptor é confirmado por João Adolfo Hansen: “a fantasia de Dante é poderosamente visual e opera, como foi dito, com a figura retórica da *enargeia* ou *evidentia*, a formulação vívida e eficaz, que põe as coisas ditas diretamente na frente do olho intelectual do juízo do leitor”.²⁹ Domínio da fanopeia: segundo Landino, pela fantasia poética, Dante é capaz de figurar, mais do que qualquer teólogo, as

²⁶ Uma detalhada discussão sobre os modos da *narratio* encontra-se em MUHANA. *A Epopeia em Prosa Seiscentista*, capítulo sétimo, intitulado “Narrada”.

²⁷ MUHANA. *A Epopeia em Prosa Seiscentista*, p. 248-249.

²⁸ Cf. DANTE. *Epistula XIII*, §15. (grifo nosso).

²⁹ HANSEN. Notas de leitura, p. 44.

coisas que se contemplam nas esferas celestes: “E qual teologo o con più ordine o con più manifeste dimostrazioni ha potuto a noi mortali esprimere e quasi dipignere quello che gl’immortali spiriti lassù nel lucidissimo fonte della natura contemplano?”³⁰ Para figurar o sublime, além da figura retórica da *enárgeia*, recorda Hansen uma qualidade do estilo de Dante, a *gravitas*, qualidade imitada dos poetas latinos, principalmente o Virgílio da *Eneida*. Em consonância com a finalidade última do poema, essa gravidade do estilo é ideal para tratar de matéria tão elevada como a ascensão da alma a um estado de beatitude e contemplação divina. Daí, *gravità di sentenzie*, gravidade de sentenças. A dimensão da logopeia também aquista seu espaço. Mas, não nos esqueçamos, para Landino e Ficino, os conceitos poéticos também são musicais, são reflexo da música da mente divina. A partir do comentário de Platão sobre as *mousikai tékhnai*, de que elas possuem *mélos* e *lógos*, isto é, uma dimensão melódica e outra lógico-discursiva,³¹ entende-se que Landino insista em que o *lógos* do poeta é uma parte do todo musical, no caso, a poesia:

Imperoché altri sono che si dilectano del conento della voce et degli strumenti musici, et questi sono vulgari et leggieri musici; altri e quali sono di piu grave giudicio, con misurati versi esprimano gl’intimi sensi della mente loro; et questi sono quegli che concitati da divino spirito possono gravissimi et sententiosissimi versi scrivere.³²

E que ele ratifique a natureza musical do conceito e das sentenças poéticas: “E questa da Platone è detta poesia; la quale non solamente con la suavità della voce diletta gl’orecchi, come quella vulgare musica, ma, come dissì, alti e arcani e divini sensi descrive e di celeste ambrosia pasce la mente”.³³ Ficino, igualmente, destaca o apascentamento da mente, e não apenas dos ouvidos, provando que a música da poesia não se encontra apenas no *mélos*, mas também no *lógos*: “Por ello sucede que no sólo halaga a los oídos, sino que también aporta a la mente un alimento suavísimo y muy semejante a la ambrosía celeste, de modo que parece acercarse más a la divinidad”.³⁴ A poesia, portanto, é música, imagem e conceito. É um discurso metrificado e ornado. Versos medidos e ornamentos vários.

³⁰ LANDINO. Prolusione dantesca, p. 53.

³¹ Cf. PLATÃO. *República*, 376e; 398b-d.

³² LANDINO. Proemio al Commento sopra la Commedia, p. 144.

³³ LANDINO. Proemio al Commento sopra la Commedia, p. 144.

³⁴ FICINO. *Sobre el furor divino y otros textos*, p. 21.

... Le cose già fatte...

É notória a distinção estabelecida por Aristóteles entre a poesia e a história:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.³⁵

Distinção discutidíssima pela fortuna crítica aristotélica, não creio na necessidade de alongá-la neste momento. O ponto crucial é que, enquanto à poesia é reservado o direito de inventar ficções (respeitando-se a verossimilhança), a história deve ater-se aos fatos verdadeiramente ocorridos. Como observa Jacyntho Brandão:

[...] a poesia é, de fato, o pano de fundo contra o qual se define o que deve ser a história, por uma espécie de redução, de delimitação, ou, dito de outro modo, o cânon da poesia é o critério que permite distingui-la da história, uma vez que, pela via negativa, esta *não* pode obedecer à *dóxa* do historiador.³⁶

Pode-se dizer que, de forma geral, essa visão atravessa uniformemente toda a cultura antiga,³⁷ ainda que a reflexão sobre as fronteiras entre poesia e história guarde suas peculiaridades em cada autor. Luciano de Samósata, por exemplo, procura distinguir a história da poesia — e, por extensão, do encômio — seguindo a mesma direção:

Com efeito, ao encomiasta apenas uma coisa interessa — elogiar e agradar, seja como for, aquele que se elogia — e, se acontecer de mentir para atingir seu objetivo, pouco se preocupará. Já esta, a história, nela introduzindo-se uma mentira, nem a menor delas suportaria [...]
[...] da poesia e dos poemas umas são as intenções e [...] eles têm regras próprias, enquanto as da história são outras. Na poesia, com efeito, há liberdade pura e uma única regra: o que parece ao poeta. Pois ele é inspirado e possuído pelas Musas, de modo que, mesmo se quiser atrelar um carro a cavalos voadores, mesmo se puser outros correndo sobre a água ou sobre pontas de espigas, ninguém se importará. Nem quando o Zeus dos poetas, puxando uma só corrente, levanta ao mesmo tempo a terra e o mar, temem

³⁵ ARISTÓTELES. *Poética*, 1451a36-b7.

³⁶ BRANDÃO. Luciano e a história. In: LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, p. 187.

³⁷ Cf. BRANDÃO. Luciano e a história, p. 187, (nota 5). O autor recorda, além da passagem de Aristóteles já citada aqui (*Poética*, 1451a-b), trechos de Tucídides (1, 22) e de Políbio (2, 56, 11-12) que refletem sobre a natureza da poesia e da história.

que ela se rompa e que tudo, caindo, se destroe. Quando querem louvar Agamêmnon, ninguém impede que ele tenha a cabeça e os olhos semelhantes aos de Zeus, o peito ao de seu irmão Posídon, a cintura à de Ares — e, em resumo, o filho de Atreu e Aérope deve ser um composto de todos os deuses, pois nem Zeus, nem Posídon, nem Ares bastam para, cada qual sozinho, dar-lhe uma beleza completa. A história, todavia, se adota alguma adulação desse tipo, que outra coisa se torna senão uma espécie de poesia em prosa, privada da grandiloquência daquela, mas exibindo o que lhe resta de assombroso, desnudo de métrica e, por isso, mais assinalado? Portanto, um grande (ou melhor: um enorme) defeito é se alguém não sabe separar o que é da história daquilo que pertence à poesia, mas introduz na história os adornos da outra — o mito, o encômio e os exageros que neles há — como se vestisse um desses atletas fortes e completamente resistentes com uma túnica de púrpura e outros enfeites de cortesãs e lhe esfregasse no rosto ruge e pó-de-arroz. Por Hércules! como você o tornaria ridículo, envergonhando-o com essa aparência³⁸

Contudo, há de se notar que, ao referir-se ao poeta, confere-lhe uma *liberdade pura*,³⁹ e estabelece como limite da invenção ficcional simplesmente *o que pareça ao poeta*. Nesse sentido, postula Jacyntho Brandão:

[...] conforme Aristóteles, a história se ocupa do que aconteceu (τὰ γενόμενα) e a poesia do que poderia acontecer (οἷα ἂν γένοιτο); Luciano dá um passo além, em *Das narrativas verdadeiras* e outras obras, tratando de coisas que não poderiam acontecer (μήτε γενέσθαι δυναμένων). Na partilha entre o verdadeiro, que cabe à história, e o verossímil, que cabe à poesia, a ficção de Luciano busca o inverossímil [...]⁴⁰

Esse passo além interessa-nos sobremaneira na reflexão sobre a liberdade da fantasia poética proporcionada pela categoria do furor. Podemos dizer, mantendo o horizonte dos termos platônicos, que Luciano, no processo de imitação e invenção poética, ultrapassa a esfera do *eikón*, a cópia das Ideias perfeitas, e libera a manifestação dos *phantásmata*, as visões sem vínculo mimético com a Ideia, invertendo a escala de valoração platônica no que concerne a essas categorias. É possível identificar, na reflexão de Luciano sobre a natureza da poesia, um privilégio da *phantasia* sobre a *eikasía* ou mesmo sobre a *mímesis* (no sentido que lhe empresta Filóstrato na *Vida de Apolônio*, citada no capítulo primeiro deste trabalho a partir dos comentários de Jackie Pigeaud e Jean-Pierre Vernant), e, portanto, da imitação fantástica sobre a icástica.

³⁸ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*, 7-8.

³⁹ Para uma discussão filológica dessa expressão, em grego ἄκρατος ἢ ἐλευθερία, bem como de seus usos em Platão e Plutarco e de sua relação metafórica com o temperamento do vinho, cf. BRANDÃO. *Luciano e a história*, p. 188-191.

⁴⁰ BRANDÃO. *Luciano e a história*, p. 205.

A *Retórica a Herênio*, ao tratar do momento da narração inserido na *dispositio*, apresenta uma divisão tripartite do gênero narrativo concernente às ações, de acordo com sua relação com a verdade:

Id, quod in negotiorum expositione positum est, tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est, quae neque ueras neque ueri similes continet res, ut eae sunt, quae tragoedis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, uelut argumenta comoediarum.

O [gênero] que se baseia nas ações pode ser de três espécies: fábula, história e argumento. A fábula contém ações que não são nem verdadeiras, nem verossímeis, como as relatadas na tragédia. A história são as ações realmente empreendidas, mas em época distante de nossa lembrança. O argumento é a ação ficta que, no entanto, poderia ter acontecido, como o argumento das comédias.⁴¹

Não deixa de ser curiosa a relação estabelecida entre a verossimilhança característica do *argumentum* e o gênero cômico, enquanto que, desautorizando Aristóteles, a tragédia é destituída de seu caráter verossímil. Também em Quintiliano:

Et quia narrationum, excepta qua in causis utimur, tres accepimus species, fabulam, quae versatur in tragoediis atque carminibus, non a veritate modo sed etiam a forma veritatis remota; argumentum, quod falsum sed uero simile comoediae fingunt; historiam, in qua est gestae rei expositio;

Now there are three forms of narrative, without counting the type used in actual legal cases. First there is the fictitious narrative as we get it in tragedies and poems, which is not merely not true but has little resemblance to truth. Secondly, there is the realistic narrative as presented by comedies, which, though not true, has yet a certain verisimilitude. Thirdly there is the historical narrative, which is an exposition of actual fact.⁴²

No século XIII, Jean de Garlande, em sua *Parisiana poetria*, emula a sistematização do *Ad Herennium*, distinguindo os gêneros de narração pelo critério de verdade:

Sed quod positum est in negociis tres habet species siue partes, scilicet Fabulam, Hystoriam, Argumentum.
De Fabula. *Fabula est que nec res ueras nec uerisimiles continet [...]*
De Hystoria. *Hystoria est res gesta ab etatis nostre memoria remota [...]*
De Argumento. *Argumentum est res ficta que tamen fieri potuit, ut contingit in comediis.*

⁴¹ *Retórica a Herênio*, I, 12.

⁴² QUINTILIANO. *Instituição Oratória*, II, 4, 2.

That rooted in plot has three species, or parts, namely Fable, History, and Realistic Fiction.

On Fable. A Fable contains events that are untrue, and do not pretend to be true [...]

On History. A History reports an event which has taken place long before the memory of our age [...]

On Realistic Fiction. A Realistic Fiction is a fictitious event which nevertheless could have happened, as is the case in comedies.⁴³

Essa obra certamente era conhecida por Dante, cuja definição de comédia exposta na Carta XIII — pela qual justifica o título de sua obra máxima — ratifica alguns postulados de Garlande sobre o gênero.⁴⁴ Trata-se de uma definição que extrapola aquela veiculada na *Poética* aristotélica ou em outros autores gregos em geral, porque considera não apenas os personagens e o estilo empregado, mas também a *ordo dispositionis* da matéria narrada:

[...] *sed est differentia inter tragediam et comediam; quia comedia est carmen iocosum incipiens a tristitia et terminans in gaudium; tragédia est carmen graui stilo compositum, incipiens a gaudio et terminans in luctum* [...]

[...] but there is a difference between tragedy and comedy; for a comedy is a humorous poem beginning in sadness and ending in joy; a tragedy is a poem composed in the high style, beginning in joy and ending in grief.⁴⁵

Differt ergo [comedia] a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis [...] *Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur [...]*

Differisce dunque [la commedia] dalla tragedia nella materia in quanto la tragedia è al principio ammirabile e placida, alla fine o conclusione fetida e orribile [...] La commedia poi introduce l'acerbità di alcuna cosa, ma la sua materia termina prosperamente [...]⁴⁶

Juntando o que foi dito até agora, se uma das fontes para a definição dantesca de comédia é a *Parisiana poetria*, e se, por sua vez, esta emula preceitos divulgados pela *Retórica a Herênio* e pelas *Instituições Oratórias*, para os quais a comédia é o gênero representativo do *argumentum*, poder-se-ia concluir, assim, que a *Divina Comédia* é um tipo ou exemplo de *argumentum*, definido como *res ficta*. Todavia, cerca de dois séculos mais tarde, Cristoforo

⁴³ GARLAND. *Parisiana Poetria*, V, 314-328.

⁴⁴ Henry Kelly, todavia, considera que há mais contradições que semelhanças entre Garlande e Dante, e que dificilmente este teria tomado aquele totalmente a sério. Cf. KELLY, Henry Angsar. *Tragedy and comedy from Dante to pseudo-Dante*. Berkeley: University of California Press, 1989, p. 5-6.

⁴⁵ GARLAND. *Parisiana Poetria*, IV, 478-481.

⁴⁶ DANTE. *Epistula XIII*, §10.

Landino a definirá — indiretamente, é verdade, pois, como vimos sustentando, apesar de não nomeá-la explicitamente no momento da definição geral de poesia, ela parece ser o modelo para tal definição — como *cose già fatte*. Tal definição parece retomar — ou mesmo constituir-se numa tradução — da noção de *res gestae*, a qual, como se acaba de comentar, permeia o entendimento que o costume antigo tinha da história, costume esse perpetuado ao longo dos séculos ditos medievais. Tanto é assim que Lactâncio, de quem Landino emula a definição de poesia, diz ser esta a tradução das *ea, quae gesta sunt vere*, isto é, as coisas que verdadeiramente sucederam.

Que significa, portanto, definir a poesia como tradução das *res gestae*, das *cose già fatte*, das coisas já feitas? Significa delimitar seu campo ao que o costume, desde os antigos, entendia como sendo o da história, isto é, do verdadeiro? Estaria dessa forma excluído da poesia o que sempre lhe fora próprio, a saber, a liberdade de ultrapassar o verdadeiro, pela invenção seja de verossímeis, seja de inverossímeis? As respostas às questões, parece-me, podem ser encontradas nas concepções de *verdade* e de *realidade* contemporâneas aos autores daquela definição de poesia. Conforme nos recorda Chartier, “para parafrasear a Ricœur, el concepto mismo de ‘realidad’ aplicado al pasado es lo difícil de problematizar en la actualidad”.⁴⁷ Ou seja, é preciso evitar o anacronismo de aplicar um conceito atual de verdade ou realidade aos séculos já passados. Logo, em primeiro lugar, nunca se deve esquecer que a definição landiniana é tomada de empréstimo a Lactâncio, que a formulara no século IV. No que concerne ao contexto teológico em que Lactâncio a formula, vinculado a um Cristianismo que busca cada vez mais se afirmar como religião majoritária da Europa ocidental, o que se verifica é que parte dos elementos fantásticos lidos como inverossímeis segundo o modelo de Luciano incorpora-se como maravilhoso à verdade da natureza, devido à concepção cristã do mundo como criação divina. O ato da criação do universo por Deus é visto como uma maravilha, sobretudo se o comparamos com o modelo de criação perpetrada pelo demiurgo do *Timeu*. Ali, o demiurgo é mais um modelador ou plasmador do que um criador *ex nihilo*. As Ideias preexistem à sua atividade, que consiste em, justamente a partir dos modelos fornecidos pelas essências, engendrar a realidade e organizar o cosmos. O Deus bíblico, ao contrário, não constrói a partir de nenhum modelo prévio, tudo nasce de forma imediata a partir da sua Inteligência, da sua Vontade, da sua Palavra e do seu Ato. Jackie Pigeaud, em seu estudo sobre o *Do Sublime*, de Longino, chama a atenção para essa diferença entre as concepções grega e judaica da criação, diferença observada por Galeno:

⁴⁷ CHARTIER. *El mundo como representación*, p. 76.

Existe, no entanto, um autor que se deve evocar porque [...] faz alusão a Moisés e à idéia de criação que a *Gênese* supõe; trata-se de Galeno, que avalia exatamente as diferenças entre as idéias judia e grega da criação. Para Moisés, Deus pode fazer qualquer coisa, inclusive criar a matéria. Para os gregos, a matéria preexiste à criação e Deus está submetido a coerções, quando não a leis; Deus nada poderia criar *ex nihilo*. Para Moisés, “basta que Deus decida ordenar a matéria e imediatamente ei-la organizada; pois ele pensa que a Deus tudo é possível, mesmo que ele queira fazer das cinzas um cavalo ou um boi; mas nós (os gregos) não temos essa opinião; nós afirmamos que há coisas por natureza impossíveis, e que Deus não as empreende de modo algum, mas que, dentre as coisas que podem nascer, ele escolhe a melhor...” Galeno apreende a medida daquilo que é para os gregos uma impossibilidade. A idéia de uma natureza *autónomos*, que produz sua própria lei, tal qual a vimos definida, parece-nos muito distante do pensamento de Moisés.⁴⁸

Para Hans Blumenberg, contudo, na história do Cristianismo, as possibilidades infinitas da potência de Deus para criar as coisas não se verificam desde sempre. Em momentos iniciais, entende-se que é certo que Deus cria a partir do nada, mas, paradoxalmente, só poderia ter criado o que foi facticamente criado. É o que pensa Agostinho, conforme defende Blumenberg. Para o filósofo alemão, no padre da Igreja não se acha menção ou consideração sobre a possibilidade divina de engendrar um excedente possível em relação ao facticamente criado. “Onde se fala do que *ainda não é* mas *pode ser* trata-se sempre de o poder ser aristotélico, identificado com a matéria como indeterminação formal”.⁴⁹ Tal concepção evidencia uma racionalidade antignostica:

A ênfase da vontade no conceito de criação encontra seus limites na posição antignostica, que impõe compreender a criação como um ato racional: “quem ousaria dizer que Deus constituiu todas as coisas de modo irracional?” (*quis audeat dicere Deum irrationabiliter omnia condidisse?*). Mas o que *rational* pode significar apenas se explica de acordo com o fio condutor da correspondência entre mundo noético e real, e, assim, de acordo com o modelo do demiurgo platônico.⁵⁰

Esse modelo, como já se disse, exposto no *Timeu*, contrasta com o modelo, também platônico, do *phytourgós* da *República*, mais alinhado com o princípio judaico da criação. Nestes, o deus criador não parece limitado pela preexistência das Ideias fornecedoras de possibilidades finitas de criação. Ao contrário, todas as possibilidades partem da potência de sua mente e de

⁴⁸ PIGEAUD. Introdução. In: Pseudo-LONGINO. *Do Sublime*, p. 23. A passagem de Galeno citada por Pigeaud encontra-se em GALENO, *De usu partium*, XI, 14 (VIII K 904).

⁴⁹ Cf. BLUMENBERG. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*, p. 118-119.

⁵⁰ BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 119. A citação de Agostinho feita por Blumenberg é de *De diversis questionibus*, LXXXIII, 46.

seu *lógos*. Num autor como Fílon de Alexandria, inserido no interstício entre as culturas judaica e helênica, as duas concepções parecem mesclar-se. O mundo sensível é imitação do mundo inteligível, mas este só adquire existência a partir da Vontade e do *lógos* divinos:

Quand une cité se fonde pour satisfaire l'immense ambition d'un roi ou d'un chef qui prétend au pouvoir absolu et qui, dans l'éclat de sa magnificence, donne un surcroît de lustre à sa prospérité, il se présente parfois un homme qui a reçu la formation d'architecte; il observe les commodités qu'offrent le climat et la situation géographique, et il dessine d'abord dans sa pensée presque toutes les parties de la cité qu'il doit construire, sanctuaires, gymnases, prytanées, places publiques, ports, cales sèches, ruelles, fortifications, fondations des maisons et des édifices publics. Puis, une fois qu'il a renfermé en son âme, comme dans une cire, les empreintes de chaque partie, il porte en lui une cité intelligible. Il en fait ressortir les traits grâce à la mémoire qui lui est innée, il en accentue davantage encore les caractères; tel un bon ouvrier, les yeux fixés sur le modèle, il commence à bâtir la cité de pierre et de bois, conformant les réalités corporelles à chacune des idées incorporelles. C'est donc à peu près ainsi que pour Dieu, on doit estimer qu'ayant médité de fonder la grande cité, il en conçut d'abord les types, dont il réalisa, en les ajustant, le monde intelligible, pour produire à son tour le monde sensible, en se servant du premier comme modèle.

Donc, de même que le projet de cité formé dans la pensée de l'architecte ne se situait en aucun emplacement extérieur, mais était imprimé dans l'âme de l'artiste, de même le monde constitué d'idées ne saurait avoir lui non plus d'autre lieu que le Logos divin qui a organisé ces sortes de réalités.⁵¹

O problema da origem das Ideias está no cerne das relações entre filosofia platônica e Cristianismo. Blumenberg, com muita argúcia, detém-se na questão, e defende que, ao menos nos momentos iniciais do Cristianismo, o modelo do *demiourgós* sobrepôs-se ao modelo do *phytourgós*, limitando as possibilidades da criação divina:

A origem da própria ideia ainda é passível de indagação ou o próprio absoluto é sem origem? A representação de um ato *criador* é estranho (*sic*) à metafísica platônica?

De todo modo, a tradição do platonismo provocou essa impressão; mostraremos como isso sucedeu. Mas aí onde estamos, no décimo livro da *República*, é expressamente dito que foi Deus quem quis ser o verdadeiro produtor da cama propriamente existente — e não qualquer um, a exemplo de como um artesão qualquer produz —, a qual então se funda na unidade de sua natureza como “ideia”. Por três vezes bastante aproximadas, Platão insiste nessa expressão e nomeia Deus fundador do que é de *phytourgós*. Aqui, pela primeira vez, a *criação* é interpretada como ato de geração espontânea da sabedoria e convertida em atributo da divindade. Podia-se pensar que essa concepção do conceito de criação, em sua radicalidade, teria sido conhecida e reconhecida no momento em que se almejou articular e estabelecer uma tradição entre a ideia bíblica de criação e o meio da metafísica antiga. Mas, como foi muitas vezes demonstrado, outro elemento

⁵¹ FÍLON DE ALEXANDRIA. *Da criação do mundo*, 17-20.

da obra platônica afirmou-se nessa função: o mito do demiurgo do *Timeu*. No demiurgo, ter-se-á visto a prefiguração do Deus criador bíblico. Mas o demiurgo *não é criador*. Segundo sua estrutura de ação, e não seu nível metafísico, ele é exatamente um artesão, como o carpinteiro no livro décimo da *República*. O demiurgo do *Timeu* tem uma função fundadora cosmológica, e não ontológica; por isso, em suma, ainda há, junto à ideia de cosmo, um paralelo fenomênico e, portanto, ainda se há de superar certa insegurança da filosofia platônica, tão criticada por Aristóteles. A função do demiurgo é de *tributário*, subordinado ao ser absoluto das ideias. A ênfase metafísica recai não sobre esse “criador”, mas sobre seu modo de operação. Ele apenas provoca que o verdadeiro existente — que se deve representar como pressionando em prol da autocomunicação, do modo como os neoplatônicos o fizeram — assuma a aparência compreensível, traduzindo-o na fala dos sentidos. Se o protótipo de tal “anúnciação” era necessário, essa é uma pergunta irrelevante, ao menos enquanto o demiurgo não é o próprio Deus, a ser justificado como o princípio de todo o bem. No entanto, mesmo essa identificação do demiurgo com Deus é introduzida no primeiro século antes de Cristo e domina o platonismo cristão.⁵² O fato de que, na recepção grega, o *phytourgós* da *República* não encontrasse nenhuma ressonância e, em seu lugar, o *demiourgós* do *Timeu* se tornasse a representação dominante significava que o conceito de “criação” devia ser exposto com os meios categoriais do esquema da estrutura da imitação. A questão que se punha centralmente não era a da compreensão da espontaneidade *humana*, conquanto essa se tornasse decisiva quando se considerasse o típico processo da incubação teológica do elemento conceitual da autocompreensão da subjetividade. A transferência da representação do demiurgo para o conceito de Deus implica a sanção decisiva do princípio da “imitação da natureza”.⁵³

Concluindo o raciocínio com Blumenberg:

Dessa maneira, contudo, os conceitos de “onipotência” e “infinitude” permanecem necessariamente separados, pois, no entendimento antigo, o *infinitum* é incompatível com a racionalidade; é o *apeiron* hilético. A infinitude ainda não aparece entre os atributos de Deus.⁵⁴

Mas tal situação não perdurará por todo o Cristianismo. Gradativamente, a identificação entre onipotência e infinitude vai conquistando espaço, de forma que, para um Nicolau de Cusa, como já se viu, a criação de Deus deve estar além tanto de uma *ars imitatoria* quanto de uma *ars perfectoria*, a despeito da falta de terminologia adequada para defini-la.

Isso tem como consequência que o conceito de *racionalidade* é reduzido a seu aspecto de *não contraditório*, ao passo que ainda em Agostinho o conceito de *ratio* não se afastava do de ideia exemplar, assim implicando uma referência ao finito e objetual. Só *agora* se pode dar o passo decisivo para nossa questão acerca do “campo de possibilidade” ontológico da

⁵² Cf. a tópica do *deus artifex*, identificado com o demiurgo platônico, em CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 663-666.

⁵³ BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 102-104.

⁵⁴ BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 119.

criação: o cosmo, pensado como algo finito, cria o universo infinito das possibilidades do ser — e isso significa: não esgota e não *pode* esgotar as possibilidades da onipotência divina. O cosmo é necessário apenas em uma parte factual desse universo e permanece em aberto todo um espaço para o ser irrealizado — que, por certo, ainda será por muito tempo uma reserva inquestionável de Deus, e indisponível para as perguntas do homem sobre suas próprias possibilidades.⁵⁵

No âmbito da criação poética, propomos que a *phantasia* poderia ser concebida como produtora daquele excedente, daquela infinitude, enquanto a *mimesis* faz conformar o facticamente criado (ou a *natura naturata*) com o modelo prévio, com a *idea* (ou a *natura naturans*). Assim como Deus dispõe de uma reserva inquestionável para a criação, o poeta encontra na *phantasia* a sua reserva inquestionável para a infinitude. Finalmente, operando ainda segundo a chave categorial fornecida por Filóstrato, pode-se propor que a criação do mundo pelo Deus bíblico é produto mais de uma *phantasia* que de *mimesis* ou de uma *eikasía*, ao contrário da criação demiúrgica.

A respeito do caráter fantástico dessa criação, Jacques le Goff informa que “a primeira maravilha que o Deus dos cristãos oferecera à humanidade fora a própria Criação. O homem e a natureza criados eram a manifestação primordial do maravilhoso”.⁵⁶ No século XVII, António Vieira defenderá, no *Sermão do Santíssimo Sacramento*, que “o que distingue as obras de Deos, em quanto Author sobrenatural, das obras da Natureza, he a pressa ou o vagar, com que se fazem. Milagres feytos devagar são obras da Natureza: obras da Natureza feytas depressa são milagres”.⁵⁷ Ou seja, ambos compartilham da mesma natureza, não se diferenciam quanto à essência ou substância, mas apenas quanto à duração necessária para que aconteçam. Nesse sentido, o maravilhoso cristão, ainda que surpreenda, espante ou suscite admiração, tem caráter natural e não constitui uma mentira ou uma fuga da verdade. Assim, as fronteiras entre o verdadeiro e o maravilhoso são esmaecidas e as criações da *phantasia* do poeta, quando se referem à dimensão dos prodígios e milagres divinos, tornam-se verossímeis ou verdadeiras. Tanto é assim que Le Goff refere-se a elas no sentido de uma *revelação*, a qual se dá a conhecer aos homens, entre outras fontes, por meio da *aparição*, palavra com a qual, por sua vez, Pigeaud traduz justamente o termo grego *phantasia*:

⁵⁵ BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 120.

⁵⁶ LE GOFF. Verbetes “Maravilhoso”. In: LE GOFF; SCHMITT. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*, v. 2, p. 105.

⁵⁷ VIEIRA. “Sermão do Santíssimo Sacramento em Santa Engracia”. In: VIEIRA. *Sermoens*. parte 1, colunas 196-197. Essa passagem foi recordada pela profa. Adma Muhana em sua conferência “A exibição do maravilhoso na ficção seiscentista”, pronunciada em 29/10/2009, na II Semana de Música Antiga da UFMG, organizada pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

O maravilhoso atinge os homens por vias variadas, oral, escrita ou figurada, conforme vias elas próprias maravilhosas. Uma das mais usuais e significativas é a do sonho, da visão, da aparição. O cristianismo destruiu o sistema oniromântico antigo e limitou, durante muito tempo, o sonho profético a alguns privilegiados (santos, reis e monges), manifestando-se o maravilhoso no sonho e, sobretudo, na visão, sonho desperto. Os monges beneficiam-se particularmente desse modo de revelação do maravilhoso.⁵⁸

Obviamente, lembra-nos Le Goff, “o que tornava complexo o problema da maravilha na Idade Média era que ela [...] podia ser uma ilusão produzida por Satã para confundir os homens”.⁵⁹ Mas, em se tratando das maravilhas ligadas à divindade, como o que se narra na *Divina Comédia*, elas apresentam-se como verdades reais. A naturalidade do maravilhoso é reiterada por Gervásio de Tilbury, que no prefácio do seu *Otia imperialia* assim o define: “‘*Mirabilia vero dicimus quae vestrae cognitioni non subjacent etiam cum sit naturalia*’ (‘chamamos de maravilhas os fenômenos que escapam à nossa compreensão, embora sejam naturais’).⁶⁰ Como demonstra Le Goff, a naturalização do maravilhoso faz parte de um processo de sua racionalização pelo Cristianismo, que busca purificá-lo de suas mais variadas origens pagãs — os mitos greco-romanos, as sagas e lendas germânicas, a matéria céltica, os relatos advindos do oriente:

O cristianismo reduz o maravilhoso do mundo mitológico e animista repleto de deuses e seres misteriosos a uma única fonte: Deus [...]
Ele o racionaliza ao conferir-lhe um lugar e uma função na Criação, além de um estatuto de excepcionalidade contido, no entanto, nos próprios limites da natureza.
Porém, mais do que destruir ou rechaçar o maravilhoso, o cristianismo o recupera, integrando-o depurado pela água do batismo.⁶¹

O maravilhoso, portanto, está imiscuído no cotidiano do homem dos séculos ditos medievais.

Assim, não obstante a emulação empreendida por Jean de Garlande, no século XIII, do esquema tripartite de espécies do gênero narrativo tocante às ações, esquema esse contido nas retóricas antigas, o Cristianismo, enquanto totalmente vinculado à verdade das Escrituras, tende a abolir a dimensão da ficção, segundo a visão de alguns teóricos. O antigo esquema ternário greco-romano tornar-se-ia binário, conforme observa Jacyntho Brandão a respeito de um curioso episódio ocorrido com um “contador de histórias” do Vale do Jequitinhonha:

⁵⁸ LE GOFF. “Maravilhoso”, p. 114.

⁵⁹ LE GOFF. “Maravilhoso”, p. 105.

⁶⁰ Citado a partir de LE GOFF. “Maravilhoso”, p. 108.

⁶¹ LE GOFF. “Maravilhoso”, p. 113.

Com efeito, uma cultura que a desconhecesse [a ficção] (o que é provável que constitua um absurdo antropológico) estaria perfeitamente apta a traçar os firmes limites entre a verdade e a mentira. Ainda que uma cultura assim não exista, pelo menos potencialmente é postulada em termos de grupos ou indivíduos: um morador do Vale do Jequitinhonha, que em certa ocasião havia “contado histórias” a Sônia Queiroz, durante uma pesquisa sobre tradição oral, anos mais tarde recusa-se a fazê-lo, afirmando que não “contava” mais “histórias” pois havia se tornado “crente”, e, portanto, não podia mais “falar mentira”. Observe-se como a adesão a um grupo cuja religião se baseia na assunção de que há apenas um esquema binário (verdade/mentira), de que a verdade se encontra inteiramente consagrada num livro (a Bíblia) e de que se exige a adesão total do crente a ela [...] fez com que o contador de histórias regresse de uma forma complexa de lidar com o discurso para uma perspectiva simples (senão simplória, embora kantiana).⁶²

A tônica dessa historieta informa-nos bem sobre as motivações para a afirmação de Hans Ulrich Gumbrecht sobre o (não) estatuto da ficção na cultura medieval cristianizada:

É significativo, nesse sentido, que a cultura medieval só tenha reconhecido a distinção elementar entre verdade e mentira; nunca chegou a desenvolver conceitos correspondentes aos que entendemos como “ficção” ou “fingimento”.⁶³

Provas dessas afirmações encontram-se, por exemplo, na filosofia de Ramon Llull, para quem, segundo Lola Badia, a *pulchritudo* por excelência realiza-se quando as palavras espelham a verdade com perfeição.⁶⁴ Não se pretende, com isso, que não haja produção poética ou ficcional nesses contextos. Mas as leituras teológicas, herméticas, gnósticas, órficas, pitagóricas, neoplatônicas, cabalísticas, místicas, ocultistas que se fizeram das letras dessa época parecem desconsiderar a dimensão da ficção, ao menos com todos os matizes que a enriquecem como na filosofia grega. Acredito que se trate mais de uma questão de recepção do que de produção, ou seja, a obra poética — aquela que não é vista como veiculadora de mentiras — é um construto produzido, fingido (daí, poético e ficcional) pelo poeta, mas os leitores enquadrados dentro do horizonte de expectativas contemporâneo das obras ditas medievais não as liam como ficção ou como uma mentira verossímil, mas reconheciam nelas a verdade das Escrituras, muitas vezes revelada pela dimensão do maravilhoso imprimida pela fantasia do poeta. A coexistência desse esquema binário com a estrutura ternária emulada por Garlande nos diz da descontinuidade dos períodos cronológicos tradicionalmente

⁶² BRANDÃO. *Antiga musa*, p. 117.

⁶³ GUMBRECHT. *Produção de presença*, p. 48-49.

⁶⁴ Informação colhida durante a comunicação “La ‘nova’ literatura de Ramon Llull”, ministrada em 20/05/2011, pela profa. Lola Badia, da Universitat de Barcelona, durante as V Jornades Acadèmiques de l’Aula Lul·liana de Barcelona.

estabelecidos pela História da Arte. Num mesmo recorte temporal, ocorrem simultaneamente dois costumes distintos, mostrando a impossibilidade de se definir o que seria uma essência *medieval* da questão da poesia, da ficção, da verdade.

Na esfera dos gêneros retórico-discursivos, a imbricação entre o maravilhoso e o “real”, entre o poético e o histórico promove um deslizamento da noção de *gesta* enquanto conjunto de eventos históricos ocorridos para o relato dos feitos heroicos — e por vezes maravilhosos — dos heróis das *Canções de Gesta*, não por acaso assim denominadas. Tal movimento nos é assinalado por Bernard Guenée:

Desde o século XII, as cortes de reis e príncipes haviam se tornado centros de cultura, onde a história tinha seu espaço. Mas uma história bem diferente da história monástica e conventual. Ouvindo-a, senhores e damas procuravam com certeza instruir-se; procuravam, mais ainda, divertir-se. Os clérigos que lhes retinham a atenção não eram decerto ignorantes. Se, para serem compreendidos pelo público, eles liam em língua vulgar, sabiam o latim; tinham lido livros e, sobretudo, sua memória carregava uma rica cultura oral. Mas o público exigia deles menos exposições eruditas do que relatos vivos e coloridos. A fronteira oscilava entre poesia e verdade. As canções de gesta, que pretendiam contar o que realmente aconteceu (*gesta*), estavam, no entanto, muito enganadas. Aqui, a história aproximava-se mais da literatura que da erudição.⁶⁵

Feitas as ressalvas ao seu anacronismo, como o uso da categoria *literatura* — inexistente no século XII com seu significado moderno —, além da postulação de um “engano” dessa mesma literatura com relação a uma pretensa intenção de dizer a “verdade” dos fatos da história humana e mundana, pode-se dizer que a passagem de Guenée aponta para o problema do enquadramento das *gestae* entre o verdadeiro e o maravilhoso, entre a utilidade e o deleite, entre a história e a poesia. A solução encontrada pelo Cristianismo para permitir a coexistência de ambas as dimensões na mesma obra parece ter sido a prática da alegorese, ou da alegoria enquanto procedimento hermenêutico.

Voltemos, neste ponto, à definição de poesia de Lactânio. O que nos interessa diretamente no âmbito deste trabalho é que esse autor, ao dizer que a poesia traduz as coisas que verdadeiramente ocorreram, parece querer identificar essas coisas aos feitos bíblicos e opô-las ao fabuloso pagão. As narrativas míticas greco-romanas são falsas se interpretadas literalmente, tanto que o capítulo primeiro das *Instituições Divinas*, onde se encontram essas reflexões, bem como aquela definição de poesia, intitula-se “De falsa religione deorum”, isto é, “Da falsa religião (ou do falso culto) dos deuses”. Aquelas mesmas narrativas, então, são

⁶⁵ GUENÉE. Verbete “História”. In: LE GOFF; SCHMITT. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*, v. 1, p. 524-525.

lidas pelos doutores da Igreja como metáforas da verdade bíblica e cristã. Elas tornam-se, assim, justamente a tradução “poética” dos fatos bíblicos, à qual acrescentam os poetas certa cor, por meio da fantasia poética (*rebus gestis addiderunt quemdam colorem*).⁶⁶ Esses fatos, por mais fabulosos que aparentem, sobretudo ao nosso entendimento contemporâneo, nunca têm sua verdade contestada. Landino, ao retomar a definição de poesia de Lactânncio na *Prolusione Dantesca*, refere-se, diferentemente, sobretudo à poesia de Dante, cujo ápice é representado pela *Divina Comédia*. Essa referência muda toda a questão, pois Landino, ao pensar a poesia, já não tem como horizonte a epopeia e a tragédia antigas, calcadas nos mitos gregos, mas a narrativa de um mito cristão. Nesse sentido, o que se narra na *Commedia* não é apenas “certa cor” acrescida à verdade dos fatos. Ao contrário, aquém dos possíveis sentidos figurados, há verdade na letra do que se diz, pois a fantasia do poeta, iluminada pela Luz da Graça divina, *inventat/encontra e traduz*⁶⁷ a mais sublime das verdades: aquela que emana de Deus. Como agudamente propõe Auerbach, a *Commedia* inscreve-se na tradição dos Evangelhos, pois é revelação a partir de uma verdade histórica:

Dante foi o autor de um livro e o *vas d'elezione* da revelação apresentada nesse livro. Por conseguinte, o livro teria que combinar didatismo e fascínio poético, em uma espécie de encantamento inescapável da alma que se prestava particularmente bem à revelação, a qual, por sua vez, se apresentava como uma sequência de eventos, como uma viagem pelo além, de forte comoção em todas suas partes e sempre ligada aos problemas mais urgentes da vida contemporânea. A *Comédia* é um desenvolvimento singular da tradição do Evangelho, que também era revelação de uma doutrina em torno a um evento histórico.⁶⁸

É nesse sentido que podemos, com Umberto Eco, considerar Dante como um poeta *theologus*:

[...] o poeta continua a sua própria maneira a Sagrada Escritura, assim como no passado a havia corroborado ou até antecipado. Dante vive no período em que Albertino Mussato celebra “o poeta teólogo”, e tem em alta conta a própria *Commedia*. Se para Cangrande ele a apresenta como comédia, lhe dá a entender, precisamente através dos exemplos que demos, que a considera uma boa e válida continuação do livro divino. Ele crê na realidade do mito que produziu [...]⁶⁹

⁶⁶ LACTÂNCIO. *Instituições Divinas*, I, 11.

⁶⁷ Mais à frente, discutiremos as relações entre os termos *inventar* (*invenire*) e *encontrar* (*trobar*), a partir de Giorgio Agamben. E na última seção deste capítulo, discutiremos o lugar do *traduzir* na definição de poesia de Landino.

⁶⁸ AUERBACH. “Os apelos ao leitor em Dante”. In: AUERBACH. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 128.

⁶⁹ ECO. *Arte e beleza na estética medieval*, p. 250.

Como continuador das Escrituras, Dante impõe-se a seu leitor como um profeta, a quem foi dada a missão de revelar os mistérios ocultos sob a caligem divina. É o que observa Auerbach, a partir da comparação entre os apelos ao leitor interpolados por Dante em suas obras e os apelos presentes nas letras anteriores a ele:

É fácil ver que a originalidade dos apelos dantescos é sintoma de uma nova relação entre leitor e autor, que por sua vez tem raízes na concepção que Dante faz de seu próprio papel e função como poeta. Com máxima clareza e consistência, ele conserva a atitude de um homem que, por graça especial, foi admitido à visão do além, como Enéias e Paulo antes dele, e a quem foi confiada uma missão de igual importância: revelar à humanidade a ordem eterna instituída por Deus e, por essa via, ensinar a seus semelhantes o que há de errado com a conformação da vida humana naquele momento específico de sua história [...] Um poema assim [como a *Divina Comédia*] pressupunha e mesmo exigia uma relação entre poeta e leitor semelhante à relação entre um profeta e seus ouvintes: imperiosa, premente e, ao mesmo tempo, inspirada pela caridade cristã, sempre voltada a manter a atenção do leitor e fazê-lo participar, tão concreta e intensamente quanto possível, da experiência narrada no poema. A forma dos apelos é muitas vezes semelhante à das apóstrofes antigas, mas Dante sempre se encarrega de cristianizar a forma clássica.⁷⁰

Segundo Auerbach, Dante tem muito claro para si o seu papel enquanto arauto da Verdade divina:

O âmbito de suas idéias estendia-se agora a todo o mundo físico, moral e político, e Dante dirigia-se a todos os cristãos. O *lettore* da *Comédia* é todo cristão que venha a ler o poema, assim como a passagem das *Lamentações* [de *Jeremias*] dirigia-se a todos que passassem pelas ruas de Jerusalém. Dante chegara a um ponto no qual julgava-se antes um *vas d'elezione*, um “vaso escolhido”, do que um escritor solicitando o favor de um público letrado. Na verdade, ele jamais aceitara a situação de escritor. Por mais que tenha esperanças de glória e imortalidade, ele não se esforça para alcançá-las bajulando o leitor; tem demasiada certeza de sua própria força poética e das revelações incorporadas a sua mensagem. Já na *Vita nuova*, seu encanto tem algo de coerção mágica; ainda que boa parte de sua obra seja expressão de pesar e lamentação, sua voz muitas vezes soa mais imperiosa que suplicante: ela conclama aqueles que têm *intelletto d'amore* a ingressar no círculo mágico de seus versos (vale lembrar também o episódio de Casella em *Purg.* II)

Mas é apenas na *Comédia* que o tom de autoridade, liderança e premência alcança força total — quando então se liga à expressão da solidariedade fraternal com o leitor.⁷¹

⁷⁰ AUERBACH. “Os apelos ao leitor em Dante”, p. 125-126. Ressalto que este ensaio, bem como a questão em torno das passagens citadas de Auerbach, são brevemente discutidos por Luiz Costa Lima no final do quinto capítulo de *O fingidor e o censor*.

⁷¹ AUERBACH. “Os apelos ao leitor em Dante”, p. 121.

A ideia de que o poeta é um vaso eleito no qual se derramará a ciência das coisas divinas ocorre já em Boccaccio, no décimo quarto livro da *Genealogia deorum gentilium*:

La Poésie en effet, que rejettent les négligents et les ignares, est une ferveur (*fevor*) qui rend possible une invention recherchée, et l'expression orale ou écrite, de cette invention. Cette ferveur, procédant du sein de Dieu, n'est accordée, dans l'ordre de la création, qu'à peu d'esprits, à mon avis, ce qui fait que, puisque c'est un don merveilleux, les poètes furent toujours très rares.⁷²

Muito próximo ao conceito de *furor*, Boccaccio propõe a poesia como *fevor*, conceito assimilado por Perrine Galand-Hallyn e Fernand Hallyn à graça divina:

Le *fevor* est ici assimilé à la grâce divine, réservée à peu d'élus. L'analogie vise à rapprocher les poètes des auteurs sacrés, incite à reconsidérer leurs écrits comme une véritable "théologie poétique", fondée, comme les Ecritures, sur l'allégorie qui voile-dévoile des vérités profondes.⁷³

De fato, quando considerada como fruto do *enthousiasmós*, do *fevor*, do *furor*, a poesia é uma teologia, pois na obra poética, iluminada pela Graça, o que se ouve é a voz divina. Este é um *tópos* que continua a se repetir nas retóricas da inspiração, como fica claro no *Abregé de l'art poétique françoys*, de Ronsard:

Car la Poësie n'estoit au premier aage qu'une Theologie allegoricque, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secrets qu'ils ne pouvoient comprendre, quand trop ouvertement on descouvroit la verité. Eumolpe Cecropien, Line maistre d'Hercule, Orphée, Homere, Hesiodé inventerent un si excellent mestier. Pour ceste cause sont appelez Poetes divins, non tant pour leur divin esprit qui les rendoit sur tous admirables, que pour la conversation que ilz avoyent avecques les Oracles, Prophetes, Devins, Sybilles, Interpretes de songes, desquelz ilz avoyent appris la meilleure part de ce qu'ils sçavoient: car ce que les Oracles disoient en peu de motz, ces gentilz personnages l'emplifioient, coloroient et augmentoient, estans vers le peuple ce que les Sybilles et Devins estoient en leur endroit. Long temps apres sont venus d'un mesme país, les seconds Poëtes que j'appelle humains, pour estre plus enfléz d'artifice et labour que de divinité.⁷⁴

A aproximação entre furor poético e furor profético, e entre o poeta e figuras "teológicas" como os profetas, os adivinhos e as sibilas é total. Note-se, por exemplo, o jogo entre *devin*

⁷² BOCCACCIO. *Genealogia deorum gentilium*, XIV. Apud: GALAND-HALLYN; HALLYN. *Poétiques de la Renaissance*, p. 115.

⁷³ GALAND-HALLYN; HALLYN. *Poétiques de la Renaissance*, p. 115.

⁷⁴ RONSARD. *Œuvres complètes*, v. 2, p. 1175.

(adivinho ou divinador) e *divin* (divino). A genealogia das gerações de poetas é igualmente apresentada por Ronsard na famosa *Ode à Michel de l'Hospital*:

Strophe 17

Au cri de leurs saintes paroles
Se resveillerent des Devins,
Et disciples de leurs écoles
Vindrent les Poètes divins:
Divins, d'autant que le nature
Sans art librement exprimoyent:
Sans art leur naïve escriture
Par la fureur ils animoyent.
Eumolpe vint, Musée, Orphée,
L'Ascrean, Line, et cestuy-là
Qui si divinement parla,
Dressant à la Grece un trophée.

Antistrophe

Eux piquez de la douce rage
Dont ces filles les tourmentoyent,
D'un demoniacle courage
Les secrets des Dieux racontoyent:
Si que paissant par les campagnes
Les troupeaux dans les champs herbeux,
Les Démons, et les Sœurs compagnes
La nuict s'apparoissoient à eux:
Et loin sus les eaux solitaires,
Carolant en rond par les prez,
Les promouvoyent Prestres sacrez
De leurs plus Orgieux mysteres.

Epode

Après ces Poètes saints
Avec une foule grande
Arriva la jeune bande
D'autres Poètes humains
Degenerant des premiers:
Comme venus les derniers,
Par un art melancholique⁷⁵
Trahirent avec grand soin
Les vers, esloignez bien loin
De la sainte ardeur antique.⁷⁶

⁷⁵ Note-se que Ronsard não procede à fusão entre a noção platônica do *furor divinus* e a noção peripatética da *melankholía* enquanto causas eficientes da inspiração. Na ode apresentada, os poetas divinos são movidos pelo entusiasmo platônico, sem nenhum componente de arte em sua criação; já a melancolia concerne à segunda geração de poetas, aqueles humanos, os quais, mesmo com uma crase humoral favorável à poesia, necessitam de técnica e labor para compô-la.

⁷⁶ RONSARD. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 642-643.

A primeira geração de poetas, aqueles divinos, identifica-se então com os cultores das Musas. Já levantáramos no capítulo primeiro a possibilidade de o cultor das Musas (*mousikós*) mencionado no *Fedro* e inserido no primeiro grau da escala de contemplação das essências verdadeiras referir-se ao *aoidós* inspirado, por oposição ao *poietés* mero fabricante e mimetizador. Com efeito, Adma Muhana observa que “o fundo metafísico para as considerações de orientação platônica sobre a poesia as destitui de seu caráter *poiético*”. Nesse sentido, o poeta-teólogo, mais do que um simples fabricante, é um vate, como já propunha Landino, para quem isso significava que criava a poesia a partir da força (*uis*) e da concitação da mente, do engenho, inspirados por um furor divino que lhes permitiria contemplar, imitar e traduzir as coisas maravilhosas de Deus. Por essa razão, acredito, Landino pode classificar o que o poema imita ou traduz como *cose già fatte*. Trata-se, mais que das coisas mundanas, seculares, ordinárias, das coisas divinas, transcendentais. Por mais que pertençam à ordem do maravilhoso, são coisas efetivamente sucedidas, pois procederam da Vontade de Deus.

Vimos com Pico della Mirandola e Nicolau de Cusa como tais coisas ocultam-se sob as brumas da *divina caligo*. Como pode então o poeta conhecê-las para, em seguida, revelá-las ao mundo? É justamente neste ponto que operam as categorias da *memoria* e da *reminiscentia*, do *furor poeticus* e da *phantasia*. Em primeiro lugar, é preciso nunca perder de vista que Landino e os que se alinham no mesmo costume filosófico são platônicos, e operam por meio de uma leitura cristianizada de Platão. Assim, o processo de conhecimento das verdades transcendentais é basicamente uma reiteração da noção platônica de anamnese. Substitui-se a Ideia platônica pelo Deus cristão, mas permanece a visão de que a alma, antes de cair no cárcere do corpo, contemplou a essência daquela verdade divina ou ideal. Portanto, trata-se, na verdade, de um re-conhecimento, de um re-lembrar, mais do que de um conhecimento totalmente novo. Por isso é tão importante a categoria da *reminiscentia*. Já em Agostinho mesclam-se a *reminiscentia* ligada à anamnese platônica e a *memoria* enquanto artifício de invenção de tópicos e de rememoração dos discursos divulgado pela retórica antiga. Esclarece-nos Le Goff que

Agostinho deixará em herança ao cristianismo medieval um aprofundamento e uma adaptação cristã da teoria da retórica antiga sobre a memória. Nas suas *Confissões*, parte da concepção antiga dos *lugares* e das *imagens* da memória, mas dá-lhes uma extraordinária profundidade e fluidez

psicológicas, referindo a “imensa sala da memória” (*in aula ingenti memoriae*), a sua “câmara vasta e infinita” (*penetrabile amplum et infinitum*).⁷⁷

Todavia, a memória não é apenas faculdade oratória, mas potência da alma, fundamental na relação do homem com Deus:

Mas Agostinho lega também ao cristianismo medieval uma versão cristã da trilogia antiga dos três poderes da alma: *memoria*, *intelligentia*, *providentia* (cf. Cícero, *De inventione*, II, 53, 160). No seu tratado *De Trinitate*, a tríade torna-se *memoria*, *intellectus*, *voluntas*, que são, no homem, as imagens da Trindade.⁷⁸

Patrick Geary, no verbete “Memória” do *Dicionário temático do Ocidente Medieval*, desenvolve um pouco mais as considerações sobre aquelas categorias agostinianas:

A memória não se resumia a um mecanismo permitindo reviver o passado. Na tradição neoplatônica de Agostinho, a memória era a primeira faculdade mental, reflexo da Trindade divina. O lugar central ocupado pela memória para Agostinho aparece em seu *De Trinitate*. Aqui, a memória psicológica é um elemento fundamental da maneira como a alma humana reflete a imagem de Deus. Da mesma forma que o Pai é a primeira pessoa da Trindade, a *memoria* é o primeiro elemento da trindade psicológica, os dois outros sendo a *intelligentia* e o *amor* ou a *voluntas*. A *memoria* é ao mesmo tempo a consciência do mundo exterior, do sujeito que rememora e de Deus. Ela corresponde, portanto, à primeira pessoa da Trindade. A *intelligentia* provém da *memoria* e corresponde à segunda pessoa, o Filho, gerado pelo Pai. O *amor* ou *voluntas*, impossíveis sem consciência nem pensamento, ligam as duas e correspondem ao Espírito Santo, terceira pessoa da Trindade. A memória representa para Agostinho a maior faculdade intelectual e a chave da relação entre Deus e o homem.⁷⁹

Da combinação dessas duas esferas — faculdade oratória e potência da alma — uma grande mudança, porém, ocorrerá no entendimento e nas finalidades das artes da memória a partir do Renascimento,⁸⁰ sobretudo em sua vertente platônica e mística, representada por autores como Gemistos Pléthon, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Tommaso Campanella, Giulio Camillo, Giordano Bruno, Cornelius Agrippa, entre outros. Conjugada com as ideias platônicas sobre a memória e a reminiscência, o antigo projeto de uma memória total das

⁷⁷ LE GOFF. *História e memória*, p. 440.

⁷⁸ LE GOFF. *História e memória*, p. 441.

⁷⁹ GEARY. Verbetes “Memória”. In: LE GOFF; SCHMITT. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*, v. 2, p. 177.

⁸⁰ Paul Ricœur destaca três momentos chave nas reviravoltas sofridas pela arte da memória: a reinscrição da retórica latina numa interpretação platônica por Santo Agostinho; a moralização da *ars memoriae* pelos escolásticos; e a vinculação, no Renascimento, entre a arte da memória e o hermetismo, momento que nos interessará mais diretamente aqui. (Cf. RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 77-79).

tópicas retóricas e do discurso tornar-se-á um projeto de memória total do mundo, capaz de conduzir o homem à ascensão e à contemplação de Deus e da Verdade universal. Ricœur afirma que esta é a terceira reviravolta sofrida pela *ars memoriae*, “marcada pela união da mnemotécnica e do *segredo hermético*”.⁸¹ Com efeito, como bem demonstra Paolo Rossi, “na tradição platônica [...] a memória se apresenta como uma forma de conhecimento ligada à doutrina misteriosófica da reencarnação [...] A anamnese platônica [...] não deriva dos sentidos: é um reconhecimento de essências, de coisas inteligíveis e universais”.⁸² Essa esfera transcendental marca uma diferença entre a visão platônica da memória e as considerações aristotélicas, atuantes no nível da empiria, da fisiologia e da “psicologia”, segundo Rossi. Um dos diálogos platônicos em que mais se desenvolve a ideia da anamnese dos inteligíveis é o *Fedro*. Ali, conforme expusemos no capítulo primeiro, Sócrates expõe sua teoria da alma e da reminiscência, condensada no mito do carro alado. Ele apresenta a alma como uma carroça puxada por uma parrelha de cavalos alados e guiada por um auriga. Nas almas dos deuses, os dois cavalos são bons e de boa raça, por isso elas voam livres pela região celeste. Nas almas dos homens, ao contrário, um dos cavalos é mau e de raça impura. Este sempre atrapalha o voo do outro cavalo e puxa a carroça para uma direção contrária, dificultando o trabalho do auriga. Quando assim a alma é vítima de um desvio funesto e não mais pode seguir os deuses, ela perde as asas e precipita-se ao solo, entrando em um corpo e aí ficando aprisionada. Ora, o momento da queda pressupõe um esquecimento das essências contempladas pela alma ao lado dos deuses. A reminiscência, então, é justamente a recordação daquelas essências, que lhe permite elevar-se da multiplicidade de sensações à unidade da Ideia.⁸³

Retomemos a questão das modificações sofridas pela retórica e pela memória. Agamben postula que já na Idade Média teria havido uma reinterpretação da *inuentio* e do papel da memória na retórica antiga. Embora longo, vale a pena transcrever o passo em que ele trata da questão, pois são levantados diversos pontos elucidativos:

A retórica antiga conhecia, com o nome de *tópica*, uma técnica dos originários adventos de palavra, vale dizer, dos “lugares” (*topoi*) dos quais brota e inicia o discurso humano. Segundo esta tradição de pensamento, que teve uma posição dominante na cultura humanística até os limiares da idade moderna, mais originária do que a dimensão em que se situa a *ratio* (ou *ars iudicandi*, isto é, a ciência — a lógica —, a qual assegura a verdade e a correção do discurso pronunciado, é a *ratio* (ou *ars inveniendi*, que tem experiência do próprio advento do discurso e assegura a possibilidade de

⁸¹ RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 79.

⁸² ROSSI. *O passado, a memória, o esquecimento*, p. 16.

⁸³ Cf. PLATÃO. *Fedro*, 246a et seq.

“encontrar” a palavra, de ter acesso ao seu lugar. Enquanto a doutrina do juízo não dispõe do acesso originário ao lugar da linguagem, mas pode constituir-se apenas a partir de um ser já dado da palavra, a tópica, por sua vez, concebia o seu ofício como a construção de um lugar para a palavra, e este lugar constituía o *argumento*. O termo *argumentum* deriva do mesmo tema *argu* que é encontrado em *argentum*, e que significa “esplendor, clareza”. *Arguo* significa originalmente “faço brilhar, clareio, abro um caminho para a luz”. O argumento é, neste sentido, o evento iluminante da palavra, o seu ter-lugar.

Entretanto, a tópica antiga, dado que tinha em mira sobretudo o orador e a sua necessidade de ter sempre à disposição os argumentos, não esteve (nem poderia, talvez, estar) à altura de sua tarefa e descaiu logo em uma mnemotécnica, que concebia os “lugares” como imagens mnemônicas cujo domínio assegurava ao orador a possibilidade de “argumentar” o seu discurso. Como técnica dos lugares da memória (*loci*), a tópica não mais tinha experiência dos eventos de linguagem, limitando-se a construir uma morada artificial (um “memorial”) para fixar esses eventos enquanto já sempre dados e acontecidos. A retórica antiga (como, aliás, também a lógica) concebe, de fato, a linguagem como sempre já dada, como algo que já teve sempre lugar: trata-se somente, para o falante, de fixar e memorizar este ser-já-dado para tê-lo à disposição. Esta é, precisamente, a função da *ratio inveniendi*.⁸⁴

A partir das releituras das tópicas aristotélicas e ciceronianas promovidas por pensadores medievais como Boécio e Agostinho,⁸⁵ Agamben argumenta que a noção da *ratio inveniendi* sofrerá uma mudança tributária da “radical transformação da experiência de linguagem que foi o cristianismo”⁸⁶, e manifestará essa transformação de modo pleno na poesia provençal:

Por volta do século XII, a tópica antiga e a sua *ratio inveniendi* foram interpretadas de maneira radicalmente nova pelos poetas provençais, e desta reinterpretação se originou a poesia européia moderna. A *ratio inveniendi* torna-se, para os poetas provençais, *razo de trobar*, e eles extraíram desta expressão o seu nome (*trobador* ou *trobairitz*); mas, na passagem do *invenire* latino ao *trobar* provençal, estava em jogo muito mais do que uma simples mudança terminológica [...]

Com os poetas provençais, a superação da tópica clássica está, a esta altura, definitivamente concluída. O que eles experimentam como *trobar* remete decididamente para além da *inventio*: os trovadores não querem rememorar argumentos já entregues a um *topos*, e sim ter experiência do *topos* de todos os *topoi*, ou seja, do próprio ter-lugar da linguagem como *argumento* originário, do qual exclusivamente podem fluir os argumentos no sentido da retórica clássica. O *topos* não pode mais, por este motivo, ser um lugar de memória no sentido mnemotécnico, mas, na trilha do *appetitus* agostiniano, ele se apresenta agora como um lugar de amor. *Amors* é o nome que os

⁸⁴ AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 92.

⁸⁵ Como afirmamos na nota 80 acima, Ricœur trata da relação de Santo Agostinho com a memória em RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 77 e também p. 107-113.

⁸⁶ AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 93.

trovadores dão à experiência do advento da palavra poética, e amor é, portanto, para eles, a *raza de trobar* por excelência.⁸⁷

Não nos parece casual que a reflexão desenvolvida por Agamben conduza ao tema do *amors*. Aqui, de certa forma, trilha-se um caminho que leva de volta a Platão. No *Fedro*, viu-se que uma das formas possíveis de ativar a reminiscência das verdades eternas e inteligíveis se dá por meio da *μανία* (*manía*) incutida nos seres humanos pelos deuses. Tal forma de loucura, considerada por Sócrates uma dádiva, relaciona-se a diferentes manifestações dependendo do deus que a inspira. A manifestação mais elevada é a do delírio amoroso, inspirado por Eros. Por meio desse delírio, o ser humano inclinado à filosofia e à reflexão, ao contemplar o fenômeno de uma beleza terrena — normalmente identificada num belo corpo de bem distribuídas proporções —, vislumbra um lampejo, uma centelha da Beleza ideal que sua alma havia contemplado antes de cair no cárcere do corpo. Esse vislumbre, que é recordação de uma essência perdida, é a reminiscência, e a partir de então o homem passa a desejar ardentemente a recuperação dessa Beleza perdida. A esse desejo é o que chamamos de *amor*. Mais tarde, as leituras renascentistas da obra platônica postulam a analogia entre o entusiasmo amoroso e o poético. Se naquele a *visão* de uma *beleza* conduz ao desejo da *Beleza ideal*, desejo cuja manifestação é o *amor*, neste a *audição* de uma concertada *harmonia* conduz à reminiscência da *Harmonia ou Música celeste e divina*, e a tentativa de sua imitação é o que chamamos *poesia*.⁸⁸ Por isso se pode dizer, retrospectivamente, que a experiência da palavra poética, para os trovadores, é uma experiência amorosa.

Frances Yates, por sua vez, vê também em Ramon Llull — e na interpretação renascentista do *llullismo* — uma das fontes para o projeto de memória divina e total do mundo engendrado pelos renascentistas. Yates postula que a arte da memória *llulliana* não provém da tradição da retórica antiga, sendo tributária de uma tradição filosófica, a do platonismo agostiniano.⁸⁹ Nesse sentido, ela se contrapõe à ideia escolástica da memória. Embora fosse apenas cerca de oito anos mais novo que Tomás de Aquino, Llull, na visão de Yates, tinha o espírito muito mais inclinado ao de um homem do século XII do que ao de um do século XIII e era um platônico, não um escolástico. Como herdeira do pensamento agostiniano, a estruturação de sua arte volta-se para as três faculdades da alma definidas por

⁸⁷ AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 92-94.

⁸⁸ Como já visto neste trabalho, tal analogia é desenvolvida, por exemplo, por Marsilio Ficino na epístola *De divino furore*, endereçada a Peregrino Alio, e por Cristoforo Landino na *Prolusione dantesca* e no prólogo do seu grande comentário sobre a *Commedia* de Dante.

⁸⁹ Paul Ricœur, contudo, como já afirmamos, considera que o platonismo agostiniano, em suas considerações sobre a memória, dialoga sim com a retórica antiga, reinscrevendo-a numa nova interpretação. (Ver nota 80 acima).

Agostinho como o reflexo da Trindade no homem. Segundo Yates, “como *intellectus*, era uma arte que permitia conhecer ou encontrar a verdade; como *voluntas*, era uma arte para treinar a vontade pelo amor da verdade; como *memoria*, era uma arte da memória para a rememoração da verdade”.⁹⁰ Percebe-se que, já aqui, o objetivo da memória não é a retenção de tópicos retóricos por meio de associações mnemônicas, mas a busca e o encontrar da Verdade.

A partir, então, das modificações sofridas pelas artes antigas da memória e, se assim podemos dizer, de origens que correm paralelas, como Ramon Llull (ao menos como visto por Yates), a arte da memória no Renascimento, em sua vertente platônica e hermética, vincula-se em alguma medida à *prisca theologia* proclamada por Ficino e seus companheiros da academia neoplatônica e idealizada com base na comunhão de fontes persas (zoroastristas), egípcias (herméticas), hebraicas (bíblicas e cabalísticas), gregas, latinas, bizantinas. A memória torna-se fonte de conhecimento divino, oposto ao esquecimento que se acredita ser a condição mundana. Rossi expõe a questão nos seguintes termos:

O mundo, para a tradição gnóstico-hermética, será *terra oblivionis* e o saber, uma tentativa de recuperar uma divina e originária sabedoria, secreta e perdida.

[...] a arte da memória se torna — como em Giulio Camillo e Giordano Bruno — um meio para fazer corresponder mente e universo, microcosmo e macrocosmo. A arte não é mais uma técnica fundada sobre o estudo das associações mentais e sobre o poder evocativo das imagens [...] O artista da memória não é mais o construtor de uma técnica útil aos oradores e advogados; é parecido com o mago, com o sacerdote da nova religião hermética ou “egípcia”. É o intérprete da realidade do universo e do seu destino, o possuidor da “chave universal” que está escondida e assim deve permanecer para os mortais comuns.⁹¹

A insistência em representar o mundo como uma *terra oblivionis*, uma terra de esquecimento está, obviamente, ancorada na filosofia platônica e em sua ideia de reminiscência, como a descrevemos anteriormente ao falar do mito do carro alado. A reminiscência surge justamente porque é necessário recordar-se de algo que se perdeu, e, se se perdeu algo da memória, então houve esquecimento.

Já dissemos como a definição de *furor divinus* dada por Landino na *Prolusione dantesca*, tomada de empréstimo a Ficino, torna patente a sua relação com a categoria da memória ou da reminiscência. Vimos que, para ele, o furor pode ser definido como a ascensão da alma em direção às essências divinas, quando então ela abstrai-se da prisão do corpo e recorda da Ideia esquecida no momento da queda, após ter bebido das águas do Letes. Nessa

⁹⁰ YATES. *A arte da memória*, p. 220.

⁹¹ ROSSI. *O passado, a memória, o esquecimento*, p. 17-18.

definição, a evocação do rio Letes na descrição do processo de decadência da alma é importante porque indica que sua queda pressupõe esquecimento, no caso, esquecimento de Deus e das essências divinas. Ora, o furor divino é justamente o oposto de tal queda, é o movimento de ascensão e recuperação do que foi perdido. Portanto, se a decadência está ligada ao olvido, a nova ascensão — e, logo, o *furor* — deve pressupor uma lembrança, um des-esquecer, ou seja, uma *αλήθεια* (*a-létheia*), que, como se sabe, significa “verdade”. O estado de furor divino, então, conduz o furioso à recuperação da memória das coisas divinas e, por consequência, à contemplação da Verdade, já que a memória, que é des-esquecimento, ou *a-létheia*, é sinônimo de verdade.

A poesia, portanto, imita ou traduz *ea quae gesta vere sunt, le cose già fatte*, as coisas verdadeiramente ocorridas, e, portanto, encontra-se na esfera da verdade. Mas, é imperioso distinguir, não se trata em absoluto da verdade de Robortello, de Castelvetro e da maioria dos comentadores quinhentistas de Aristóteles. Como se viu no início deste trabalho, para eles, em geral, a verdade encontra-se ancorada na “realidade”, na empiria, no mundo físico dos homens, em suma, na subordinação da poesia à história. Para os platônicos quatrocentistas, a verdadeira história é a História Universal Cristã, e a verdade que subjaz à poesia é a Verdade da Ideia, de Deus, oculta (Cusa) sob a caligem divina (Pico), sob a nuvem do não-saber.⁹² O postulado de Aristóteles sobre a preeminência de um impossível verossímil a um possível inacreditável⁹³ é desqualificado pela noção de fé, por exemplo, de Agostinho, a qual torna possíveis e críveis os inverossímeis de Deus, como o camelo que passa pelo buraco da agulha; as doze mil legiões de anjos que combatem em nome de Cristo; a moção de uma montanha ao mar.⁹⁴ Assim, tanto os impossíveis como os possíveis inacreditáveis tornam-se críveis por meio da fé.

⁹² *Nuvem do não-saber* (*The Cloude of Unknowyng*) é o título de uma obra anônima escrita na Inglaterra na segunda metade do século XIV, e que se insere na linhagem mística de Dionísio Areopagita e Nicolau de Cusa, entre outros, segundo a qual o conhecimento de Deus só pode dar-se pela via negativa.

⁹³ Cf. *Poética*, cap. 24, 1460a 26-27.

⁹⁴ Cf. AGOSTINHO. *De spiritu et littera*, XXXV, 62-63. Os exemplos mencionados pelo padre da Igreja, retirados das Escrituras, encontram-se respectivamente em Mt 19, 24 (sobre o camelo); Mt 26, 53 (sobre as legiões de anjos); Mc 11, 23 e Mt 21, 21 (sobre a montanha). No mesmo tratado (V, 7), o africano diz que “*omnia possibilis sunt Deo*” (todas as coisas são possíveis para Deus). Cf. o comentário sobre essas passagens em BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 116-118.

... Sotto coperte figure e finti velami...

No nono canto do “Inferno”, Dante interpola um de seus apelos ao leitor, admoestando-o a compreender e participar da Verdade do poema:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.⁹⁵

A definição da poesia como uma doutrina oculta sob véus enigmáticos não é apanágio do poema dantesco e de seus comentadores, como Landino. Como vimos, já Lactâncio assim a definira no século IV, bem como o Marquês de Santillana, no XV. Nessa definição, supõe-se que há um sentido próprio — a doutrina — traduzido por um sentido figurado — o véu dos versos. Ou seja, ela informa sobre o que comumente chama-se figura de linguagem. Sendo a figura que *traduz*, que *translada* um sentido próprio a um figurado a de maior preeminência, temos, assim, a supremacia da *translatio*, que não é outra senão a *metáfora*. Quintiliano considera-a o supremo ornamento do discurso (*maximus orationis ornatus*).⁹⁶ Esta, quando não concentrada em um só termo ou frase ou verso, mas amplificada e estendida a todo o texto ou discurso, forma, segundo Quintiliano, a *alegoria*. É alegórica, portanto, a definição de poesia que se infere dessa passagem da *Comédia*, bem como as definições de Lactâncio, Santillana e Landino. A complexidade da questão está no fato de que não se pode falar de *a* alegoria, essencializando-a, pois, como observa João Adolfo Hansen, há pelo menos duas espécies de alegoria.

A primeira delas, denominada alegoria retórica, alegoria verbal ou, ainda, alegoria dos poetas, é um tropo, figura retórica de elocução, que consiste sobretudo numa técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Sendo a metáfora “um termo 2º, ‘desvio’, no lugar de um termo 1º, ‘próprio’ ou ‘literal’”, a alegoria como tropo consiste na transposição semântica de um signo *em presença* (a figura) para um signo *em ausência* (o qual significa o sentido próprio).⁹⁷ O signo em presença é ornato discursivo e, enquanto abstração retórica, não dispõe de existência histórica real. Tome-se como exemplo o seguinte soneto de Góngora:

⁹⁵ DANTE. *Divina Commedia*, Inferno, IX, 61-63.

⁹⁶ Cf. QUINTILIANO. *Instituição oratória*, VIII, 2, 6.

⁹⁷ Cf. HANSEN. *Alegoria*, p. 7-8; 30.

De pura honestidad templo sagrado
cuyo bello cimientó y gentil muro
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado;

pequeña puerta de coralpreciado,
claras lumbreras de mirar seguro,
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado;

soberbio techo, cuyas cimbrias de oro,
al claro sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello, a quien humilde adoro:
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta y tus virtudes reza.⁹⁸

No plano concreto, figurado, o poema descreve um templo, desde suas fundações até o teto; fala da base e do muro, da porta, dos vitrais, das redomas, da cúpula. No entanto, para alguém razoavelmente versado na leitura de poesia, não é difícil perceber o caráter metafórico dessa descrição. Os elementos arquitetônicos do templo, signos em presença, remetem a um signo em ausência, a saber, a composição do retrato da dama amada. O conhecimento do código retórico-poético utilizado pela poesia de Góngora permite “decifrar” as metáforas: os alicerces (*cimiento*) e os muros figuram as pernas e o próprio corpo (ou o tórax) da amada, cuja brancura da tez é referida pelo nácar e pelo alabastro; a porta de coral metaforiza a boca de lábios vermelhos, enquanto os vitrais (*lumbreras*) de redomas (*viriles*) verdes figuram os olhos; o teto de cimbrias de ouro representa os cabelos louros, que competem em brilho com o Sol.⁹⁹ Assim, o poema se constrói enquanto alegoria retórica: o sentido próprio — a descrição

⁹⁸ *Poetas del siglo de oro español*, p. 206-208.

⁹⁹ É curioso notar como neste soneto Góngora inverte a ordem usualmente prescrita para a composição de retratos femininos. De acordo com as preceptivas que abordam a questão, dever-se-ia começar pelas partes superiores do corpo, como a cabeça e os cabelos, para então seguir descendo pelos demais componentes. João Adolfo Hansen comenta sobre as matrizes de tal costume retórico: “No início do século XIII, Geoffroi de Vinsauf expôs um modelo prosopográfico entre os versos 562 e 594 de seu *Poetria Nova*. A técnica prescreve a composição de retratos femininos segundo um eixo vertical imaginário que vai da cabeça aos pés, como se o olho do ouvinte, leitor ou espectador fosse recortando partes do corpo retratado sobre ele, detalhando cada secção horizontal com aspectos proporcionados ao decoro. Vinsauf prescreve que as partes sejam figuradas por palavras de efeitos visualizantes, como nomes de pedras preciosas, a cor branca e o brilho luminoso, pois os efeitos de luz tornam a proporção epidítica das formas evidente, bela e decorosa, compondo um todo harmônico. [...] Luisa López Grigera lembra que vários medievalistas, como o grande Edmond Faral, que em 1924 publicou *Poetria Nova* e outros textos de poética dos séculos XII e XIII em *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe Siècle*, ficaram surpresos com que no século XIII aparecesse uma técnica de fazer retratos que, começando pelo cabelo, seguia de forma descendente pelo rosto até os pés. Ela não aparece nos grandes textos latinos de retórica e poética [...] que *Poetria Nova* conhece. A técnica parece ter sua origem nos *progymnasmata* gregos, em que é prescrita para descrever pessoas e compor retratos caracteriais, e também para inventar fábulas e amplificar a

do corpo da amada — é apresentado em ausência, sendo recuperado apenas pela leitura que decodifica as metáforas. Posto em seu lugar, o sentido figurado, em presença, não dispõe de existência real. A imagem do templo é apenas um desvio, tropo alegórico que mimetiza o corpo da dama. Mas, no fundo, o soneto nada tem que ver com templos ou igrejas.

A outra alegoria, denominada hermenêutica, factual ou alegoria dos teólogos, diversamente da primeira, que lida exclusivamente com palavras, lê símbolos nas coisas, homens e eventos figurados nos textos sagrados. Como textos ou livros, entendem tanto a Bíblia como o “livro do mundo”, ou seja, a natureza e a história também compõem um grande livro simbólico a refletir a essência e o projeto divinos. Ernst Robert Curtius enumera diversas ocorrências da ideia do livro da Natureza ou livro do mundo, ela própria, em princípio, uma alegoria verbal baseada no símile entre o mundo e o livro. Lida, no entanto, como ente histórico, literaliza-se a metáfora, ensejando a alegoria factual. Para os homilistas, por exemplo, “o livro da Natureza devia estar ao lado do livro da Bíblia como uma fonte de material”.¹⁰⁰ Para Nicolau de Cusa, “as coisas físicas devem, pois, ser observadas como ‘livros’ através dos quais Deus nos fala como mestre da verdade”.¹⁰¹ Em Bernardo Silvestre:

A especulação neoplatônico-hermética de Bernardo Silvestre ensina que no espírito da divindade [...] está registrado todo o curso da história. [...] O céu está aberto como um livro coberto de imagens [...]. Tudo o que é terreno está como que prefigurado num livro transcendental.¹⁰²

Assim, personagens ou eventos do *Antigo Testamento* são alegorias de personagens ou eventos do *Novo Testamento*; igualmente, uma coisa ou um ser bíblicos podem adquirir um sentido espiritual que aponta para a eternidade de Deus, para além do sentido histórico mundano.

Em suma, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras (por isso alegoria verbal, *in verbis*), ao passo que a alegoria dos teólogos é uma semântica de realidades (alegoria factual, *in factis*). Nas teorizações dos primeiros Padres da Igreja, em parte tributárias da retórica antiga, as dimensões superpõem-se:

A doutrina cristã de que Natureza e História são um tecido de símbolos, presença de uma Escrita sem letras e de uma Voz sem palavras, a ser pesquisada na *letra* das Escrituras e incessantemente reposta e repetida em

narração”. Cf. HANSEN. *Categorias epidíticas da ekphrasis*, p. 95-96. No soneto em questão, ao contrário, Góngora principia a descrição metafórica da dama pelas pernas, para gradualmente subir até os cabelos.

¹⁰⁰ CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 395.

¹⁰¹ CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 397.

¹⁰² CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 396.

exemplos, torna-se um lugar comum medieval. Misturando dois níveis, o retórico e o hermenêutico, atua como se houvesse uma retórica substancial. A mistura é determinada pela apropriação teológica da retórica antiga, ou seja, pela substancialização dos dispositivos que na retórica antiga são apenas funcionais.¹⁰³

Elabora-se a então doutrina dos quatro níveis de significação do texto bíblico, resumida no famoso dístico atribuído a Nicolau de Lyra ou Agostinho de Dácia:

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.¹⁰⁴

Um dos exemplos mais férteis e utilizados para ilustrar a doutrina é dado por Rábano Mauro com o termo “Jerusalém”:

a) *História* — ou *sentido literal (secundum litteram)*: “Jerusalém é, segundo a história, a cidade dos Judeus” (“*Hierusalem est secundum historiam civitas Iudaeorum*”).

b) *Alegoria* — ou *sentido cristológico ou eclesiológico*: “(Jerusalém é) segundo a alegoria a Igreja de Cristo” (“(*Hierusalem est) secundum allegoriam Ecclesia Christi*”).

c) *Tropologia* — ou *sentido individual, moral ou ascético*: “(Jerusalém é) segundo a tropologia a alma do homem que frequentemente com esse nome é amaldiçoada ou louvada pelo Senhor” (“(*Hierusalem est) secundum tropologiam anima hominis, quae frequenter hoc nomine aut increpatur aut laudatur a Domino*”).

d) *Anagoge* — ou *sentido escatológico ou dos fins últimos*: “(Jerusalém é) segundo a anagoge, a Cidade de Deus, aquela do Céu, que é mãe de todos nós” (“(*Hierusalem est) secundum anagogen civitas Dei, illa coelestis, quae est mater omnium nostrum*”).¹⁰⁵

Logo, as Escrituras guardam um sentido literal e três sentidos alegóricos gerais, sendo estes o alegórico específico, o moral ou tropológico e o anagógico. Hansen recorda ainda que os três sentidos alegóricos são, eles próprios, alegorias das virtudes teologais: a alegoria corresponde à Fé; a tropologia, à Caridade; a anagogia, à Esperança.¹⁰⁶

Mas, se o primeiro sentido, dado pela letra do texto, é literal, portanto, próprio, como ler expressões como *leão da tribo de Judá* ou *flor da vara de Jessé*? Quando ocorrem no texto bíblico, não se trata, obviamente, de um felino ou de uma flor. Elas são metáforas de Cristo,

¹⁰³ HANSEN. *Alegoria*, p. 117.

¹⁰⁴ Citado a partir de DISALVO. “Atal allur a catade”, p. 11.

¹⁰⁵ LAUSBERG. *Manual de retórica literaria*, p. 283 e ss. *apud* HANSEN. *Alegoria*, p. 103.

¹⁰⁶ Cf. HANSEN. *Alegoria*, p. 104.

logo não estão empregadas em seu sentido próprio. Mas Cristo — ao menos num primeiro momento — permanece no nível literal, pois tem historicidade reconhecida. Assim, não se poderia falar em sentido alegórico, moral ou anagógico para aquelas expressões. Que sentido, portanto, guardam aquelas expressões? Aí se evidencia a mistura entre alegoria verbal e alegoria factual. O problema será contornado pela distinção entre *alegoria* e *tipologia*, sistematizada de forma definitiva por Tomás de Aquino no século XIII. Tomás especifica o que entende por sentido literal, sendo este o expresso por palavras humanas. Como estas podem ser empregadas em seu sentido próprio ou em sentido figurado, o teólogo subdivide-o em *sentido literal próprio* e *sentido literal figurado*. Neste, teríamos o emprego da alegoria dos poetas, recurso verbal de construção e ornamentação textual. De qualquer forma, ambos os sentidos literais são humanos e históricos, referindo apenas fatos concretos do mundo. Os demais sentidos — os anteriores *alegórico*, *tropológico* e *anagógico* — são classificados por ele como *sentido espiritual* e pertencem à *tipologia*. Estes são dados por coisas e acontecimentos, e não por palavras, e aqui então temos a alegoria factual. Segundo Hansen, “a novidade de Santo Tomás é excluir o sentido figurado — metafórico ou alegórico — do sentido espiritual”.¹⁰⁷ Este, para Tomás, só pode ser encontrado nas Sacras Escrituras. Toda a restante produção letrada humana, como a poesia, não ultrapassa o sentido literal. Ou, como afirma Hansen:

[...] a poesia não pode exprimir nenhuma verdade essencial, pois toda verdade encontra-se do lado do sentido espiritual e este só existe na Bíblia, sendo desvendado pela alegoria factual. A ficção é sentido literal figurado.¹⁰⁸

O seguinte quadro, apresentado por Hansen, esquematiza o pensamento de Tomás de Aquino com relação à alegoria e à tipologia:

¹⁰⁷ HANSEN. *Alegoria*, p. 122.

¹⁰⁸ HANSEN. *Alegoria*, p. 123.

SIGNIFICANTE (<i>signum tantum</i>) (Signo)	sentido literal (produzido pelo homem)	sentido literal, histórico = significação sentido literal figurado (tropos: metáfora, “alegoria”, parábola, comparação) Simbolização de 1º grau (<i>alegoria verbal</i>)
SIGNIFICADO (<i>signum et res</i>) (Signo e coisa)	sentido espiritual (produzido por Deus)	— sentido alegórico — sentido tropológico — sentido anagógico Simbolização de 2º grau (<i>alegoria factual</i>)
REFERENTE (<i>res tantum</i>) (Coisa)	DEUS	

Os padres estabelecem, dessa forma, uma distinção entre “*sentido literal*, expresso por ‘letras’ de palavras humanas como sentido literal próprio e sentido literal figurado, e *sentido espiritual*, revelado por coisas, homens e acontecimentos das *Escrituras*”.¹⁰⁹

Diferentemente do que se passa na alegoria verbal, em que um dos membros da comparação é puro signo, abstração, e não um ente real, na alegoria factual ou tipologia ambos os elementos possuem existência histórica concreta, a despeito de um deles ser concebido como imagem, reflexo do outro quando pensados como manifestação temporal da Causa Primeira, Deus. Nessa passagem da *alegoria in verbis* para a *alegoria in factis* ocorre a especialização teológica do conceito de *figura*. Exhaustivamente estudado por Auerbach, mormente num ensaio que leva o próprio nome de seu objeto de análise — *Figura* — o conceito, de significações várias nos autores antigos, como forma plástica, imagem, cópia, forma que retrata, tropo discursivo etc., adquire seu sentido teológico pela primeira vez em Tertuliano, segundo o crítico. Podemos tentar resumir e apreender o conceito de *figura* a partir do contexto da História Universal Cristã, tomando as noções de História e de Tempo no Cristianismo. Como revela a própria expressão *História Universal Cristã*, a história e o

¹⁰⁹ HANSEN. *Alegoria*, p. 12.

tempo, reflexos e análogos de Deus, são universais, ou seja, não particulares, não uma sucessão de eventos individualizados e distintos que não se repetem. Ao contrário, cada evento possui o seu reflexo, o seu correlato. Cada acontecimento do *Antigo Testamento* prefigura um acontecimento do *Novo Testamento*, isto é, estabelecem-se analogias entre os acontecimentos narrados em ambos de forma que aqueles do *Novo Testamento* são lidos e entendidos como uma repetição dos fundamentos dos eventos e profecias do *Antigo Testamento*. Um dos exemplos mais caros a tal concepção é a relação lida entre as figuras de Adão e Cristo, ou de Moisés e Cristo: Adão é o primeiro homem, filho de Deus, caído em pecado; Cristo, por sua vez, também filho de Deus (repete-se o fundamento), é o que abole os pecados, bem como o “último homem” (no sentido de ser aquele que nos julgará no Juízo Final, bem como de ser o fundamento último da História, para onde ela aponta). Igualmente, “Moisés, saindo do Egito, prefigura Cristo, ressuscitando da morte”.¹¹⁰ O mesmo se dá para a relação entre as figuras de Eva e (Ave) Maria, com o diferencial interessantíssimo de que elas compartilham da mesma substância material do signo que as designa, a saber, as letras A, V e E ou os fonemas /a/, /v/ e /e/.¹¹¹ Agostinho diz que “o Velho Testamento é uma promessa figurada, o Novo é uma promessa compreendida pelo espírito [...]”.¹¹² Entretanto, a interpretação figural não descarta a verdade histórica dos fatos do Antigo Testamento. Ainda segundo Agostinho:

[...] nenhum de nós duvida que o Velho Testamento contém promessas de coisas temporais e que, por isso, é chamado Velho Testamento, e que a promessa de vida eterna e do reino dos céus pertence ao Novo Testamento; mas que naquelas coisas temporais houve prefigurações de coisas futuras que seriam preenchidas em nós, a quem o fim dos séculos se aproxima, não é suspeita minha, mas interpretação apostólica, como em Paulo [...].¹¹³

Ou seja, a prefiguração não implica uma mera cópia num momento futuro de um evento ocorrido num tempo passado. Afinal, a verdade histórica dos acontecimentos do *Antigo Testamento* não é negada (Adão e Moisés, a despeito de prefigurarem o Cristo, não são pura metáfora dele, mas figuras históricas reais). Ao contrário, há uma espécie de atualização ou preenchimento das *figuras* aí presentes, a partir dos fatos do *Novo Testamento*. O que

¹¹⁰ HANSEN. *Alegoria*, p. 105.

¹¹¹ Cf. o meu artigo “Ave & Eva: jogos de oposição e prefiguração nas *Cantigas de Santa Maria*”, publicado em LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, o Sábio*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 185-203; bem como FRANCO JÚNIOR, Hilário. Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval. *Revista USP*. São Paulo: USP, set.-nov. 1996, n. 31, p. 52-67.

¹¹² AGOSTINHO. *Sermones*, 4, 8 apud AUERBACH. *Figura*, p. 36.

¹¹³ AGOSTINHO. *Contra Faustinum*, 4, 2 apud AUERBACH. *Figura*, p. 36-37.

acontece, então, é que ambos os eventos estão justapostos, um como espelho do outro, numa dimensão que aboliu as noções de passado, presente e futuro como nós as concebemos no mundo secular. Assim, toda a organização da história parte de uma preceptiva teológica, segundo a qual o passado prefigura e se repete no presente e no futuro, a partir do fundamento temporal único que é Deus. Distribuídas pelos três tempos predicados de Deus — passado, presente, futuro — as figuras, conforme propõe Agostinho, preenchem-se em três estágios:

a Lei ou a história dos judeus como uma *figura* profética do surgimento de Cristo; a encarnação como preenchimento desta *figura* e ao mesmo tempo como uma nova promessa do fim do mundo e do Juízo Final; e, por último, a ocorrência futura destes acontecimentos como o preenchimento derradeiro.¹¹⁴

João Adolfo Hansen elucida o movimento entre a realidade histórica e literal dos acontecimentos e a relação figurativa que os une:

A interpretação das coisas e homens da Bíblia como alegoria factual pressupõe que, por ser criado por Deus, o tempo é análogo Dele como semelhança e oposição dos eventos. Orientadas por essa concepção, duas operações complementares são aplicadas aos textos sagrados. Por uma delas, todas as diferenças temporais dos eventos e seres do *Velho Testamento* e do *Novo*, como as vidas de profetas, reis de Israel e Cristo, participam da identidade do conceito indeterminado de Deus como seres reflexos ou predicados do mesmo. Pela outra operação, afirma-se que a única coisa que se repete no tempo, Deus, é identidade absolutamente indeterminada, fora de todo tempo e de todo conceito; logo, afirma-se que Deus é exterior a qualquer representação, porque eterno e infinito; mas, simultaneamente, que é sempre um conceito idêntico a si mesmo nos eventos e seres, pois são criados por Ele. Desta maneira, no espaço e no tempo, os eventos, as coisas e os homens se distinguem em número e passam, porque são finitos; o Conceito que os funda, contudo, é absolutamente idêntico a si mesmo — perfeito, absoluto, infinito e eterno — quando sempre se repete em todos eles em todos os tempos. *A história nunca se repete; o que se repete nela é o seu fundamento, Deus, que é, sempre idêntico a Si, nas diferenças temporais que participam Nele e que O espelham segundo vários graus das analogias, atribuição, proporção, proporcionalidade.*¹¹⁵

Até aqui, expostas as definições e distinções entre a alegoria *in verbis* e a alegoria *in factis*, vimos a especificidade teológica da segunda, reservada exclusivamente à exegese das Escrituras.

A situação modifica-se radicalmente com Dante, que desafia o postulado teológico. O toque de Midas do poeta florentino foi transferir para seu poema — uma ficção humana — as

¹¹⁴ AUERBACH. *Figura*, p. 36.

¹¹⁵ HANSEN. *Alegoria*, p. 104-105. (grifos do autor).

categorias exegéticas aplicáveis somente à Bíblia. Dante o explica na carta XIII, a Can Grande della Scala:

Para esclarecer os pontos indicados é necessário lembrar que o sentido desta obra não é único; antes, a obra pode ser descrita como *polysemous*, isto é, tem vários sentidos; o primeiro sentido é dado pela letra do texto, o segundo deriva do significado pelo texto. O primeiro chama-se sentido literal; o segundo, sentido alegórico, moral ou anagógico. Para que fique mais claro o procedimento, consideremos os versículos seguintes: “Ao sair Israel do Egito,/ a casa de Jacó de um povo estrangeiro,/ Judá tornou-se sagrado para ele,/ e Israel foi o seu domínio” (*Salmos*, 114 (113)). Se nos ativermos somente à letra, alude-se aqui à saída do Egito dos filhos de Israel nos tempos de Moisés; se nos ativermos à alegoria, significa-se nossa redenção realizada por Cristo; se observarmos o sentido moral, alude-se à conversão da alma desde este mundo enlutado do pecado até o estado de graça; se buscarmos o sentido anagógico, quer-se significar a saída da alma santa da escravidão dessa nossa corrupção até a liberdade da glória eterna. Embora esses sentidos místicos recebam denominações diversas, em geral, todos podem chamar-se *alegóricos*, por serem distintos do sentido literal ou histórico. Pois o nome *alegoria* provém do grego *alleon*, que em latim significa *estranho* ou *distinto*.

Isso posto, torna-se evidente que a matéria em torno da qual se desenvolvem esses dois sentidos deve ser dupla. Por isso, é preciso examinar primeiro o assunto desta obra do ponto de vista do sentido literal e, depois, do ponto de vista do sentido alegórico. O assunto de toda a obra, em sentido literal, é simplesmente o estado das almas depois da morte, pois todo o desenvolvimento da obra gira em torno deste tema. Contudo, se considerarmos a obra segundo seu sentido alegórico, o tema é o homem submetido, pelos méritos e deméritos de seu livre-arbítrio, à justiça do prêmio e do castigo.¹¹⁶

A *Commedia*, classificada como poema sacro, rivaliza com a teologia e, contrariando Santo Tomás, apresenta ao leitor as potencialidades da leitura dos sentidos espirituais ou alegóricos. Conforme esclarece Hansen:

Ao propor uma nova legibilidade para a poesia da *Comédia*, diversa daquela a que seus contemporâneos estavam habituados, Dante faz com que o “simbolismo das coisas” se evidencie como “simbolismo de palavras” — indiretamente, afirma como princípio construtivo do texto o que somente poderia ser um princípio interpretativo, segundo os teólogos. Ele lê o sentido espiritual da alegoria dos teólogos como sentido figurado, chamando a todos de “alegoria”.¹¹⁷

O sentimento de emulação em relação à teologia, que faz Dante rivalizar com o tomismo, é claramente exposto por Umberto Eco:

¹¹⁶ DANTE. *Epistula XIII*, §7, 8 *apud* HANSEN. *Alegoria*, p. 125-126.

¹¹⁷ HANSEN. *Alegoria*, p. 126.

Se tal é a função do poeta, de figurar, mesmo através da mentira poética, fatos que funcionem como signos, imitando os bíblicos, então entende-se por que Dante propõe a Can Grande o que foi definido por Curtius como “autoexegese” e por Pépin como “autoalegorese”. E é possível que Dante achasse o suprasentido do poema muito próximo ao suprasentido bíblico, no sentido de que às vezes o próprio poeta, *inspirado*, não está consciente de tudo o que diz.¹¹⁸ Por isso ele invoca a inspiração divina (dirigindo-se a Apolo) no primeiro canto do *Paraíso*. E se o poeta é aquele que quando o amor o inspira, nota, e o que este lhe diz no íntimo ele vai significando (*Purg.* XXIV, 52-54), é possível, então, adotar — para interpretar o que ele nem sempre sabe que disse — os mesmos procedimentos que Tomás (mas não Dante) reserva à história sagrada. Se o ditado poético fosse todo literal, como no sentido parabólico tomista, não haveria razão de obstruir várias passagens da própria obra com apelos em que o poeta convida o leitor a decifrar o que se esconde sob o velame dos versos estranhos (*Inf.* IX, 61-63). Conclui-se, necessariamente, que a paixão alegórica medieval era tão forte que, quando Tomás reduz seu alcance, reconhecendo que, para a cultura do século XIII, o mundo natural subtrai-se à leitura interpretativa e figural, serão precisamente os poetas, deixando de lado a redução tomista do mundo poético, a atribuir à poesia mundana a função que o desenvolvimento do aristotelismo havia subtraído à leitura do mundo.¹¹⁹

Ao aplicar a alegoria hermenêutica como recurso construtivo do poema, reivindicam-se para a poesia os três níveis de sentido espiritual, antes atributos exclusivos do texto bíblico. Outra mudança, contudo, deve ser observada. A utilização da alegoria factual confere historicidade e concretude ao que se apresenta como sentido literal. Como defendemos na seção anterior deste capítulo, há verdade na letra do que se diz na *Commedia*, aquém dos sentidos alegóricos. As figuras do poema não se apresentam como meras *colores rhetoricae*; ao contrário, são entes históricos, com valor de realidade. Hansen recorda que “Charles S. Singleton, em seus estudos sobre a *Divina comédia*, propôs que a alegoria utilizada por Dante é uma alegoria de ‘*isso e aquilo*’, não de ‘*isso por aquilo*’”.¹²⁰ Ou seja, tanto o signo segundo quanto o signo primeiro, tanto o signo *in praesentia* quanto o signo *in absentia* possuem existência concreta, real e histórica.

Assim, por exemplo, Virgílio, que é uma figura histórica, tem existência concreta no poema; suas ações não são ficções utilizadas para transmitir

¹¹⁸ Não por acaso, Eco retoma aqui o *tópos* já visto no *Íon* e no *Commento sopra la Commedia* do poeta inconsciente do que canta, incapaz de compreender o que diz passado o estado de furor.

¹¹⁹ ECO. *Arte e beleza na estética medieval*, p. 250-251. Cf. também a magistral análise efetuada por Ernst Robert Curtius sobre os *modi tractandi* tomados por Dante da retórica e da escolástica e aplicados a seu poema, expostos na carta XIII a Can Grande, em CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 283-288 (trata-se do capítulo XII, intitulado “Poesia e teologia”; seção 3, “Auto-interpretação de Dante”). Curtius vê na aplicação de tais modos de tratar uma reivindicação de que a *Commedia* contém, além da dimensão retórico-poética, uma dimensão filosófico-teológica, o que a coloca em condições de rivalizar com as sumas e demais tratados de teologia.

¹²⁰ HANSEN. *Alegoria*, p. 127.

sentidos ocultos, mas têm o valor de acontecimentos reais. Nesse sentido, trata-se de alegoria dos teólogos, porque o sentido literal de suas ações não é uma ficção como é, por exemplo, a estória de Orfeu.¹²¹

Não por acaso os guias de Dante pelos estados da alma — Virgílio e Beatriz — são personagens inspirados em figuras históricas. O ápice da historicidade atinge-se quando Dante, emulando Homero e Virgílio ao criar um personagem que desce ao mundo dos mortos, faz com que esse personagem seja ele próprio, Dante, criado portanto a partir de uma figura histórica e autor do próprio poema. Hansen menciona a leitura de Lorenzo de' Medici, citada por Edgar Wind, a qual vê em Dante a *figura* tipológica que preenche o que Odisseu e Enéias prefiguram:

Assim, Homero, na *Odisséia*, manda Ulisses descer ao Hades; Virgílio, imitando Homero na *Eneida*, manda Enéias descer ao Averno; e Dante, imitando Virgílio na *Comédia*, manda o próprio Dante descer ao Inferno, para depois subir ao Paraíso, como se o peregrino fosse o equivalente de Ulisses e de Enéias e realizasse finalmente o que Homero e Virgílio anteciparam e profetizaram, mas não puderam realizar, porque eram poetas pagãos.¹²²

Pela definição alegórica de Lactâncio, as figuras de Odisseu e Enéias, véus que encobrem a verdadeira significação da peregrinação da alma pelo Além, são cores retóricas, ficções (fingimentos) poéticas empregadas por quem, como Homero e Virgílio, nascidos antes da Encarnação, não poderia conhecer os verdadeiros termos com os quais figurar a demanda metafísica de uma alma cristã. Trata-se de alegoria verbal. A figura de Enéias, por exemplo, é signo segundo, em presença, puramente figurado, a representar um signo primeiro, em ausência, i.e., a viagem da alma humana. O homem Enéias, no entanto, para um padre cristão, não pode ser real. Landino, quando emula a definição do doutor da Igreja ao erigir uma poética dantesca,¹²³ tem justamente Dante, a cuja presença não pode fugir, entre si e

¹²¹ HANSEN. *Alegoria*, p. 127.

¹²² HANSEN. *Alegoria*, p. 128.

¹²³ A definição de poesia de Lactâncio também é emulada por Landino na *Praefatio in Virgilio*, razão pela qual insisto em distinguir a poética “dantesca” de Landino de sua poética “virgiliana”. A poética de Landino de cunho virgiliano, construída com base na leitura da *Eneida*, também busca no poema os sentidos alegóricos que o inserem na metafísica transcendental cristã. Contudo, seus elementos literais — personagens e acontecimentos — não parecem necessariamente gozar de existência empírica, assemelhando-se mais a alegorias verbais. Assim, “a vida de Enéias é alegoria da alma humana que deve sair da vida dos sentidos (Tróia), passando pela vida ativa (Cartago) antes de atingir a contemplação beatífica (Itália). O mar e seus monstros alegorizam ‘o apetite do sensível’. A descida de Enéias ao Hades, no Canto VI, é ‘a procura da natureza do mal e do vício’. Juno, deusa inimiga de Enéias, é o princípio da vida ativa, movimento das coisas empíricas. Vênus — a celeste — é o princípio da aspiração ideal”. (HANSEN. *Alegoria*, p. 173). Não parece ser demasiado evidenciar uma diferença entre as duas retomadas de Lactâncio por Landino, justamente na parte da definição de poesia que se refere à matéria imitada (ou traduzida) por ela. Enquanto na *Prolusione dantesca* Landino emprega a expressão *cose già*

Lactâncio. A sua referência deixa de ser um mito pagão e torna-se o poema sacro cristão do *eccellente cittadino fiorentino*. Passa-se, então, à alegoria factual. A figura de Dante que percorre os três estados da alma também alegoriza, como Odisseu e Enéias, a viagem transcendental da alma humana; mas, ao contrário daquelas, ela é um ente histórico, e sua viagem é um evento real, porque já posto em termos cristãos e já partícipe da Revelação. Conforme Auerbach, é pela *figura*, a qual põe em cena a realidade histórica do seu tempo e sua consumação na eternidade, que se explica a forte concretude e a intensíssima *evidentia* (já comentada na primeira seção deste capítulo) da poesia de Dante, contraposta à ficção ornamental da alegoria retórica tradicional.¹²⁴

Uma das facetas mais inventivas da poesia de Dante, por sua vinculação ao Cristianismo, é inserir toda a variedade fenomênica do mundo no projeto temporal divino. Assim, as figuras de Odisseu e Enéias, bem como outras, mitológicas, são postas ao lado de personagens baseados em seres empíricos, adquirindo historicidade e entrando na linha teológica da História Universal Cristã, como manifestações reflexas de Deus. Umberto Eco não deixa de observar tal característica da obra dantesca:

[Dante] crê na realidade do mito que produziu, como acredita muito na verdade alegórica dos mitos clássicos que cita; de outra maneira, não se explicaria por que também pôde introduzir em seu poema, ao lado de personagens históricos tomados como figuras do futuro, personagens mitológicos como Orfeu. Mais ainda: Catão será digno de significar, juntamente com Moisés, o sacrifício de Cristo (*Purg.* I, 70-75) ou mesmo Deus (*Conv.* IV, 28, 15).¹²⁵

O poeta florentino parece abrir caminho para o pensamento “mágico” humanista do *Quattrocento*, que se liberta da exclusividade da Bíblia enquanto única fonte autorizada da Palavra divina para ler o Verbo de Deus nos mais diversos costumes e matrizes mítico-religiosos. Informa-nos Hansen que

fatte, como já vimos, na *Praefatio in Virgilio* ele diz que a poesia traduz “*quaecunque homines egerint, quaecunque norint*” (o que quer que os homens tenham feito, o que quer que tenham conhecido), o que sugere uma maior semelhança ou coincidência com a lição de Aristóteles, que postula ser a *práxis* humana o objeto da imitação — “Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação (*πράττοντας, agentes*) [...]” (*Poética*, cap. 2, 1448a) —, a despeito de ter havido ou não uma leitura direta do texto do Estagirita. Disso, seria possível concluir que, na exegese landiniana da *Eneida*, os elementos dados pela letra do texto não gozam da qualidade de entes históricos reais como ocorre na exegese da *Commedia*. Esta parece ser a visão de João Adolfo Hansen ao dizer que a *Eneida* “já tinha sofrido leitura semelhante de Macróbio, no intuito de demitificar os ritos greco-romanos, assimilando-os ao Cristianismo [o que se coaduna, pontuamos nós, com o projeto de Lactâncio de leitura dos mitos gregos — falsa religião]. Fica evidente que a interpretação ‘moral’ desloca os personagens de sua antiga significação quando desistoriciza o poema. No limite, o texto é pretexto para ilustrar uma doutrina”. Cf. HANSEN. *Alegoria*, p. 173.

¹²⁴ Cf. HANSEN. *Alegoria*, p. 106; HANSEN. Notas de leitura, p. 48.

¹²⁵ ECO. *Arte e beleza na estética medieval*, p. 250.

Nos anos finais do século XV, humanistas como Marsílio Ficino, Pico della Mirandola, Christoforo Landino, Lourenço de' Medici, Ângelo Poliziano e outros eruditos florentinos patrocinados pelos Médici relêem a *Iliáda* e a *Odisséia*, de Homero, as *Bucólicas* e a *Eneida*, de Virgílio, as *Metamorfoses*, de Ovídio, e outros textos da tradição greco-latina. Tratam-nos como se fossem uma outra *Escritura*, agora clássica.¹²⁶

Além dos mitos greco-romanos, também compõem o grande “Livro” dos platônicos florentinos os textos “mágicos” egípcios, persas e árabes; a cabala; a alquimia; a astrologia. E também o mundo e a natureza, com seus seres elementais, pedras, minerais, plantas, animais, astros e estrelas. Todo esse conjunto torna-se indício da manifestação fenomênica do Uno. No século XVII, Sir Thomas Browne ainda fala em termos da alegoria do livro do mundo ou da Natureza:

Há, portanto, *dois livros*, dos quais retiro minha teologia; além do livro escrito por Deus, outro existe, de sua serva a Natureza, esse manuscrito geral e público, patente a todos os olhos; quem nunca o viu em um, descobre no outro. Essa era a Escritura Sagrada e a teologia dos pagãos... Decerto os pagãos sabiam melhor do que nós, cristãos, associar e ler essas letras místicas. Vemos esses hieróglifos comuns com o olhar descuidado e desdenhamos de sorver a divina sabedoria nas flores da Natureza.¹²⁷

Suplementam-se as Escrituras e amplia-se o raio de abrangência das manifestações reflexas da mente divina. Não tarda a que se possa falar numa “prosa do mundo”, como Foucault. A partir do estudo das quatro categorias de similitude consideradas capitais — a saber, *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *sympathia* —, o filósofo postula a não arbitrariedade do signo linguístico na *epistème* dita renascentista:

[...] a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constringe a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais.¹²⁸

As palavras e as coisas (e as palavras *enquanto* coisas) formam uma trama de signos cujas similitudes desdobram-se *ad libitum* do exegeta, mas sempre rebatidas por um sentido último,

¹²⁶ HANSEN. *Alegoria*, p. 140.

¹²⁷ BROWNE. *Religio medici*, I, 15 *apud* CURTIUS. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 400.

¹²⁸ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 47-48.

oculto, do Texto divino. Nessa conjuntura, a função da alegoria “mágica” florentina é esclarecida por Hansen:

Num mundo em que todas as coisas podem significar todas as coisas devido às correspondências secretas que mantêm entre si, tudo é fluido. O cosmos é uma vasta sinfonia de correspondências nas quais cada nível de existência aponta para o nível superior, como escreve Gombrich. A alegoria é instrumento para pôr a alma humana em estado de receptividade poética da unidade invisível.¹²⁹

E aqui tornamos ao *Fedro* e a Landino e Ficino. A alma entra em estado de receptividade poética do Uno justamente por meio do furor, que, em algumas passagens, é definido como o movimento de ascensão e retorno da alma ao universo das essências verdadeiras. Por essa razão, Ficino pode postular a interpretação alegórica dos textos como anamnese ou reminiscência das Ideias platônicas. Pela simpatia, o autor, inspirado, comunica seu furor ao leitor (como se propõe no *Íon*), o qual também se torna furioso e, pela interpretação alegórica, recorda-se das essências contempladas por sua alma antes da queda para o corpo e alça a mente à epifania da Ideia. Insistimos que, quando os eruditos florentinos transformam sua teologia mística em metafísica da arte, o que em Platão era apanágio do filósofo — elevar-se à contemplação do inteligível — torna-se também faculdade do poeta. Com Hansen, concluímos que

Cristãmente pensada, a alegorização funciona, portanto, como a memória de um saber que se ausentou: faz recordar esse vazio, figurando-o. Valorizando a anterioridade do que é Verdadeiro sobre o que é escrito, dito e vivido, o ato da interpretação reescreve o livro do mundo.¹³⁰

Enquanto memória, reminiscência que expressa a Verdade, a poesia fala fazendo falar o silêncio de Deus,¹³¹ ou, em outras palavras, mostra fazendo mostrar-se a irrepresentabilidade Dele ou a obscuridade de Sua Luz absoluta.

Mas ainda estamos na dimensão da especulação teológica. O que todas essas considerações trazem para a reflexão sobre a feitura da obra de arte ou da poesia, concebidas como *tékhne*, *ars*, ou seja, um artefato técnico bastante concreto? Em primeiro lugar, seguindo o caminho aberto por Dante, a alegoria platônica florentina desloca para a esfera da produção, da invenção, o que era da esfera da interpretação, da hermenêutica:

¹²⁹ HANSEN. *Alegoria*, p. 176.

¹³⁰ HANSEN. *Alegoria*, p. 108.

¹³¹ Cf. HANSEN. *Alegoria*, p. 94.

A alegoria deixa de ser pensada como a antiga instituição retórica a pensar: tradução figurada de um sentido próprio. Deixa, também, de funcionar como na hermenêutica medieval, que sob a letra da *Escritura* revelava a voz do Autor nas coisas. Em Marsílio Ficino, ela é um misto *retórico-hermenêutico* pois, segundo a orientação neoplatônica da sua interpretação, as “coisas elevadas da ordem poética estão para além de qualquer conceito e a alegoria efetua um sentido inefável. Evidencia-se a questão da *arte*: a alegoria é um dispositivo da invenção, incluindo o que a retórica antiga separava como elocução ou “ornamento”. Como *ars inveniendi*, a alegoria valoriza o engenho do sábio e do artista.¹³²

O engenho é sobrevalorizado porque necessita operar no extremo da perspicácia e da versatilidade e atingir o supremo grau da argúcia, a fim de compor *alegorias sem similitude* com o termo próprio. Este é o meio mais adequado para figurar os mistérios divinos inteligíveis, pois, sendo infiguráveis, a inverossimilhança melhor traduziria seu caráter insuscetível de representação satisfatória ou transparente. Tal ideia será buscada, entre outros pensadores, principalmente em São Paulo Apóstolo e em Dionísio Areopagita. Vimos que Landino menciona a ambos, dizendo que, segundo eles, as coisas invisíveis de Deus podem ser apreendidas por meio das que se fazem visíveis entre os mortais. A questão é que a relação entre o termo próprio, da ordem do inefável, e a figuração alegórica que o representa não é da ordem de uma *mimesis* perfeita, transparente. A inadequação da figura chega à mais extrema abstração ou mesmo à inverossimilhança.¹³³ Paulo afirma que a visão de Deus dá-se “por um espelho em enigmas” (“*videmus nunc per speculum in enigmate*”, I Cor. 13, 12). O areopagita, por sua vez, defende que a alegoria sem semelhança com seu objeto, que chega às raias do absurdo, é a mais conveniente para figurar a Tearquia divina, pois “temos razão em dizer que ela não é nada do que são os seres e que ignoramos essa indefinível Supra-Essência que não pode ser pensada nem dita”.¹³⁴ É como se, pela alegoria sem similitude, se dissesse “isto é uma tentativa de figurar o infigurável, mas a imagem é tão dessemelhante do seu referente que o que se figura, na verdade, é justamente sua irrepresentabilidade”. No modo engenhoso, a inadequação da figura é postulada, programática: “é verossímil falar do divino de maneira inverossímil”.¹³⁵ O engenho afeta a inépcia de uma fantasia sem juízo, incapaz de produzir uma alegoria decorosa, e imita discretamente conceitos do modo furioso,¹³⁶ tanto

¹³² HANSEN. *Alegoria*, p. 140-141.

¹³³ Cf. HANSEN. *Alegoria*, p. 132.

¹³⁴ Pseudo-DIONÍSIO Areopagita. *La hierarchie celeste*, apud HANSEN. *Alegoria*, p. 132.

¹³⁵ HANSEN. *Alegoria*, p. 132.

¹³⁶ Cf. HANSEN. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. Cito a partir de versão prévia cedida pelo autor. O artigo encontra-se publicado em NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 89-112.

que, segundo Hansen, nos séculos XVI e XVII, os leitores de Dionísio, de Ficino e de outros platônicos esvaziam o sentido religioso da alegoria dessemelhante, repondo-a como pura expressão de uma convenção intelectualista levada às últimas consequências.¹³⁷ Mas o poeta também é passível de encontrar-se no modo furioso. Neste caso, em se tratando de alegorias do divino, voltadas para o sagrado, a fantasia produtora da imagem fantástica viria da inspiração, entendida platonicamente como “a *mania* ‘cheia de deus’, *enthousiasmós* por onde o sagrado se revela quando inspira homens santos e outros, mesmo infames, com o secreto desígnio que os faz profetizar”.¹³⁸ Em todo caso, chega-se à fascinante conclusão:

No que concerne aos mistérios divinos, só negações são verdadeiras, pois toda afirmação a respeito de Deus é inadequada. Convém melhor ao caráter secreto Daquela que permanece em Si indizível revelar o invisível através de alegorias sem semelhança. *A alegoria deve ser arbitrária, assim, sem termo de comparação.* Pensado artisticamente, isso pôde induzir — como na Idade Média e no século XVI — um poder de engenho muito variado, no sentido demiúrgico do termo. Seguindo seu *disegno interno*, “desenho interno”, que é *segno di Dio in noi*, “signo de Deus em nós”, como escreve Zuccari, o pintor e o poeta inventam livremente imagens que não tomam o sensível nem as regras retóricas como modelo.¹³⁹

Eis que se esboça o ponto onde desejamos aportar. Se a poesia não está calcada no sensível, tampouco nas regras retóricas, é necessário introduzir-se no esquema de concepção da origem da poesia um terceiro vértice, no qual se encontrará a fantasia sem juízo.

Antes de aportarmos, porém, convém determo-nos em outras questões. Veja-se a do ficcional. Por um lado, a poesia oriunda do *furor poeticus*, na teorização landiniana, enquanto tentativa de imitação ou tradução das coisas inefáveis de Deus, é fruto do trabalho da reminiscência, numa chave de leitura platônica. É por isso que, como vimos anteriormente, ao ser analisada pelo binômio *verdade/mentira*, parece não haver espaço para a dimensão do ficcional. Este parece ser o sentido da oposição estabelecida por Anne Duprat entre ficção e alegoria, ao perceber a eclosão da primeira em detrimento da segunda nas poéticas da épica no século XVI:

Així doncs s’interroga sobre la idea que un doble moviment hagi marcat aquest període important de l’evolució de les poètiques: hi hauria, d’una banda, una disminució de la pràctica i de la utilització filosòfica de l’al·legoria, i de l’altra un desenvolupament invers de la teoria i la pràctica de la ficció. Efectivament, a la segona meitat del segle XVI amb l’emergència d’universos fictivals nous apareix la possibilitat de pensar les

¹³⁷ Cf. HANSEN. *Alegoria*, p. 132.

¹³⁸ HANSEN. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII.

¹³⁹ HANSEN. *Alegoria*, p. 133-134.

categories de la ficció i de la invenció independentment dels criteris de la veritat i la falsedat.¹⁴⁰

Infere-se que o que Duprat define como ficção seja uma dimensão intermediária entre o verdadeiro e o falso, propriamente o ficcional; o *eikós*, “verossímil”; ou ainda, nos termos de Hesíodo, o *pseûdos etýmoisin homoïa*, o “falso semelhante ao verdadeiro”.¹⁴¹ Nesse sentido, em seu oposto, isto é, numa visada alegórica, a poesia divide-se somente entre a verdade e a mentira. Por essa razão, já o dissemos, na poética dantesca de Landino, a poesia trata das coisas já feitas e tangencia a esfera da verdade. É mister insistir, contudo, que não se trata da verdade dos comentadores quinhentistas da *Poética*. A verdade da poesia teorizada por Landino não está ancorada na história humana, tampouco nas regras retóricas do decoro e da verossimilhança aristotélicas. Paradoxalmente, é justamente por ter de traduzir uma verdade que é sempre, no último grau, inefável, que tal poesia goza de certa liberdade da fantasia poética. De certa forma, as duas dimensões se complementam: a fantasia poética livre do controle do juízo é necessária para atingir e expressar adequadamente a Verdade divina, inapreensível tão só por meio da aplicação decorosa da verossimilhança aristotélica; por sua vez, a leitura alegórica sempre inquiridora da verdade justifica a liberdade da fantasia, isentando-a das acusações de produtora de discursos indecorosos ou de veiculadora de mentiras. Costa Lima, mesmo sem desenvolvê-la, parece ter atentado para a questão:

[...] tanto na antigüidade como sob o cristianismo, a ficção, lembrem-se, por exemplo, os “romances” gregos, formava um território não rigidamente demarcado, que usufruía de uma relativa indistinção quanto à história. Além disso, a alegorese, estimulada pelos pensadores cristãos, favorecia a tolerância da fábula ficcional.¹⁴²

O imaginário inserido num critério de julgamento ordenado apenas pelo binômio *verdadeiro/falso* correria menos risco de ver-se cerceado ou controlado?

A articulação entre alegoria e fantasia informa sobre a relação entre a ideia da poesia, abstrata, e os poemas efetivamente realizados, concretos, na metafísica da arte de Landino. A poesia busca ser tradução das essências, mistérios e potências divinas, mas a obra, todavia, é

¹⁴⁰ DUPRAT. Entre al·legoria i ficció, p. 1. Cf. também COSTA LIMA. Cervantes: a separação entre o fictício e o ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. 3ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 264-272.

¹⁴¹ Na *Teogonia* (v. 27), as Musas afirmam: “*ídmen pseúdea pollà légein etýmoisin homoïa*”, ou seja, “sabemos muitas mentiras dizer semelhantes a fatos”. Assim, cria-se uma categoria intermediária entre a *alétheia* — a verdade absoluta — e o *pseûdos* — o totalmente falso ou mentiroso. O *pseûdos etýmoisin homoïa* refere-se ao que é falso, mas semelhante à verdade, isto é, ao que é inventado, mas segue as leis da natureza verdadeira, o que também aponta para a categoria do *eikós*, ou seja, do verossímil.

¹⁴² COSTA LIMA. *Vida e mímesis*, p. 48.

um construto humano, com as limitações que implica tal condição. Em Landino a concretude da obra é ainda mais patente do que em Ficino ou Pico, por exemplo, dado que elege como modelares poemas compostos por figuras históricas, como Virgílio e Dante, e gêneros em voga em sua época, como a poesia épica, ao contrário dos outros dois filósofos, que veem nos hinos míticos de Orfeu ou nos escritos reveladores de Thoth ou Hermes Trismegisto o modelo de poesia ideal. Mesclando platonismo e aristotelismo, diríamos que o poema é o artefato no qual o poeta deve aplicar a fantasia de seu engenho inspirado. A conjunção entre fantasia e alegoria no misto retórico-hermenêutico dos florentinos também se relaciona com as dimensões da criação e da recepção poéticas. Afinal, como já se viu, a alegoria enquanto procedimento retórico, verbal, é um dispositivo de construção textual; a alegoria enquanto procedimento hermenêutico, factual, é um dispositivo de interpretação. Juntas, como no platonismo florentino do *Quattrocento*, elas contemplam ambas as dimensões na abordagem da poesia, como bem resume Hansen:

A arte é, assim, um jogo de signos analógicos que estabelecem relações entre coisas próximas e distantes, entre uma qualidade dada e uma qualidade oculta. Ela é um modo de ação, criando objetos visíveis que, por analogia, captam as potências invisíveis. É também um modo de contemplação, pois interpreta tais potências com o enigma, remetendo-lhes o sentido para “cima”.

[...]

Convenção para a expressão, a arte se faz como cálculo ou magia — como alegoria retórica ou construtiva. O pressuposto do cálculo, contudo, e o significado enigmático da combinatória só são dados numa operação hermenêutica. A arte se faz, portanto, como convenção da expressão de mistérios a serem interpretados.¹⁴³

Há, portanto, um modo de ação e um modo de contemplação; expressão de mistérios e sua interpretação. Pode-se dizer, a partir daí, que na poética dantesca de Landino há fantasia na expressão, e verdade na interpretação. A invenção poética conquista a liberdade da fantasia e do imaginário, porque a hermenêutica volta-se para a indagação da pura Verdade. Assim, numa construção alegórica aguda como as alegorias sem similitude, onde talvez Fracastoro, Robortello ou Castelvetro vissem *inconsequentia rerum* ou *mala affectatio*, expressões de Quintiliano aplicáveis a discursos mal formados,¹⁴⁴ e então acusassem falta de obediência ao decoro dos princípios elocutivos, Landino, Ficino, Poliziano, Patrizi e outros platônicos leriam a revelação da Verdade oculta sob encobertas figuras e fingidos véus.

¹⁴³ HANSEN. *Alegoria*, p. 157; 160.

¹⁴⁴ Cf. HANSEN. *Alegoria*, p. 15.

... In altre specie traduce

Na seção anterior, vimos com Foucault como a linguagem, numa concepção anterior ao racionalismo de Port-Royal, encontrava-se inserida no mundo, ao lado e no mesmo nível categórico das coisas como pedras, plantas, animais, o homem. Em tal conjuntura, participam do conhecimento tanto os saberes advindos dos cálculos mágicos quanto os oriundos do tesouro cultural da Antiguidade:

Graças à mesma necessidade, esse saber devia acolher, ao mesmo tempo e no mesmo plano, magia e erudição. [...]

Não há diferença entre essas marcas visíveis que Deus depositou sobre a superfície da Terra, para nos fazer conhecer seus segredos interiores, e as palavras legíveis que a Escritura ou os sábios da Antiguidade, esclarecidos por uma luz divina, depositaram nesses livros que a tradição salvou. A relação com os textos é da mesma natureza que a relação com as coisas; aqui e lá são signos que arrolamos. Mas Deus, para exercitar nossa sabedoria, só semeou na natureza figuras a serem decifradas (e é nesse sentido que o conhecimento deve ser *divinatio*), enquanto os antigos já deram interpretações que não temos senão que recolher. Que deveríamos somente recolher, se não fosse necessário aprender sua língua, ler seus textos, compreender o que dizem. A herança da Antiguidade é como a própria natureza, um vasto espaço a interpretar; aqui e lá é preciso arrolar signos e pouco a pouco fazê-los falar. Em outras palavras, *Divinatio* e *Eruditio* são uma mesma hermenêutica.¹⁴⁵

Ora, se a alegoria platônica *quattrocentesca* é um misto retórico-hermenêutico, como já visto, pode-se postular que *divinatio* e *eruditio* também operam na invenção poética, não apenas na exegese da poesia. Da mesma forma, o que Benjamin propõe acerca da leitura (instância da recepção), pode ser pensado, como reflexo, para a escrita (instância da produção) e mesmo para a tradução (que compartilha das duas instâncias):

[...] como essa semelhança extra-sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra *leitura*, em sua significação profana e mágica. O colegial lê o abecedário, e o astrólogo, o futuro contido nas estrelas. No primeiro exemplo, o ato de ler não se desdobra em seus dois componentes. O mesmo não ocorre no segundo caso, que torna manifestos os dois estratos da leitura: o astrólogo lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino.¹⁴⁶

¹⁴⁵ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 44; 46.

¹⁴⁶ BENJAMIN. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 112.

Ou seja, é possível ler também as coisas, além das palavras. Daí, se a ideia de *leitura* possui dois sentidos, pode-se inferir que também o possuirão os conceitos de *escrita*, *tradução* e outros que se relacionem com o mesmo campo semântico, seja no âmbito do emissor da mensagem, seja no do receptor. Há um sentido primeiro, mais literal — o que Benjamin designa por profano — relacionado com o texto propriamente dito, com o texto real composto de palavras. O segundo sentido, figurado — mágico — é o que toma as coisas, os acontecimentos, o mundo como um texto. Por isso será possível falar em tradução de coisas. Assim, aplicando a “magia” do pensamento analógico, tomado de empréstimo aos próprios pensadores platônicos, místicos e ocultistas dos séculos XV e XVI, leremos as considerações sobre tradução que virão a seguir como um análogo possível de uma reflexão sobre a tradução de coisas.

Em primeiro lugar, o que se destaca nas concepções de tradução anteriores à modernidade oitocentista é que, em geral, a tradução é vista como uma modalidade da *imitatio*, a qual rege o processo de criação poética no costume retórico dominante apoiado em Aristóteles – Horácio – Quintiliano.¹⁴⁷ Peter Burke não deixa de observá-lo:

A divisa entre a tradução e a imitação era traçada menos nitidamente do que viria a ser no século XIX, embora fosse situada em diferentes pontos por diferentes indivíduos. O que o poeta quinhentista francês Joachim du Bellay chamava de “imitação” foi designado como tradução cem anos depois por Nicolas d’Ablancourt e seus contemporâneos ingleses, como John Dryden.¹⁴⁸

A tratar do mesmo Nicolas Perrot d’Ablancourt, Márcio Seligmann-Silva também principia por fazer identificarem-se as duas instâncias:

Nos séculos XVII e XVIII, a tradução era basicamente concebida como imitação de um original. Essa noção de imitação, no entanto, não é a mesma que possuímos hoje. Ela deve ser pensada no sentido da tradição clássica-renascentista de imitação vinculada ao trabalho de eleição, imitação que embeleza o modelo.¹⁴⁹

Dessa forma, também se pode pensar a tradução como *mimesis*, fundamento da criação poética e objeto de discussão deste trabalho. Em todo caso, adiante-se que as *altre specie*, a(s)

¹⁴⁷ Cf. meu artigo “A tradução como forma de emulação na poética clássica”. In: *Caligrama: revista de estudos românicos*, v. 15, p. 49-65, 2010.

¹⁴⁸ BURKE. Culturas da tradução nos primórdios da Europa moderna. In: BURKE; HSIA (Org.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa moderna*, p. 38.

¹⁴⁹ SELIGMANN-SILVA. Do gênio da língua ao tradutor como gênio. In: MARQUES (Org.). *A constituição da tradição clássica*, p. 257-258.

outra(s) espécie(s) para a(s) qual(is) o poeta traduz as coisas já feitas é justamente a poesia, prene de fantasia e figuração alegórica.

Na concepção de tradução como imitação, entretanto, a relação entre o “original” e o texto traduzido não é homogênea ao longo de toda a duração que recobre o período que podemos chamar de “antigo”.¹⁵⁰ Mauri Furlan intenta sistematizar essa questão a partir de um corte entre o que considera um modelo de tradução medieval e outro renascentista. O primeiro, ligado à dimensão retórica da *inventio*, garantiria ao tradutor uma grande liberdade para enriquecer, corrigir e transformar o texto original. A tradução conceber-se-ia como *enarratio*, “onde o comentário praticamente substitui o texto original”.¹⁵¹

E porque o texto não era considerado como algo imutável e definitivo, mas como objeto de interpretação contínua e mutável segundo o julgamento e as condições de compreensão de cada geração de expositores, valorizava-se a possibilidade de enriquecê-lo, corrigi-lo e variá-lo.¹⁵²

Como sugere Seligmann-Silva, o tradutor seria uma espécie de *commentator* medieval, aquele que produz uma cópia “infidel” por meio de interpolações para “enriquecer” o original, em oposição ao *scriptor*, copista fidedigno.¹⁵³ Fala-se, assim, numa tradução *sensus de sensu*, na qual importa mais a translação do sentido do que das palavras em si próprias. Ao contrário, o modelo renascentista, de acordo com Furlan, seria ligado à *elocutio* e tenderia a respeitar mais as palavras do original, configurando-se como uma tradução *verbum de verbo*:

A nova estética literária emergente aliada ao método filológico aportado pelos bizantinos leva os humanistas italianos a querer recuperar os textos antigos em sua própria essência, libertando-os do peso das interpretações e interpolações seculares a que haviam sido submetidos. A recuperação do texto original isento de interpretações requer uma tradução também livre de interpolações de qualquer tipo. [...] A palavra representa o pensamento: traduzir as palavras é traduzir o pensamento.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Para o sentido de “antigo” utilizado aqui, cf. HANSEN. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA (Org.). *Épicos*, p. 17.

¹⁵¹ FURLAN. A tradução retórica do Renascimento. In: FURLAN (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, v. 4: Renascimento, p. 23.

¹⁵² FURLAN. A tradução retórica do Renascimento, p. 23.

¹⁵³ Cf. SELIGMANN-SILVA. Do gênio da língua ao tradutor como gênio, p. 259. Veja-se o que diz São Boaventura, no século XIII, a respeito dos modelos de escriba: “Quod quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur *scriptor*. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo; et iste *compilator* dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam; et ista dicitur *commentator*, non *auctor*. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici *auctor*”. Cf. *Commentarius in primum librum sententiarum Petri Lombardi*, 1: 14-15.

¹⁵⁴ FURLAN. A tradução retórica do Renascimento, p. 26.

Todavia, algumas contradições parecem irromper do texto de Furlan. Por um lado, identifica a *elocutio* com a *copia verborum*,¹⁵⁵ a abundância de palavras que orna o texto e expressa determinadas coisas com mais propriedade. Porém, se a tradução do Renascimento respeita as palavras exatas do original, como ela pode ser ligada à *copia verborum*, característica da *elocutio*? Mas um autor como Erasmo, classificado como renascentista, tem um tratado denominado justamente *De Utraque Verborum ac Rerum Copia*. Isso significa então que a tradução do Renascimento não se faz *palavra por palavra*? Por outro lado, Furlan afirma que a verbosidade era um sinal positivo justamente da tradução medieval!¹⁵⁶ Parece-me que *verbosidade* e *copia verborum* são noções mais do que afins. Então, como uma pode ser típica da concepção de tradução medieval, ligada à *inventio*, sendo que a outra é justamente ligada à *elocutio*, por sua vez definida como dominante no modelo renascentista? Aliás, não deixa de ser curioso que Peter Burke e outros autores proponham exatamente o contrário para o modelo medieval:

Embora especialistas tenham corretamente apontado “a heterogeneidade e a complexidade da tradição medieval”, pode-se ainda assim sugerir que o regime medieval era dominado pela tradução “palavra por palavra” (*verbum pro verbo*, na famosa frase de Cícero), embora ele permitisse, sim, a incorporação de glosas ao texto sem assinalar que estas eram adições do tradutor [...]. Como diz Theo Hermans, o literalismo era o “núcleo rígido” do regime medieval.¹⁵⁷

O problema do texto de Furlan, parece-me, está no emprego das categorias genéricas, fechadas e dedutivas para classificar épocas e estilos, como “Antiguidade”, “Idade Média”, “Renascimento” etc, e, ainda, relacionar cada uma com uma parte específica da retórica. Com isso, perde-se a dimensão da heterogeneidade de que falava Burke, a qual caracteriza verdadeiramente qualquer recorte cronológico que se faça na História. Na longa duração cronológica do mundo antigo, convivem efetivamente várias durações artísticas e de pensamento simultâneas, algumas em harmonia, outras em embate.

A despeito de tais contradições, todos parecem acatar a lição de São Jerônimo e concordar acerca da especificidade da tradução do texto sagrado. Na epístola a Pamáquio, intitulada *De optimo genere interpretandi* (Do melhor modo de traduzir), o Padre da Igreja trata da diferença entre a tradução de autores gregos e a das Sagradas Escrituras:

¹⁵⁵ Cf. FURLAN. A tradução retórica do Renascimento, p. 24.

¹⁵⁶ Cf. FURLAN. A tradução retórica do Renascimento, p. 24.

¹⁵⁷ BURKE. Culturas da tradução nos primórdios da Europa moderna, p. 33.

Yo no solamente lo digo, mas aun con libre voz lo confieso, que en la interpretaci3n de los libros griegos no curo de expresar una palabra por otra mas sigo el seso y efecto, salvo en las Santas Escrituras, porque all3 el orden de las palabras trae misterio.¹⁵⁸

Num texto de car3ter sacro como as Escrituras, e como, depois, a *Commedia* ser3 defendida por Dante, que rivaliza com a teologia, o literal deve ser respeitado, pois a letra e a hist3ria cont3m mist3rios divinos. Para prosseguir na analogia entre a tradu33o de palavras e textos e a tradu33o de coisas, interessa-nos pensar esses modelos antigos de tradu33o platonicamente. Avan3ando na postulada sinon3mia entre tradu33o e imita33o identificada em autores seiscentistas e setecentistas por Seligmann, este afirma que o “original” dessa concep33o de tradu33o possuiria uma identidade pr3pria transist3rica. Transist3rica, claro, para os antigos, contempor3neos dos textos sobre os quais se debru3avam. Em d’Ablancourt, tal identidade encontra-se mais no objetivo da obra do que nas suas forma e subst3ncia, o que lhe permite abandonar a fidelidade 3 letra — raz3o pela qual sua tradu33o das obras de Luciano tornou-se conhecida como *les belles infid3les* — quando julgar necess3rio, como demonstra Jacyntho Brand3o:

Lo importante es preservar el objetivo (*but*) del autor y a 3l debe sacrificarse todo lo dem3s: “no me prendo siempre a las palabras (*paroles*) — asegura d’Ablancourt — ni a los pensamientos (*pens3es*) de este autor; preservando su objetivo (*but*), dispongo (*j’agence*) las cosas de acuerdo con las nuestras costumbres (*3 n3tre air*) y nuestra manera de ser (*3 n3tre fa3on*)”.

Como se ve, una declaraci3n no poco radical: es un lugar com3n decirse que en una traducci3n se puede elegir entre ser fiel a las palabras del texto de partida o a los pensamientos del autor; sin embargo, en nombre de un principio que le parece m3s noble, d’Ablancourt se toma la libertad de no prenderse ni a las palabras ni a los pensamientos. Si, de acuerdo con la terminolog3a com3n, la traducci3n que se prende a las palabras se llama *literal* y la que se prende a los pensamientos, *libre*, d’Ablancourt propone la existencia de un tercer nivel, que 3l admite no ser “propiamente traducci3n”, pero valer “m3s que la traducci3n” (*cela vaut mieux que la Traduction*), algo para lo cual no encuentra un nombre, “pero no es importante el nombre con tal que tengamos la cosa” (*mais il n’importe du nom, pourvu que nous ayons la chose*). [...] Talvez [...] se pudiese calificar lo que no tiene un nombre de *traducci3n autoral*, es decir, una traducci3n a la que s3lo le interesa preservar el objetivo (*but*) del autor [...].¹⁵⁹

Tais afirma33es n3o nos devem fazer crer que d’Ablancourt seja um defensor intransigente do modelo de tradu33o “*infid3le*”, mas ainda assim ele 3 o mais importante:

¹⁵⁸ S3o JER3NIMO. *De optimo genere interpretandi* (ep3stola a Pam3quio), V, 2 *apud* CARTAGENA, Alonso. *Introducci3n, en la Ret3rica de Cicer3n*. In: FURLAN (Org.). *Cl3ssicos da teoria da tradu33o*, v. 4: Renascimento, p. 86.

¹⁵⁹ BRAND3O. *Las bellas infieles*, p. 11-12.

Sería un error pensar que d’Ablancourt defiende la traducción autoral *tout court* [...] Por lo tanto, en vez de entenderse que se impone un tipo de traducción, creo que d’Ablancourt se mueve en el contexto bastante práctico de las posibilidades de que dispone el traductor, es decir, en vez de una profesión de fe se trata de reconocer una escala: cuando sea posible, es preferible la traducción *de mot à mot*, con la condición que no se destruya la elegancia; en un según nivel de posibilidades, es preciso preservar las opiniones del autor, pues de otro modo no se tendría más una traducción; por fin, para que no se pierda su objetivo (*but*), entonces queda la traducción autoral. De los tres niveles de la escala — palabras, pensamientos y objetivo — el tercero es el más importante y en nombre de él puede uno ser infiel a los otros dos [...].¹⁶⁰

Assim, embora Seligmann identifique, na concepção que isola o objetivo, que isola o *but* transistórico do texto original, a presença de uma Ideia platonicamente projetada nas várias traduções que se fazem daquele texto, diríamos que tal platonismo, se realmente existe, é bastante residual. D’Ablancourt parece mais inserido numa *epistème* muito próxima ao racionalismo de Port-Royal. O objetivo do texto não está imperiosamente vinculado com a literalidade das palavras. A linguagem é concebida como um meio passível de ser dissociado do seu conteúdo, a ponto de d’Ablancourt comparar a “casca” do significante ou do *medium* linguístico à vestimenta dos embaixadores. Da mesma forma que estes procuram trocar suas roupas costumeiras, adotando a moda do país para o qual são enviados, a obra pode — e deve — trocar sua “vestimenta” ao ser vertida de uma língua para outra, mantendo o conteúdo veiculado de forma quase transparente pela linguagem.¹⁶¹ Tanto é assim que, como afirma Seligmann, d’Ablancourt “critica o que denomina de ‘superstição judaica’ que exige a submissão à ‘letra e abandona o espírito, [e] que traduz um Autor como os versos de Oráculo ou de uma Sibila’”.¹⁶² É aqui que me parece enganar-se d’Ablancourt, pela aplicação anacrônica de categorias linguísticas racionalistas do século XVII francês à concepção de tradução dos hermeneutas judaicos e cristãos, inclusive aqueles dos séculos XV e XVI. O ponto é que, na tradição mística, seja judaica ou cristã, e na concepção de linguagem anterior ao racionalismo de Port-Royal, como bem demonstra Foucault em seu ensaio magistral, a letra não se separa do “espírito”. Ela contém o espírito, ou, antes, é espírito, confunde-se com ele, por ser formada da mesma substância. A substância de Deus é partícipe da substância das palavras, em sua expressão e em seu “conteúdo”.¹⁶³ Ademais, a semelhança da obra com versos oraculares ou sibilinos, tratada com ironia por d’Ablancourt, é justamente o ideal de

¹⁶⁰ BRANDÃO. Las bellas infieles, p. 12-13.

¹⁶¹ Cf. SELIGMANN-SILVA. Do gênio da língua ao tradutor como gênio, p. 259.

¹⁶² SELIGMANN-SILVA. Do gênio da língua ao tradutor como gênio, p. 260.

¹⁶³ Cf. HANSEN. Barroco, neobarroco e outras ruínas, p. 47.

poesia visado por Ficino e Pico della Mirandola. Lembre-se que, para este, a poesia identificar-se-ia com as *iugges*, fórmulas mágicas de encantamento que captam as simpatias entre os seres do mundo e desvelam os arcanos do universo. Enquanto d'Ablancourt preza pela clareza do texto como qualidade máxima, os platônicos florentinos do século XV, como já visto, defendem que o hermetismo, a obscuridade e mesmo a inverossimilhança seriam a característica mais propícia para tentar figurar o caráter irrepresentável das essências divinas.

De toda forma, uma vez que Landino e seus pares concebem a linguagem como um ser bruto e concreto presente no mundo, cuja substância da expressão partilha da mesma essência divina da substância do conteúdo, e não há o menor espaço para a visão racionalista e dualista baseada no binômio significante/significado, o modelo de tradução que nos interessa será o do *verbum pro verbo*, amparado no princípio teológico ou bíblico do traduzir. Resgatando a analogia proposta entre a tradução de um texto ou de palavras e a tradução de coisas, diríamos que uma tradução quase histórica das *res gestae*, como Landino defende que seja a poesia de Dante, estaria para a tradução teológica assim como uma tradução da *práxis* humana em sentido aristotélico estaria para a tradução como *aemulatio*, nos termos de Seligmann, ou como *enarratio*, nos termos de Furlan. Ater-se aos fatos exatos é como ater-se à particularidade da letra; imitar a *ratio* de uma *práxis* é tomar-lhe a razão, os princípios universais, descartando as circunstâncias particulares, isto é, é como apreender o sentido do texto desprezando a especificidade das palavras, da letra. Não por acaso, no sistema dos quatro sentidos alegóricos ou da tipologia tomista, o primeiro sentido é denominado *literal* ou *histórico*. Ou seja, letra e história, nesse sentido, equivalem-se. Na poética dantesca, a tradução das coisas já feitas se faz *ipsis litteris*, análoga à tradução *verbum pro verbo*, porque, já o dissemos alhures, há verdade na letra do que se diz, para alguém dos sentidos espirituais. Os *mímata* (as coisas a serem imitadas) são dados pela Letra que é Lei, atingida e (re)produzida por meio do sopro divino ou da faculdade do furor. Se a tradução, nessa perspectiva, não despreza a especificidade da língua de origem, que língua então se traduz ou tenta-se reproduzir? A resposta no-la sugere Pico della Mirandola: “[dos anjos] emuliamo la dignità e la gloria”.¹⁶⁴ Além da dignidade e da glória dos anjos, o tradutor empenhar-se-ia em

¹⁶⁴ Giordano Bruno, na epístola dedicatória do seu *De imaginum, signorum et idearum compositione*, também propõe o sentimento de emulação nutrido pelo homem em relação à natureza divina: “*Idea, adsimulatio, configuratio, designatio, notatio est universum Dei, naturae et rationis opus, et penes istorum analogiam est ut divinam actionem admirabiliter natura referat, naturae subinde operationem (quasi et altiora praetentans) aemuletur ingenium*” (“The idea, the imagination, the shape, the designation, the notation, is the universe of God, the work of nature and reason, and is controlled by analogy with them, so that nature may admirably reflect divine action, and then innate human ability rival (as if reaching towards even higher things) nature's operation”). Cf. KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 126.

emular sua língua, pois que ela compõe, compreende e transmite os conceitos divinos de forma plena e imediata. Como postula Hansen:

[...] os Anjos podem, sem recorrer a nenhum meio sensível, produzir a imagem espiritual de seus pensamentos em outro espírito, tornando-se um e outro ora pintor, ora pintura. É bizantino para nosso positivismo, mas é metafísica escolástica: o Anjo fala não com os signos dos conceitos, mas com os próprios conceitos, de maneira que para ele uma mesma coisa é significante e significada.¹⁶⁵

Ainda que, no limite, para o homem, esta seja uma empresa fadada ao malogro, pois a contemplação do brilho nu do intelecto divino, além de impossível, ser-lhe-ia insuportável, nem por isso ele deve desistir da busca por essa epifania e da tentativa de figuração dos conceitos divinos:

O intelecto angélico, como uma reverberação da inteligência de Deus, não saberia conceber conceitos senão espirituais. [...] o pressuposto teológico de que só o anjo conhece diretamente o universal implica, pelo avesso, o de que o conhecimento humano é teórico e análogo, não divino. Se fosse possível conhecer diretamente os conceitos de Deus, o próprio conceito e sua formulação não seriam necessários; logo, é preciso encontrar os meios indiretos para a figuração das idéias.¹⁶⁶

Estes meios são a própria representação poética, que, paradoxalmente, tenta emular a perfeição angélica:

Segundo os preceptistas do século XVII, é ela [a representação] que define a humanidade do homem, que só se comunica por meios indiretos e, de preferência, agudamente indiretos. Nenhum Anjo é poeta, uma vez que é a significação de uma coisa por outra — a metáfora — que fundamenta a poesia e a representação em geral. [...] Deus demonstra, na Bíblia, que a natureza humana não é angélica, quando inventa um Pão voador, uma Escada que sobe ao Céu, um Livro fechado com Sete Selos e outras imagens, como maneira metafórica ou alegórica de agir na mente extática de seus Profetas, pois Ele sabe que é próprio do homem amar o que admira, mas só admirar a verdade vestida, não a verdade nua [...]¹⁶⁷

A letra, a palavra mágica, as *iugges*, portanto, são dotadas de poderes e devem, portanto, ser levadas em conta. Se a língua angélica dispensa a dimensão “corpórea” da linguagem, paradoxalmente, a linguagem poética humana, para emulá-la, só pode figurar os conceitos divinos pela participação dessa dimensão junto à “alma” da língua, justamente pelo fato de o

¹⁶⁵ HANSEN. *Agudezas seiscentistas*, p. 85.

¹⁶⁶ HANSEN. *Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial*, p. 112.

¹⁶⁷ HANSEN. *Agudezas seiscentistas*, p. 86.

homem ser inferior aos anjos nesse quesito e não dispor da faculdade de comunicar-se com outros homens pelo puro intelecto. Para uma lógica de pensamento hermético-analógica como a do platonismo quatrocentista, é inconcebível um modelo de tradução que acredite na transmissão de um sentido puramente humano desvinculado da forma, como proposto pelo racionalismo de d'Ablancourt ou dos lógicos de Port-Royal.

Essa questão desdobra-se em outra: se a língua a traduzir-se é a dos anjos, como se emula aquela língua? Para além do fato de que se acredita que a Luz divina da Graça é infusa em todos os seres humanos, o que lhes permitiria compartilhar da essência do intelecto angélico, é necessário o desenvolvimento das faculdades adequadas para apreendê-lo. Para os preceptistas leitores de Horácio, os conceitos divinos ou angélicos são fundamentalmente *imagens, disegno interno* que se expõe ao olho intelectual do pintor ou do poeta. Com isso queremos dizer que a visão detém a supremacia entre os sentidos inquiridores dos conceitos. Hansen aponta como um preceptista como Antonio Possevino cita versos da *Epistula ad Pisones* que postulam a primazia da visão sobre a audição:

*Segnius irritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator.*

As coisas apreendidas pelo ouvido excitam mais debilmente os ânimos do que as que são submetidas a olhos fidedignos e que o espectador testemunha por si mesmo.¹⁶⁸

Mesmo o próprio Platão, ao desenvolver sua ontologia da *mimesis*, põe os termos sempre ligados ao campo da visão: na imagem da caverna, por exemplo, os prisioneiros na *escuridão* da caverna *veem sombras* refletidas na parede. Aquele que logra sair dali torna-se *cego* pela *luz* excessiva do Sol. A epifania do filósofo, em suma, dá-se pela visão das essências ideais. Não assim nos escritos dos filósofos platônicos do *Quattrocento*. Se a audição não chega a ultrapassar a visão em importância, ao menos se eleva à mesma dignidade desta. Tesouro, citado indiretamente por Hansen, já falara no intelecto angélico como *reverberação* do intelecto divino. A metáfora é dupla, pois pode originar-se tanto da reverberação de luz, associada ao campo da visão, quanto da reverberação de som, associada ao campo da audição. Nos platônicos, não há margem para ambiguidades: conforme foi dito aqui mais de uma vez, Ficino e Landino postulam uma analogia entre o furor amatório e o furor poético, pela qual a audição de uma bela harmonia adquire, para este, a mesma função que tem para aquele a

¹⁶⁸ HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*, 180-182.

visão de um belo corpo. A poesia é imagem, *disegno*, mas também é *numerus*, *mensura*, *concentus*, enfim, harmonia das esferas e música da mente divina. A audição torna-se uma faculdade nobre como a visão:

Assim, são “funções nobres” — em Ficino, Marsuppini, Camões e, de modo geral, nos *Diálogos* sobre o amor — o pensamento (*cogitatio*), o olhar (*aspetus*) e a audição (*auditus*), aplicados ao número (*mensura*), subindo à proporção (*proportio*), vendo a luz (*lux*; *gratia*), contemplando a beleza (*pulchritudo*). São “funções baixas” os outros sentidos — por exemplo, o tato numa relação sexual — que operam o peso (*deformitas*), a massa (*tenebrosa*), a matéria (*umbra*).¹⁶⁹

Quando Leonardo Bruni Aretino, no *De interpretatione recta*, defende que o tradutor deve ter um agudo senso crítico baseado no ouvido (*habeat auris earumque iudicium*),¹⁷⁰ pela analogia proposta no início desta seção entre a tradução *stricto sensu* e a tradução de coisas alegada por Landino, diríamos que pelo sentido da audição o poeta tenta auscultar a língua dos anjos e emulá-la. O ouvido que desperta para o *furor poeticus* é o mesmo que contempla a musicalidade do ornamento (veja-se a primeira seção deste capítulo, “*Con misurati versi e vari ornamentī*”). Logo, na definição landiniana de poesia como tradução, combinam-se, insistimos, *doctrina* com *ornatus*.¹⁷¹ A doutrina, se concebida num sentido mágico-religioso, mantém um vínculo estreitíssimo com a letra. Benjamin dirá que

Ali onde o texto, diretamente, sem mediações, sem a intermediação de um sentido, pertencer, em sua literalidade, à língua verdadeira, à verdade ou à doutrina, ele é, por definição, traduzível [...] Diante disso, requer-se da tradução uma confiança tão ilimitada que, assim como no texto sagrado, língua e Revelação se unificaram, na tradução literalidade e liberdade devem obrigatoriamente unir-se, sem tensões, na forma da versão interlinear.¹⁷²

Língua e Revelação unificam-se, pois. A letra passa a conter a Revelação, como vimos insistindo. A viagem mística de Dante pelos estados da alma, ao contrário dos prodígios narrados nos mitos greco-romanos, quer-se verdade histórica, não apenas alegoria verbal. Obviamente, a verdade da letra não suprime os sentidos espirituais: “Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado [...] não será isto aquilo que se reconhece

¹⁶⁹ HANSEN. *Alegoria*, p. 164.

¹⁷⁰ Cf. BRUNI. *De interpretatione recta*. In: FURLAN (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, v. 4: Renascimento, p. 58-59.

¹⁷¹ Cf. BRUNI. *De interpretatione recta*, p. 58-59.

¹⁷² BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. 119.

em geral como o inapreensível, o misterioso, o ‘poético’?”¹⁷³ Ou seja, o mistério de Deus também se encontra além da letra, nos sentidos alegóricos.

A poesia, portanto, é a tradução dos conceitos de Deus, reverberados na língua dos anjos, para a língua dos homens, mas uma língua que inflame ao máximo grau suas potencialidades mágicas. Por isso, “se a afinidade entre as línguas se anuncia na tradução, isso ocorre de modo distinto da vaga semelhança entre reprodução e original”.¹⁷⁴ Não se trata da confecção de uma obra retoricamente regrada pelo juízo que policia o engenho, mas da invenção sob uma outra retórica, que permite ecoar a Revelação por meio da inspiração furiosa. Novamente, Benjamin:

Para compreender a autêntica relação existente entre original e tradução cabe fazer um exame, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos com os quais a crítica epistemológica deve comprovar a impossibilidade de uma teoria da cópia ou da reprodução do objeto.¹⁷⁵

A relação entre “original” e tradução, portanto, não é da ordem da *imitatio* ou de uma *mimesis* transparente. Diante da impossibilidade de cópia, a tradução é *inventio* que se afina com o *trobar*, ou imitação fantástica, que reverbera o divino nas potências mágicas da poesia. Retomando a citação de São Paulo mencionada na seção anterior, pode-se sugerir que, ao escutar a reverberação do eco da língua angélica e entrar em simpatia com ela, o poeta e o leitor, mesmo sabendo-o terrenamente impossível, almejam ultrapassar a visão de Deus por enigmas, logrando realizar o estágio conclusivo proposto pelo apóstolo: “*videmus nunc per speculum in enigmate / tunc autem facie ad faciem*” (“agora vemos por espelho em enigma; mas então [veremos] face a face”, I Cor. 13, 12; grifo nosso). O poeta modelar — no caso, Dante — é aquele que teve experiência e conhecimento das divinas *cose già fatte*, aquele a quem foi dado lê-las e, a partir daí, tenciona traduzi-las a novos leitores. Por isso o tradutor é também, antes de tudo, um leitor. Furlan fala brevemente de uma concepção hermenêutica do traduzir,¹⁷⁶ o que se adequa perfeitamente ao que já foi discutido aqui sobre o caráter misto retórico-hermenêutico da alegoria platônica florentina quatrocentista. O poeta lê as coisas feitas pela mente de Deus e as traduz alegoricamente. Mais uma vez, é de uma passagem de Leonardo Bruni que podemos desenvolver nova analogia. Diz o humanista de Arezzo:

¹⁷³ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. 102.

¹⁷⁴ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. 108.

¹⁷⁵ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. 107.

¹⁷⁶ Cf. FURLAN. A tradução retórica do Renascimento, p. 27.

[...] o bom tradutor se transformará com toda a mente, alma e determinação no autor primeiro do escrito e de algum modo o transformará tratando de expressar a forma, a postura e a textura do discurso, a cor e os diversos matizes. [...] O tradutor mergulhará no gênio do autor, arrastado pela mesma força que aquele [...]¹⁷⁷

Pensando na tradução como a própria poesia, e no texto a ser traduzido como o texto do mundo, as *res gestae* empreendidas por Deus, explica-se o desdobramento de Dante da instância de autor à de seu próprio personagem. Dante, enquanto tradutor — i.e., como poeta — a fim de traduzir adequadamente aquelas coisas ocorridas, deverá transformar-se no autor daquelas coisas — ou seja, em Dante, o que vivenciou as coisas ocorridas; no caso da *Commedia*, o que empreendeu a viagem; portanto, em Dante personagem. Mas Dante também se transforma em Virgílio. Emula-o expressando a forma, a postura, a textura, a cor e os matizes de seu discurso. Ao emular o poeta latino, emula-o também figuralmente ou tipologicamente, pondo a si próprio como a figura que completa o sentido espiritual do que Virgílio, tipo prefigural dotado de concretude histórica, profetizara, a saber, a elevação da alma do bom cristão ao Paraíso. Em última instância, Dante torna-se o Autor primeiro de toda a existência, ou seja, Dante imita a Deus. No microcosmo da *Commedia*, traduz, reinventando-o, o macrocosmo criado pela Inteligência e Vontade divinas. Com a potência de seu engenho inspirado, ou com a agudeza do furor, “do não-ente faz ente, emulando a criação”.¹⁷⁸

¹⁷⁷ BRUNI. *De interpretatione recta*, p. 60-61.

¹⁷⁸ HANSEN. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII colonial, p. 113.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AGOSTINHO. *Del espíritu y de la letra*. Traducción de Emiliano López. Disponível em <http://www.augustinus.it/spagnolo/spirito_lettera/index2.htm>

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

AUERBACH, Erich. Os apelos ao leitor em Dante. In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

AULU-GELLE. *Les Nuits Attiques*. Texte établi et traduit par René Marache. Paris: Les Belles Lettres, 1967, 3 v.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, Walter *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 108-113. (Obras escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne-Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2011, p. 101-119.

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Trad. Luiz Costa Lima In: COSTA LIMA (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 87-135.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Las bellas infieles: Luciano en el salón de M. d’Ablancourt. In: *Argos*, Buenos Aires, n. 33, 2010, p. 7-24.

BRANDÃO, Jacyntho Lins Brandão. Luciano e a história. In: LUCIANO de Samósata. *Como se deve escrever a história*. Tradução, notas e apêndices por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, p. 129-278.

BRUNI, Leonardo. *De interpretatione recta*. In: FURLAN, Mauri (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, v. 4: Renascimento. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006, p. 47-79.

BRUNO, Giordano. *On the composition of images, signs and ideas*. Translated by Charles Doria. New York: Willis, Locker & Owens, 1991.

BURKE, Peter. Culturas da tradução nos primórdios da Europa moderna. In: BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (Org.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p. 13-46.

CAIRUS, Henrique. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. (Org.). *Permanência clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011, p. 125-143.

CARTAGENA, Alonso. *Introducción, en la Retórica de Cicerón*. In: FURLAN, Mauri (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, v. 4: Renascimento. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006, p. 81-89.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. 3. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. (Clássicos, 2).

DANTE ALIGHIERI. *De vulgari eloquentia*. In: DANTE ALIGHIERI. *Tutte le opere*. A cura di Luigi Blasucci. Firenze: Sansoni, c1965, p. 201-245.

DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. In: DANTE ALIGHIERI. *Tutte le opere*. A cura di Luigi Blasucci. Firenze: Sansoni, c1965.

DANTE ALIGHIERI. Epistula XIII. In: DANTE ALIGHIERI. *Tutte le opere*. A cura di Luigi Blasucci. Firenze: Sansoni, c1965, p. 341-352.

DISALVO, Santiago. “Atal allur a catade”: recuperación figural de la antigüedad pagana en las cantigas de Santa María de Alfonso X. In: *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, La Plata, vol. 5, n. 5, 2004, p. 11-29. Disponible em http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782004000200001&lng=es&nrm=iso

DUPRAT, Anne. Entre al·legoria i ficció: la mimesi a les poètiques de l’epopeia al segle XVI. Disponible em <http://stel.ub.edu/mimesi/colloquis/ii-col%C2%B7loqui-renaixement>

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara; traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz. Edición bilingüe. Barcelona: Anthropos, 1993.

FÍLON de Alexandria → cf. PHILON

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval. *Revista USP*. São Paulo: USP, set.-nov. 1996, n. 31, p. 52-67.

FURLAN, Mauri. A tradução retórica do Renascimento. In: FURLAN, Mauri (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, v. 4: Renascimento. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006, p. 15-45.

GALAND-HALLYN, Perrine; HALLYN, Fernand. *Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*. Genève: Librairie Droz, 2001.

GARLAND, John of. *The Parisiana Poetria*. Edited with introduction, translation and notes by Traugott Lawler. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

GEARY, Patrick. Verbetes “Memória”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006, v. 2, p. 167-181.

GUENÉE, Bernard. Verbetes “História”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006, v. 1, p. 523-536.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 10-66, Jan. 2001.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 71, Set-Nov. 2006, p. 85-105.

HANSEN, João Adolfo. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 89-112.

HANSEN, João Adolfo. Notas de leitura. In: DANTE ALIGHIERI. *Divina Comédia* (com ilustrações de Sandro Botticelli). Trad. João Trentino Ziller. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 9-61.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (Org.). *Épicos: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008, p. 16-91.

HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII colonial. In: *Floema: caderno de teoria e história literária*, Vitória da Conquista, ano II, n. 2A, p. 111-131, Out. 2006.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 6. ed. rev. e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HORÁCIO. *Ars poetica/Arte poética*. Trad. Mauri Furlan.

KELLY, Henry Ansgar. *Tragedy and comedy from Dante to pseudo-Dante*. Berkeley: University of California Press, 1989.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: estudos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Trad. Cely Arena. São Paulo: Edusp, 1998.

LACTANTIUS. *Institutiones Divinae*. In: MIGNE, Jacques Paul. *Patrologiae Cursus Completus, series latina v. 6-7 (Lucii Caecilii Firmiani Lactantii opera omnia...)*, Parisiis: Excudebat Sirou, 1844.

LANDINO, Cristoforo. *Praefatio in Virgilio*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 17-28.

LANDINO, Cristoforo. *Proemio al Commento dantesco*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 57-164.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LE GOFF, Jacques. Verbetes “Maravilhoso”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006, v. 2, p. 105-120.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. *La Retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. 2. ed. Salamanca: Universidad, 1995.

LUCIANO de Samósata. *Como se deve escrever a história*. Tradução, notas e apêndices por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

MUHANA, Adma Fadul. *A Epopeia em Prosa Seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

MUHANA, Adma Fadul. Introdução. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa: Música do Parnasso; Lira Sacra*. Introdução, organização e fixação de texto: Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MUHANA, Adma Fadul. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica: mera poesis est*”. 2011. Tese (Livre-docência em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

OSÓRIO, Jorge A. Trovador e poeta do séc. XIII ao séc. XV: algumas considerações. Disponível em <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8359>>

PHILON D’ALEXANDRIE. *De Opificio Mundi*. Introduction, traduction et notes par Roger Arnaldez. Paris: Éditions du Cerf, 1961.

PIGEAUD, Jackie. Introdução. In: LONGINO. *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 9-39.

PLATÃO. *A República*. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

POETAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000.

QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975-1977. 4 v.

REDONDO, Fernando Gómez. *Artes poéticas medievales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000.

RETÓRICA A HERÊNIO. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

RONDARD, Pierre de. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1950. 2v. (Bibliothèque de la Pléiade, 19 et 20).

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SALTARELLI, Thiago. Ave & Eva: jogos de oposição e prefiguração nas *Cantigas de Santa Maria*. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, o Sábio*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 185-203.

SALTARELLI, Thiago. A tradução como forma de emulação na poética clássica. In: *Caligrama: revista de estudos românicos*, v. 15, 2010, p. 49-65.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do gênio da língua ao tradutor como gênio. In: MARQUES, Luiz (Org.). *A constituição da tradição clássica*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 257-273.

VIEIRA, Antonio. Sermaõ do Santissimo Sacramento em Santa Engracia. In: VIEIRA, Antonio. *Sermoens*, parte 1. Lisboa: Officina de Joam da Costa, 1679, colunas 143-228. (obra digitalizada pela Biblioteca Nacional de Portugal).

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975.

UM OUTRO LADO DA MÍMESIS

A poesia, portanto, para Landino e os platônicos em geral, emula a criação divina. O poeta, em estado de furor, emula o Criador que, com a potência de sua fantasia, engendra o universo. Como pontua Adma Muhana, os platônicos notam uma concordância entre a poesia e a filosofia, o que lhes permite denominar suas preceptivas de “philosophias antigas poéticas”.¹ Argumentam ainda que os filósofos mais antigos, entre eles o próprio Platão, serviram-se de imitações poéticas para expor sua doutrina. De fato, não é o que se verifica, por exemplo, quando Platão diz que empregará um *eikón* ao tratar da imagem da caverna ou de outras similares? A *mímesis*, no fundo, permite atingir o conhecimento verdadeiro — é o que defenderão os platônicos. O poeta, então, é um guardião da Verdade, assim como o filósofo. Tal condição parece similar àquela que Costa Lima identifica como própria dos poetas gregos dos períodos micênico e arcaico. “Através do louvor do poeta, organiza-se o campo da *alétheia*: ela é palavra, é luz e memória, a que se opõe o campo do esquecimento, do *Léthe*”,² dirá o crítico. A relação entre verdade e memória, por oposição ao esquecimento, já foi destacada a propósito dos comentários de Landino sobre o furor. A partir dessa relação, a memória adquire um *status* importantíssimo no âmbito da função social do poeta de mestre da verdade. Costa Lima afirma que a deusa *Mnemosýne* é a viga-mestra da indagação da verdade, e que a memória do poeta permite-lhe decifrar o invisível.³ Mais do que mera técnica, a memória é “sobretudo a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso”.⁴ O verbo poético assemelha-se a uma fórmula mágica; a poesia é *iugges*, como propõe Pico della Mirandola. Nela estão contidos os segredos do universo e a memória das coisas verdadeiras. Marcel Detienne afirma, acerca do estatuto do poeta na Grécia arcaica, que “a palavra cantada, pronunciada por um poeta *dotado de um dom de vidência*, é uma palavra eficaz; por sua *virtude* própria, ela institui um mundo simbólico-religioso *que é o próprio real*”.⁵ Essa afirmação ecoa algumas das considerações de Landino sobre a poesia. O poeta é dotado de um dom de vidência: a ele é dado conhecer os segredos de Deus e do

¹ MUHANA. *A epopeia em prosa seiscentista*, p. 38.

² COSTA LIMA. *Mímesis e modernidade*, p. 32.

³ Cf. COSTA LIMA. *Mímesis e modernidade*, p. 32.

⁴ COSTA LIMA. *Mímesis e modernidade*, p. 32.

⁵ DETIENNE. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, p. 15 *apud* COSTA LIMA. *Mímesis e modernidade*, p. 32.

universo, as coisas passadas e as futuras; mesclam-se o furor poético e o profético; o poeta é um vate. Exatamente por essa razão, sua palavra é dotada de virtude. Na raiz de *virtude*, encontra-se a originária *vis*, “força”, a mesma que, segundo a etimologia poética de Landino, estaria na base de *vate*: *a vi mentis*, isto é, com grande força ou concitação da mente. O ápice da força do poeta estaria em engendrar o próprio real com sua palavra. Nesse sentido, é possível reavaliar, com um “*cannocchiale platonico*”, o razoamento de López Pinciano numa passagem do *Philosophia antiqua poetica* comentada por Muhana. Trata-se de um trecho em que, discorrendo sobre a figuração pictórica do Paraíso, “o aristotélico (autor) Pinciano zomba, pela voz de Ugo, do platônico (interlocutor) Pinciano, o qual só entende ‘imitação da natureza’ como cópia da mesma”⁶:

VGO respondio, preguntando assi: Dezidme señor compañero, si el parayso verdadeiro està como yo lo pintè. EL PINCIANO respondio: Pienso que si. Y VGO: Pues yo pienso que no, porque yo ni lo vi, ni lo ley, sino imagínelo como me parecio era razonable: y segun esto imitacion ha sido la mia, y por el tãto poema perfecto: perfecto digo, quãto a las cosas, metro y imitacion.⁷

Operando aristotelicamente com as categorias sistematizadas por Tesouro, diríamos que Ugo encontra-se no modo engenhoso, com a fantasia controlada pelo juízo (*imagínelo como me parecio era razonable*). Por isso ele considera que o paraíso que pintara é ficcional, apenas imitação. Contudo, se o paraíso houvesse sido produzido no modo furioso, na modalidade da inspiração, ele seria verdadeiro, como defende o Pinciano interlocutor, porque, sob estado de furor, pode-se dizer que o pintor ou o poeta de fato viram ou contemplaram a imagem do paraíso; eles puderam ler a essência da escritura divina e, por meio da magia do verbo poético, traduzem aquela essência em suas obras. A imitação, portanto, ao contrário do que postula o próprio Platão, não seria deletéria para as almas dos homens, uma vez que é inspirada por Deus. Por meio da leitura alegórica, o *mímema* deixa de ser cópia infiel das realidades suprassensíveis e passa a recriá-las no mundo sensível, por meio da analogia, da simpatia e de outras relações “mágicas” de similitude. No limite, pode-se dizer que a palavra ainda não produz *mímesis*, pois ela é parte integrante da *phýsis*. “Enquanto oposta a *Léthe*, *Alétheia* é uma palavra unívoca, desconhedora das sombras e, como tal, bloqueadora de qualquer reflexão sobre a *mímesis*”,⁸ conclui Costa Lima. Aliás, segundo ele, a possibilidade de reflexão sobre a *mímesis* surge a partir da acentuação da complexidade na relação entre

⁶ MUHANA. *A epepeia em prosa seiscentista*, p. 39.

⁷ LÓPEZ PINCIANO. *Philosophia antiqua poetica*, p. 141 *apud* MUHANA. *A epepeia em prosa seiscentista*, p. 39.

⁸ COSTA LIMA. *Mímesis e modernidade*, p. 36.

linguagem e realidade e da indagação da conduta dos deuses. Afinal, para os filósofos do período clássico, a palavra dos deuses é também potência de engano.⁹ Ora, na concepção cristã que subjaz ao poema dantesco, a conduta de Deus nunca é questionada, pois sua Palavra jamais é engano. Deus identifica-se com a Verdade absoluta. Esta, inclusive, é uma das causas alegadas por Costa Lima para a leitura redutora de Aristóteles empreendida por seus comentadores quinhentistas:

Talvez o cristianismo, com a conversão do ser uno problemático na unidade postulada de Deus, tenha contribuído para a severa rigidez com que o filósofo passava a ser lido. Como a concepção de um Deus único, onipotente e magnânimo seria conciliável com a legitimação de um sistema filosófico que acatava a validade do engano, a suspensão provisória da verdade como maneira de emocionalmente experimentá-la?¹⁰

É então que surgem pelo menos duas questões. Em primeiro lugar, apesar da possibilidade de se destacarem algumas semelhanças entre o que se afirma sobre os poetas gregos arcaicos e os postulados de Landino sobre a poética dantesca, seria um anacronismo grosseiro tomar por equivalentes seus respectivos contextos sociais e *epistémiai*. Em Dante e nos platônicos florentinos, é certo que o poeta emula a criação divina; é certo que sua obra refaça, pelas relações de similitudes estudadas por Foucault, o universo criado por Deus. Mas, no mais extremo grau, o homem não é Deus e não pode — e nem deve almejar — igualar-se a Ele. Landino, no *Proemio al commento sopra la Commedia*, capta a tenuidade da distinção. Ao traduzir o verbo *poiein*, põe-no entre duas possibilidades — *create*, que se dá *ex nihilo* e é próprio de Deus; e *fare*, que se dá quase *ex nihilo*, e é próprio do homem. A sutileza do *quase* marca a diferença. Na *epistéme* cristã, o homem imita a Deus, o verbo poético quer emular a linguagem dos anjos, puramente conceitual, mas no limite tudo é sempre um *quase*. Então, de alguma forma, há algum grau de *mímesis*. Por outro lado, se a coisa a ser imitada é revelada divinamente, se a imitação é inspirada por Deus — que é o Uno e a Verdade —, onde se encontra então o espaço da livre fantasia poética?

A resposta parece estar na tensão entre a Revelação dos sacros mistérios — revelação que pode ser concebida como uma epifania conceitual, como a língua dos anjos — e a intraduzibilidade, para uma língua mortal, da verdade revelada. Já foi dito que a luz absoluta de Deus, de tão intensa, é inapreensível aos olhos e ao entendimento humanos. Lucchesi nos

⁹ Cf. COSTA LIMA. *Mímesis e modernidade*, p. 33.

¹⁰ COSTA LIMA. *Mímesis: desafio ao pensamento*, p. 39-40.

recorda trecho do “Paraíso” (XXX, 46-51) em que Dante experimenta um ofuscamento causado pela intensidade das luzes:

*Come subito lampo che discetti
li spiriti visivi, sì che priva
dall'atto l'occhio di più forti obietti,
così mi circumfulse luce viva,
e lasciommi fasciato di tal velo
del suo fulgor, che nulla m'appariva.*

Como o raio que, súbito, fulgura,
e dos olhos nos tira a percepção
mesmo para outra luz mais viva e pura,
fui envolvido ali por um clarão
em meio a cujo rutilante véu
eu nada pude divisar então.¹¹

Mas, mesmo no paraíso, as luzes visíveis, por mais intensas que sejam, são apenas sombra da Luz absoluta:

[No Empíreo] o espaço torna-se pura luz e reverberação da luz — rios de chamas, fluxos de fogo e brilhos intensos que cegam, num *crescendo* da claridade que se torna Luz mais e mais obscura e impenetrável ao olho sensível e ao entendimento racional à medida que Dante se aproxima da Santíssima Trindade. No canto XXX, nos versos 61-144, descreve o rio de luz que flui para um lago estendido sob o céu cristalino, contando que Beatriz o censura por querer compreender tudo o que experimenta. Ela lhe diz, magnificamente bem, com uma metáfora extraordinária, que as luzes absolutamente ofuscantes que o deixam quase cego ainda são “prefácios de sombra”, figura alegórica da Verdade invisibilíssima de Deus: *son di lor vero umbriferi prefazi* (“Paraíso”, XXX, v. 78).¹²

A Luz de Deus é treva, névoa, caligem. Por isso, o mais adequado para falar dela, em princípio, seria o próprio silêncio. Mas então não teríamos a poesia. Este é o ponto nevrálgico da questão. Como observa Marco Lucchesi, Dante opta por fazer falar o silêncio de Deus, ou ao menos tentar fazê-lo:

Ao contrário de Dionísio [o Areopagita], de quem aliás, herdou importantes contribuições, Dante não elege o silêncio da *Teologia Mística*: o silêncio do Paraíso é o suporte da poesia. Entre o conceito e sua sombra emerge o vazio sobre o qual se sustenta a imagem, de quanto não pode arrostar: a plenitude na falta.¹³

¹¹ A tradução é de Cristiano Martins, p. 789 da edição indicada nas referências bibliográficas.

¹² HANSEN. Notas de leitura, p. 57-58.

¹³ LUCCHESI. *A paixão do infinito*, p. 92-93.

E é daí que surge o espaço para a liberdade da fantasia poética. Para traduzir o silêncio de Deus em música, para traduzir sua invisibilidade em imagens, não são suficientes os *tópoi* dados pela matriz retórica dominante, de orientação aristotélico-latina, matriz que, relida pelo aristotelismo escolástico do *Cinquecento* e do *Seicento*, impinge à *phantasia* um controle pelo *iudicium*. Tal controle, aliás, é justificado por seus defensores com base no argumento de que os animais também são dotados de fantasia estética, estimuladora das faculdades apetitivas. Sendo assim, o juízo seria a faculdade que distinguiria o ser humano dos animais irracionais, evidenciando sua participação na inteligência divina. Ouçamos as palavras de Hansen sobre a questão:

[...] Tesouro retoma a passagem do *De Anima* onde Aristóteles afirma que o animal se move porque é dotado de faculdade apetitiva que não existe sem a *phantasia*, que é *logistiké* ou *aisthetiké*. Afirmando com Aristóteles que tanto o homem quanto a besta têm a *phantasia aisthetiké*, mas especificando que *bouletiké*, a deliberação, só existe para os seres dotados de razão, Tesouro propõe que só o homem tem a deliberação, pois tem o juízo, que define catolicamente como participação do ente criado no Incriado. Assim, considerando que a causa final dos atos humanos é o Bem maior, afirma que só com os inúmeros *phantásmata* ou imagens das sensações não se conseguiria fazer um só conceito, para concluir que o juízo deve ser o árbitro das escolhas. Por outras palavras, só o animal racional aplica o juízo com proporção, pois é o único que tem a *phantasia* proveniente do silogismo que se evidencia na agudeza. [...] Logo, segundo outro lugar-comum seiscentista, afirma-se que, nas artes, assim como o juízo sem agudeza é vulgaridade árida, também a fantasia sem juízo é afetação própria de néscios ou vulgares: *infarinatti di lettere*, como se viu com Peregrini. Decoroso é o meio-termo da proporção racional do juízo, como determina Aristóteles; logo, decorosa é a fantasia maravilhosamente aguda, cuja desproporção resulta da proporção de um juízo icástico, prudente ou discreto, que a calcula racionalmente.¹⁴

A partir dessas proposições, poderíamos pensar que, para os platônicos do XV e do XVI que operam com a categoria do furor, sobretudo na modalidade da inspiração, a produção dos *phantásmata* é divinamente inspirada. Logo, não se trata da mesma fantasia do caso anterior, pois uma besta dificilmente seria inspirada a produzir esses "fantasmas divinos". Em suma, parece ser possível estabelecer uma distinção entre uma fantasia "natural", faculdade comum a homens e animais, e uma fantasia proveniente do sopro divino. No caso dessa última, o juízo regrador da fantasia seria dispensável, uma vez que ela é fruto não da imperfeição do engenho humano, mas da perfeição de Deus. Por isso, retomo as palavras de João Adolfo Hansen, já citadas no capítulo anterior, pois acredito que aí se encontra a chave para o

¹⁴ HANSEN. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII.

entendimento da questão levantada neste trabalho, bem como as bases para o estabelecimento do terceiro paradigma da “*mimesis* renascentista” que desejo propor acompanhando a leitura de Costa Lima. Diz Hansen:

No que concerne aos mistérios divinos, só negações são verdadeiras, pois toda afirmação a respeito de Deus é inadequada. Convém melhor ao caráter secreto Daquela que permanece em Si indizível revelar o invisível através de alegorias sem semelhança. *A alegoria deve ser arbitrária, assim, sem termo de comparação.* Pensado artisticamente, isso pôde induzir — como na Idade Média e no século XVI — um poder de engenho muito variado, no sentido demiúrgico do termo. Seguindo seu *disegno interno*, “desenho interno”, que é *segno di Dio in noi*, “signo de Deus em nós”, como escreve Zuccari, o pintor e o poeta *inventam livremente imagens que não tomam o sensível nem as regras retóricas como modelo.*¹⁵

A afirmação é muito clara. O engenho do poeta, principalmente quando inspirado pelo furor poético, dispensa tanto o sensível quanto as regras retóricas. Ou seja, não se encaixa nem no paradigma de Montaigne (que toma como modelo o sensível, o mundo, o fato), nem no dos comentadores aristotélicos da *Poética* (que tomam as regras retóricas regidas pelas leis da *imitatio*). Por essa razão, como já defendemos aqui, a verdade da poesia conforme concebida em Landino, como fruto do *furor poeticus*, não é a mesma verdade de Castelvetro, esta ancorada na adequação do *mímema* às coisas da natureza e do mundo sensível. Pela mesma razão, a concepção de poesia landiniana que toma Dante como modelo rejeita a subserviência à *imitatio* em prol da liberdade da fantasia. A propósito, Blumenberg afirma:

Na tradição da poética, a insurreição contra a *imitatio* fundamentalmente se opõe à ligação do meio estilístico com o cânone dos antigos, como sustentação da individualidade da forma de exposição contra o sistema da poética aristotélica e o ciceronianismo.¹⁶

Seguindo por essa senda, acredito que podemos postular, com Muhana, a irredutibilidade da poesia à retórica: “Se pelo pensamento, *diánoia*, poesia e retórica se equivalem, como diz a *Poética* aristotélica, pelo metro e pelo ritmo, isto é, pela música, é irredutível a poesia à retórica [...]”.¹⁷ E não apenas pela música, mas por seu próprio caráter de revelação imediata, *nóesis*, em contraste com a operação dialética da *diánoia*. É o que defendem Umberto Eco e Eugenio Garin, que veem “delinear-se na Idade Média uma ideia de poesia como intuição

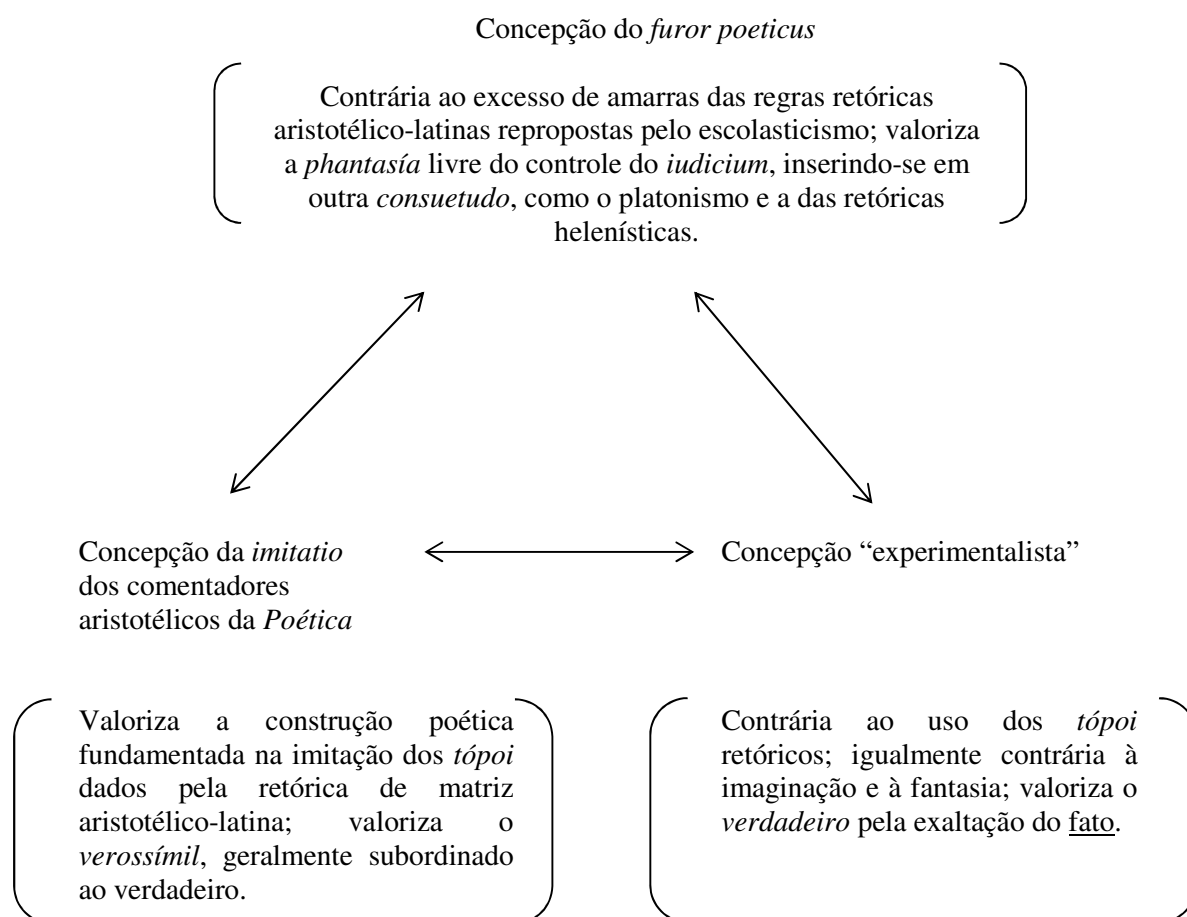
¹⁵ HANSEN. *Alegoria*, p. 133-134. (grifo nosso).

¹⁶ BLUMENBERG. “Imitação da natureza”, p. 131.

¹⁷ MUHANA. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica...*”, p. 198.

noética, contraposta à explicação dianoética da filosofia”.¹⁸ Ou seja, tanto a concepção de poesia que enfatiza a musicalidade, a eufonia dos versos, quanto a que prioriza a liberdade da *mimesis* fantástica afastam-se de uma noção aristotélico-escolástica que vê na retórica o núcleo organizador do discurso poético. No limite, chega-se ao excerto do livro XIV do *Genealogia Deorum Gentilium* de Boccaccio, que dá mote ao título da tese de livre-docência de Adma Muhana: embora a poesia faça uso da retórica, “nas envolturas das ficções não há participação da retórica; é pura poesia o que se compõe e expõe de modo extraordinário sob um véu”.¹⁹

Finalmente, então, a proposta de suplementar as considerações de Costa Lima sobre a *mimesis* renascentista com um terceiro paradigma de concepção sobre a poesia conduz à seguinte configuração:



¹⁸ ECO. *Arte e beleza na estética medieval*, p. 227.

¹⁹ Cf. MUHANA. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica...*”, p. 15.

O terceiro paradigma proposto neste estudo tem de enfrentar a questão crucial da *mimesis*, conforme observa Marco Lucchesi:

Enquanto Céu dos céus, o Empíreo encerra a questão mais delicada da *Divina Comédia* [e, diríamos, de toda a poesia concebida segundo seu modelo, como propõe a teorização de Cristoforo Landino]: a tradução do intraduzível. [...] Nesse universo plenificado, onde cessa todo resquício casual (*casual punto non puote aver sito*), nesse mundo de não-representação, que é a própria Mente Divina, Dante constrói uma complexa aporia, sabendo de antemão dos limites da *mimesis* [...] ²⁰

A poesia é imitação, emulação, analogia, simpatia, imagem “mágica” das essências de Deus. Mas é também um construto humano, inserido no tempo e na história, sujeito a suas limitações. (Talvez aqui caminhem juntos os nomes de *vate* e de *poeta*). O outro lado da *mimesis* que aqui se propõe encontra-se no limiar entre o divino e o humano, entre a tentativa de representação da Verdade e a livre fantasia da invenção, entre a imitação e a inspiração.

²⁰ LUCCHESI. *A paixão do infinito*, p. 85.

Referências bibliográficas

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Trad. Luiz Costa Lima In: COSTA LIMA (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 87-135.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 89-112.

HANSEN, João Adolfo. Notas de leitura. In: DANTE ALIGHIERI. *Divina Comédia* (com ilustrações de Sandro Botticelli). Trad. João Trentino Ziller. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 9-61.

LUCCHESI, Marco. *A paixão do infinito*. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1994.

MUHANA, Adma Fadul. *A Epopeia em Prosa Seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

MUHANA, Adma Fadul. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica: mera poesis est*”. 2011. Tese (Livre-docência em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

APÊNDICE

Prolusão dantesca

Discurso feito por Messer Cristoforo Landino quando começou a ler a
Commedia de Dante no *Studium*¹

Prestantíssimos cidadãos, tendo-me dedicado a tal empresa — não tanto por meu juízo quanto pelo conselho daqueles a quem não falta prudência nem autoridade — empresa que talvez se pudesse imputar de honorificentíssima a qualquer douto, mas a mim nem de doutrina nem de eloquência de ornato não vácuo de temeridade, julguei não ser estranho a meu ofício nem desgostoso a vossos ouvidos se, antes que eu me conduza à exposição deste preclaríssimo e divino poema de Dante, demonstre-vos, com quanto mais breves palavras eu possa, não somente o que seja a poesia, de onde ela tenha a sua origem, a partir do que [alguém] seja chamado de poeta, mas também o quanto, vetustíssima nos antigos séculos, junto a muitas e variadas nações, sempre tenha sido tomada em suma celebridade e honra. E, finalmente, que sempre tenha sido de utilidade não medíocre e de grandíssimo ornamento não apenas aos homens em particular, mas às bem governadas repúblicas e aos florentíssimos povos. O que, a vós demonstrado não quanto à excelência de tão grande matéria, mas pelo quanto as forças do meu engenho lograrão, não duvido que todos vós, aos quais, constituídos em tenra idade, não faltam ócio nem comodidade, seja pela afeição que às Musas trazeis, seja entendendo o maravilhoso dom que delas se recebe, com suma indústria e vigilância a elas vos dedicareis.

A poesia é, portanto, não direi uma das artes chamadas liberais pelos antigos, mas aquela que, todas as outras em si compreendendo, com versos medidos e vários ornamentos as coisas já feitas, sob encobertas figuras e fingidos véus, em outras espécies traduz, como muito manifestamente demonstra Lactânio no primeiro [livro] das *Instituições divinas*. Nem pode tal arte ser possuída por homem mortal sem o divino furor, pelos céus infundido nas mentes

¹ *Studium generale* é o termo frequentemente empregado pelos letrados medievais para referir-se às universidades. Landino refere-se ao *Studium generale* de Florença, centro de estudos estabelecido em 1321 que mais tarde tornar-se-ia a hoje prestigiada Università degli Studi di Firenze. Na época de sua fundação, ministravam-se direito civil e canônico, literatura e medicina. Ali Landino exerceu a cátedra de retórica e poesia.

humanas, como o afirmam o divino Platão no *Fedro* e o platônico Túlio² nas *Tusculanas*. O que, a fim de que possa ser melhor entendido por vós, rogo-vos que ouçais com atenção que coisa seja o furor e quais de suas espécies atribuem-se aos sagrados poetas. É opinião, já antes debatida, do príncipe dos filósofos, Platão, bem como de Pitágoras, Empédocles e Heráclito, que nossas almas, antes de terem sido trancadas no terreno cárcere do corpo, habitassem nas celestes e felicíssimas moradas, onde, na contemplação do sumo Deus — prudentíssimamente denominado por Trismegisto³ como fonte de todas as coisas — como em lucidíssimo espelho contemplavam as ideias e imagens do que é produzido por Deus. Viam então a divina justiça, viam a sabedoria, viam uma beleza inefável e inexplicável por língua mortal; ouviam um suavíssimo concerto e uma harmonia tal que convém existir lá em cima nos céus e que não se pode igualar a nada aqui embaixo entre nós mortais: de onde, tudo contemplando, de ambrosia e néctar, isto é, do conhecimento e gozo daquelas imagens, alimentavam-se. Mas depois que, oprimidas pelo apetite e desejo das coisas terrenas, foram lançadas por sete céus nos corpos mortais, provando da água do rio Letes, caíram em tão grande olvido que esqueceram tudo aquilo que primeiramente as tornava beatas. Inebriadas então pelos desejos mortais e pelo contágio dos membros moribundos totalmente infectados e oprimidos, não podem à sua antiga pátria retornar antes que recuperem as duas asas, com as quais alçando voo reconduzem-se para cima. Por essas duas asas, duas espécies de filosofia entendem os platônicos: [filosofia] ativa nas virtudes morais, [filosofia] contemplativa nas virtudes intelectivas. Retorno então à alma e digo que nesta recuperação das duas asas, isto é, pelas virtudes morais e intelectivas, ela do corpo abstrai-se e quase se separa na forma, pois pela força daquelas alça-se em direção ao céu e quase se reúne com seu primeiro motor: esta abstração é chamada de furor pelo divino filósofo no *Fedro*. Aqui embaixo, a alma nunca se recorda das coisas divinas senão por certas sombras e quase imagens que daquelas têm estas que entre nós apreendem-se com os sentidos corporais: de onde Paulo Apóstolo, bem como Dionísio Areopagita, teólogos supremos entre os cristãos, afirmam verem-se as coisas invisíveis de Deus entre os mortais por meio daquelas que são criadas visíveis. E assim, pela justiça humana recordamo-nos da [justiça] divina e inflamamo-nos para os mistérios da sacra religião, o que é o primeiro furor; da sabedoria, naquele mesmo modo, é inspirado o segundo furor dito vaticínio, isto é, divinação das coisas futuras; da contemplação da beleza resulta o

² Marco Túlio Cícero.

³ Hermes ou Mercúrio Trismegisto, i.e., o três vezes grande, deus da escritura e da magia, identificado pelos neoplatônicos e alquimistas com o deus egípcio Thoth. Acreditava-se ser ele o autor dos escritos sagrados de caráter ocultista reunidos sob a alcunha de *Corpus Hermeticum*.

casto amor, da contemplação das harmonias, a poesia. Mas dos quatro furores, pelos três [primeiros] passarei agora em silêncio. Quão egrégias coisas, Deus imortal, quão excelentes, quão dignas que fossem entendidas por vós! Mas aquilo que não se pode em tão breve tempo, reserve-se a maior ócio, e a vós baste desta vez que se exprima somente aquilo que concerne aos sagrados poetas.

Foram portanto nossas almas, enquanto habitavam os céus, partícipes daquela música que consiste na eterna mente de Deus e daquela que a ordem e o movimento dos céus produzem. Depois, afundadas e submersas no terrestre limo, podem compreender apenas, pelo ouvido, os concertos que se obtêm entre nós. E estes, tais quais são, ainda que dos celestes muito se afastem, sendo imagem e semelhança daqueles, de fato, infundem-nos uma tácita recordação dos primeiros, e inflamam-nos de ardentíssimo desejo de voar novamente à antiga pátria, a fim de que ouçamos a verdadeira música. E enquanto é retardada pelos liames terrenos, a alma, com quanto mais indústria pode, tenta com a nossa [música] imitar aquela. Mas há muitos que se convencem de poder imitá-la somente com vozes e vários instrumentos. E estes são estimados por Platão como músicos ligeiros e do vulgo; nem podem outra coisa senão agradar somente ao sentido do ouvido. Há outros, mas poucos (porque rara é a verdadeira glória), os quais imitam a divina harmonia com mais grave e firme juízo, exprimem os profundos e altos sentidos da mente por elegantes versos, e, concitados pelo furor divino, com seu espírito frequentemente coisas tão admiráveis e constituídas acima das forças humanas pronunciam que, depois, abrandado aquele furor, eles espantam-se consigo mesmos. De onde sucede que não somente louvam ao sentido do ouvido, mas de um suavíssimo néctar e de ambrosia apascentam a mente. Estes são os divinos poetas e sagrados sacerdotes das Musas, estes são aqueles chamados merecidamente por Ênio de “santos”, estes são aqueles que sobre outros escritores voam como águias; só a eles é concedido nos floridos, tersos e elegantes versos, não sem estupor e volúpia do auditório, mesclar suma gravidade e suma alegria junto a suavíssima mistura; só a eles é concedido poder todas as disciplinas das boas artes, as quais por vários séculos foram inventadas e fixadas pelo homem, não somente exprimir mas *etiam*⁴ florir e adornar. De onde não imerecidamente pelos latinos foram chamados “vates” *a vi mentis*, isto é, de uma grande concitação e movimento da mente, e pelos gregos ditos “poetas”, dum seu vocábulo “pieo” que significa “faço”⁵: pelo fato de que,

⁴ Latinismo empregado por Landino em diversos pontos do texto, “*ma etiam*” significa “mas também”; usualmente ocorre em estruturas inclusivas do tipo “não somente [isso], mas também [aquilo]”.

⁵ No texto original, a forma empregada é *fo*. Trata-se de uma forma mais rara e de uso popular. Na norma culta padrão do italiano contemporâneo, a forma da primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *fare* (fazer) é *faccio*.

ainda que todos os escritores, compondo suas obras e volumes, pudessem por isso chamar-se poetas, isto é, “fazedores”, não obstante, porque só estes, pela grande excelência da eloquência e suma cópia de coisas⁶ superam todos os outros, somente a eles foi concedido aquele nome que era comum a todos.

Não apenas no juízo da invenção, na ordem da disposição e no ornato da elocução superam o resto dos escritores, mas na antiguidade, a qual não pouco entre os homens se estima, de longe os ultrapassam. Nem de qualquer tão vetusta nação ou tão antiga república se lê que, *etiam* nos seus princípios,⁷ tenha sido privada de poetas. Não havia ainda em Grécia os historiadores quando Homero descreveu os tempos heroicos e as famosíssimas batalhas troianas. Não havia os filósofos morais quando o mesmo poeta otimamente dispôs todos os preceitos que nos conduzem ao bem e beato viver,⁸ e não somente aqueles que nos fazem doutos na administração da república e no governo dos exércitos, mas [também os que] nos instruem na vida privada e ociosa. Ainda não se glorificava dos sete sábios a famosa Grécia, e já por Orfeu, Lino, Anfião fora celebrada. Não se encontra teólogo entre todos que, a não ser depois de Hesíodo e de algum outro poeta, as coisas divinas tratasse nas letras; antes, falando mais diretamente e segundo a sentença de Aristóteles, nenhuma outra coisa é poeta que teólogo, como claramente pelo nosso Dante manifestar-se-á. A faculdade oratória, a despeito de quanta perspicuidade e facilidade no demonstrar, quanta suavidade no deleitar, quanta força no comover tenha ela, não se manifestou em prosa antes que as orações de Fênix e Ulisses e dos outros heróis e semideuses houvessem sido descritas em versos. Mas o que mais [dizer] dos gregos, quando junto aos hebreus, povo, como eles [próprios] afirmam e nós o concedemos, antiquíssimo, e descendente do primeiro homem, não somente o rei Davi [compôs] os Salmos, e o pacientíssimo Jó, as Consolações, mas muito antes Moisés, líder invictíssimo, muitas coisas em versos descreveu? Tampouco estimeis que junto aos latinos, antes de Lívio poeta, o qual surgiu quatrocentos e dez anos depois do princípio de Roma, não houvessem existido outros poetas; pois isso é algo que Marco Catão, nas suas *Origens*, afirma ter sido um antiquíssimo costume, que nos banquetes os feitos egrégios dos homens excelentíssimos em versos se cantassem. E Lívio, historiador aprovadíssimo, põe na primeira

⁶ A união entre *res* e *verba*, i.e., entre *coisas* e *palavras*, era um dos preceitos mais importantes do aprendizado retórico antigo. O orador hábil deveria aprender a amplificar seu discurso tanto no âmbito da matéria, do tema, quanto no das palavras, do estilo. Seguindo o costume de Cícero e Quintiliano, Erasmo de Roterdã chegou mesmo a escrever um tratado intitulado *De Utraque Verborum ac Rerum Copia*.

⁷ “Mesmo nos seus princípios”

⁸ Outro preceito extensivamente divulgado pelos textos retóricos antigos, o *bene beateque vivendum* — a “vida boa e beata” ou o “viver bem e com felicidade” — é uma das principais finalidades do aprendizado retórico, o que lhe confere seu caráter ético e humanista.

*Deca*⁹ que *etiam* Numa Pompílio, segundo rei dos romanos, ordenou alguns versos nas sacras cerimônias da sua religião.

Tendes visto que coisa seja a poesia e como ela traz origem não do mortal engenho, mas do divino furor infundido nas mentes humanas; nem vos foi ocultado de onde [alguém] seja dito poeta, e finalmente que nenhuma outra espécie de escritor na Antiguidade foi mais nobre. Resta ainda, a fim de que aquilo que propusemos desde o princípio se encaminhe ao seu devido fim, demonstrar-vos quanta utilidade e deleite [os poetas] nos causam, em [caráter] público e privado. O que, enquanto com brevíssimas palavras expremo, pedem a vossa benevolência para comigo e a reverência que devidamente vos porto, prestantíssimos cidadãos, que, como até agora tendes feito, pacientemente me escuteis. Mas porque em tanta cópia de coisas não é menos difícil encontrar o princípio que o fim, o que primeiro, o que depois diremos? São os poetas utilíssimos à arte oratória, mas nisso pouco antes tocamos. E quem não sabe quanto de espírito, quanto de esplendor, quanto de dignidade ao orador porta o poeta? Quem não entende o quanto são altivos nas coisas grandiosas, temperados nas medíocres, elegantes nas vis e baixas?¹⁰ Notai os exórdios, lede as narrações, enumerai as divisões, considerai as confirmações e refutações, e finalmente não pretirais os epílogos e as conclusões: entenderéis certamente nada ser mais ajustado a captar benevolência, nem a narrar mais breve e aberto, nem a dividir mais ornado e perfeito, nem a confirmar mais provável e eficaz, nem a confutar mais veemente e áspero que os lugares¹¹ escritos pelos poetas. E isso quanto aos ornamentos oratórios. Não direi o quanto esplendidamente hajam tratado da filosofia, não somente com brevidade ou este ou aquele seu tópico sutilmente amarrando, como junto a todos mas maximamente a Homero e Virgílio se vê, mas *etiam* difusamente e com ordem as matérias inteiramente descrevendo, como, junto aos gregos, Pítaco de Mitilene, Xenófanes, Empédocles, Parmênides e muitos outros, junto aos latinos, Lucrécio e Marco Varrão, o qual Jerônimo, teólogo egrégio, não duvidou chamar doutíssimo entre todos os romanos. À república e aos feitos bélicos, quem nega ter o poeta ajudado frequentes vezes, porque àquilo que nem o amor pela pátria nem o desejo de aumentar o império, ou ao menos o perigo de não perder a liberdade havia podido incitar, ele incitou? Nem tanto auxiliaram os espartanos os magníficos aparatos de guerra, não sem grandíssimo

⁹ *Deca* ou *Década*, faz referência aos dez primeiros livros da obra historiográfica de Tito Lívio, intitulada *Ab Urbe Condita*.

¹⁰ Referência aos três estilos discursivos postulados pela retórica antiga, a saber: grave ou sublime; temperado ou medíocre; humilde, tênue ou simples. A nomenclatura pode variar de acordo com o tratado que se consulte.

¹¹ *Tópoi* ou *loci communes*, são os lugares-comuns disponíveis para que o orador ou o poeta os selecione no momento da *inventio* retórica.

dispêndio construídos, nem a antiga disciplina militar, bem instituída já por Licurgo, homem quase divino, quanto o engenho de Tirteu poeta. A este, embora fosse ateniense e coxo, por conselho do oráculo de Apolo, os espartanos, depois de muitas derrotas e gravíssimas retiradas impostas pelos messênios, assentados em extremo perigo, confiaram [-lhes] o comando de todos os exércitos. Ele [Tirteu], vendo covardes os soldados por tão grande terror, que abertamente recusavam combater novamente o inimigo já muitas vezes vencedor, convocou-lhes a todos e um poema compôs quase de improviso, pelo qual, [quando] recitado, excitava-os à morte pela saúde da pátria; de tão ardentíssimo desejo de combater acendeu os seus ânimos, que aqueles que pouco antes, combatendo com maior exército, com mais firmes armas, com todas as forças do império, foram vencidos, depois, acrescido o ardor das Musas, somente com as sobras do fracassado exército abateram os vencedores. Nem me parece dever passar em silêncio os egrégios feitos de Sófocles, o qual, vivendo tantos anos quantos com a mão direita se começam a enumerar, próximo aos extremos dias escreveu tragédias. Na então gravíssima guerra que os atenienses tiveram com os lacedemônios, tornado comandante das gentes de armas, não somente arruinou com ferro e fogo as terras dos inimigos, trazendo de lá magníficos espólios e ricas pilhagens, mas submeteu ao império dos atenienses muitas cidades da Ásia vencidas por força. Mas quem quer abertamente entender o quanto podem as Musas, note o conselho de Sólon. Por [causa de] uma diuturna e gravíssima contenção contra os megarenses pela possessão da ilha de Salamina, haviam já incorrido os atenienses em tanto tédio e ódio das guerras que, por um decreto público, instituíram a pena capital a quem razoasse em favor de nova empresa pela conquista daquela ilha. Lamentando então Sólon que após infinitas fadigas e insuportáveis esforços a já conquistada vitória se perdesse não por fortuna adversa, mas por preguiça, primeiro, para fugir do perigo da lei estabelecida, fingiu ter-se tornado louco; depois, em semelhante estado, interveio circundado pela multidão, e versos compostos para a ocasião e agudissimamente escolhidos por ele recitou com tanta veemência e ardor que, revoltos os ânimos de todos e revogada a lei, quase com fúria popular obtiveram a já tantas vezes em vão combatida Salamina. E que outra coisa exortou Alexandre Magno a tão grandes feitos quanto a assídua lição de Homero, do qual foi tão estudioso que *etiam* dormindo o mantinha sob a cabeça? E ainda negaremos semelhantes homens serem úteis às repúblicas?

Restaria mostrar o grande prazer e alegria inenarráveis que o verso nos traz. Mas quem é tão alheio a toda natureza humana, tão privado de todo juízo, tão inimigo das Musas que não entenda que nenhum conceto ou bem proporcionada harmonia iguale-se ao som poético?

Disso sucede, prestantíssimos cidadãos, que junto a qualquer nação sempre grandíssima honra têm recebido os poetas. Disso sucede que Orfeu e Lino gozaram de tão grande reverência que não como homens mortais, mas como deuses imortais foram celebrados. Por Homero sete cidades contenderam, e cada uma com seus argumentos empenhou-se em fazê-lo seu cidadão; a Homero os esmirnenses, como a um deus, consagraram o templo. Foi o macedônio Arquelau rei ornado de muitas virtudes e o primeiro que das batalhas navais a ordem e o modo descreveu, ainda que séculos antes o cretense Minos houvesse combatido no mar: aquele teve Eurípides, o tragediógrafo, em tão grande admiração que em todas as grandes empresas orientava-se por seu conselho. Depois, oprimido Eurípides por uma insólita espécie de morte — pois que, retornando de um jantar do rei, pereceu dilacerado por cães raivosos — não de outra forma como uma jovem viúva ao amado tanto o rei chorou o poeta, e nem duvidou, baixado o real diadema, cortar os cabelos, o que não era costume senão em amaríssimo luto. Nem aos atenienses, ainda que o requisitassem com ardentíssimas súplicas por seus embaixadores, quis restituir os ossos, mas de reais exéquias, de real sepultura o honrou: não movido pela nobreza de sangue, pois que, como escreve Teopompo, autor aprovadíssimo, a mãe de Eurípides vendia ervas. Não somente a si, mas a quem deles nasceu puderam auxiliar os poetas, pois que Alexandre Magno, na eversão de Tebas, ainda que fosse inimicíssimo de todos os tebanos, não obstante ordenou que, quem quer que se encontrasse da família de Píndaro, fosse preservado e humanamente tratado: tanto na mente do magnânimo imperador pôde a memória do poeta já morto muito antes. Ao siracusano Hierão gratíssimo foi Simônides. Referir[-me] aos outros gregos seria muito prolixo; mas nem junto aos latinos jamais foram os poetas senão honrados. Fúlvio Nobilior, mandado no exército contra os etólios, Ênio consigo, não sem suma honra, portou; depois, para gratificar o poeta, o dinheiro retirado dos espólios vendidos, o qual os latinos chamam *manubiae*, às Musas consagrou. Cipião africano quis que este mesmo poeta, entre os nobres monumentos dos Cornélios, fosse sepultado. O ditador Silas, daquelas coisas que em leilão fazia vender, ordenou que ao poeta, embora fosse indouto, prêmio se desse. Lucrécio, que sobre filosofia em versos escreveu, sempre acolhidíssimo foi por Mêmio, principal cidadão de Roma. Mário, sete vezes cônsul, embora fosse muito alheio tanto das letras gregas quanto das latinas, todavia a Aulo Licínio Árquias muitos benefícios conferiu. Não digo o quanto Pompeu Magno honrasse o mitileno¹² Teófanos, o quanto Lúculo, a todos aqueles nos quais acreditava houvesse alguma veia para o verso. Horácio Flaco, nascido em Venúsia, terra ignóbil, de pai leiloeiro e de avô servo, por

¹² Da cidade de Mitilene, capital da ilha de Lesbos.

esta egrégia arte mereceu tomar o tribunato nos exércitos de Bruto, e nem depois, junto de Otaviano, ainda que houvesse sido amigo de seu inimigo, foi em menor honra recebido. Não encontro palavras convenientes com as quais possa dar-te as devidas graças, ilustríssimo Mecenas, verdadeiro pai e tutor das Musas. Tu, sumo ornamento dos teus séculos, por qual poeta, não direi egrégio, mas medíocre, que do devido prêmio fosse defraudado, não sofreste? Ovídio te prega seu benfeitor, Aurélio Nauta confessa ser-te obrigadíssimo, Horácio, do qual pouco antes falamos, de pobre tornou-se rico pela tua liberalidade. Calo-me [sobre] Varrão, não nomeio Tuca, não conto de muitos outros. Ao príncipe dos poetas, Virgílio, fez Otaviano tão grande amigo que [ele] não somente as próprias possessões recuperou do magnânimo imperador, mas aquelas de todos os mantuanos já distribuídas em prêmio aos soldados pôde fazer restituir aos seus concidadãos.

Se então tão honrados sempre têm sido os poetas, se deles utilidade e deleite juntos se esperam,¹³ se infinitas regras do bem falar e do bem viver neles se encontram, se sós estão entre os escritores em cujos volumes todas as disciplinas se contêm, que obstáculo vos reterá, excelentes jovens, que a eles não vos dedicareis totalmente, e maximamente ao vosso cidadão Dante, o qual nem de graça e suavidade de eloquência nem de gravidade das sentenças merece a algum outro ser posposto? Ele não os erros de Ulisses, não as batalhas de Aquiles descreveu; não a vinda de Eneias à Itália, não o império dos Latinos, e finalmente não as lágrimas de Vênus, não o ódio de Juno, não as feridas de Marte refere; mas que engenho, ó Deus imortal, que profundidade de mente! Abraça o céu, abraça a terra, abraça o profundo; e desde o centro, exprimindo as penas eternas dos celerados para dar exemplo e terror a quem pratica o Mal, chega, pelo local onde os espíritos se purgam, ao superno céu. Todas essas coisas, ainda que sob diversos véus ocultem profunda ciência, não menos da verdadeira teologia não se afastam. E qual teólogo, ou com mais ordenamento ou com demonstrações mais evidentes, pôde a nós mortais exprimir e quase desenhar aquilo que os imortais espíritos contemplam lá em cima na lucidíssima fonte da natureza? Qual físico todos os movimentos naturais, segundo o local ou segundo a forma, imperfeitos ou perfeitos, animados ou inanimados, com mais evidentes razões jamais descreveu? Qual curso planetário, qual conjunção, qual revolução no céu foi por ele preterida? Qual transformação de um elemento

¹³ *Tópos* amplamente divulgado a partir da *Epistula ad Pisones*, a *Arte Poética* de Horácio, onde se lê, no verso 333: “*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*”, i.e., “Ou ser úteis ou deleitar querem os poetas”. Outro *tópos* muito similar encontra-se em Cícero e na *Retórica a Herênio*, para os quais o orador deve ensinar, mover e deleitar (*docere, movere e delectare*). Tais finalidades da oratória, por sua vez, às vezes eram associadas aos três estilos discursivos já mencionados aqui, segundo a seguinte disposição: o *docere* (ensinar) estaria ligado ao estilo simples; o *movere* (mover, comover), ao estilo médio; o *delectare* (deleitar), ao estilo sublime.

em outro, qual alteração no ar, de granizo ou de ventos ou de raios ou outras semelhantes, qual composição de minérios criada sob a terra se encontram registradas junto aos físicos que este poeta não tenha transcrito no seu volume? Tem a alma quatro potências, tem várias obrigações e várias propriedades: de todas tem-se verdadeiro conhecimento junto a Dante. Nada digo da matemática, calo-me sobre a aritmética, passo além da geometria, deixo para trás a astrologia, deixo a música, nem vos poderei contar com quão verdadeira ciência e graça ora todo o sítio da Terra, ora suas várias regiões descreve. Mas que diremos da filosofia moral? De qual filósofo podem-se compreender mais abertamente todos os preceitos que pertencem ao bem e beato viver? Com quanto ardor, com quanta acrimônia à injustiça, à incontinência, à crueldade, à pusilanimidade, à insolência, à temeridade, à perfídia e a todos os outros vícios vitupera! Com quantos louvores, com quantos prêmios convida-nos às virtudes: observar a justiça, usar a temperança, ter o ânimo forte e constante, e pela pátria, pelos parentes, pelos amigos não refutar nenhum perigo, sustentar a verdadeira religião para com Deus, piedade para com os mais velhos, caridade para com todos! Assim que verdadeiramente se pode concluir todo o seu poema não conter nada mais que louvor das virtudes. E como dizem os gregos de Homero, pode-se afirmar que ele é semelhante ao oceano: pois que, como todos os rios do oceano nascem e ao oceano retornam, assim todas as ciências dele se obtêm e nele sobejam. Acrescentai a isso o conhecimento da história e o quanto foi diligentíssimo pesquisador da Antiguidade, e não somente das nossas coisas,¹⁴ mas das gregas, das hebraicas e de todas as outras nações. As quais coisas, se [as] tratasse sem nenhum ornato de eloquência, pela grande utilidade que do conhecimento delas se adquire, não menos deveríamos aprendê-las; ora, sendo ornadas com tão incrível cópia de palavras,¹⁵ ilustradas com tão admirável gravidade de sentenças, compostas com tanta graça e variedade de estilo, quem não acrescerá, necessitando *etiam* as vigílias noturnas, que, em tal lição, à suma utilidade foi acrescido sumo deleite?

Quanto mais digo, prestantíssimos cidadãos, tanto mais a infinita matéria do fim me afasta. Mas a brevidade do tempo e as vossas muitas ocupações exortam-me que logo, a vós dirigindo-me, com quantas mais honorificentíssimas palavras eu possa infinitas graças vos renda porque, com vossa autoridade e presença, dignastes-vos a honrar esta minha primeira

¹⁴ As italianas e, por extensão, latinas, romanas.

¹⁵ Observe-se como aqui se complementa o binômio *res — verba* de que faláramos acima, inclusive mencionando o tratado de Erasmo. Naquele ponto do discurso, Landino alega que os poetas possuem suma cópia de coisas (*copia rerum*); agora, postula que Dante exhibe incrível cópia de palavras (*copia verborum*). É a união entre *res* e *verba*, entre matéria e estilo, entre a verdade e o discurso que confere o caráter ético e virtuoso à obra do poeta e do orador.

aparição e introito. Disso tão obrigado permaneço-vos que, podendo, desejo ensinar-vos [a matéria]¹⁶ preferivelmente com as obras do que com as palavras.¹⁷ Então, impondo aqui o fim, transfira-se a exposição do texto para o dia seguinte.

Tradução de Thiago Saltarelli, a partir da edição presente em LANDINO, Cristoforo. *Prolusione dantesca*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 41-55.

¹⁶ Ou seja, o estudo da obra de Dante.

¹⁷ Landino refere-se ao seu projeto de escrever e publicar uma obra sobre a poesia de Dante. A *prolusione dantesca*, de fato, foi um discurso de apresentação da pesquisa que o humanista iniciara, como catedrático de retórica e poesia no *Studium generale*, sobre a obra de Dante Alighieri, e que culminaria na publicação, em 1481, do grande *Commento sopra la Commedia*. Portanto, as palavras da prolusão apenas precedem o que viria a ser muito mais solidamente desenvolvido no robusto comentário de 1481.

Bibliografia geral

1. Fontes

1.1 Obras de Cristoforo Landino

LANDINO, Cristoforo. *Comento sopra la Comedia*. A cura di Paolo Procaccioli. Roma: Salerno Editrice, 2001. 4 t.

LANDINO, Cristoforo. *Disputationes Camaldulenses*. A cura di Peter Lohe. Firenze: Sansoni, 1980.

LANDINO, Cristoforo. *Praefatio in Virgilio*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 17-28.

LANDINO, Cristoforo. *Orazione dedicatoria del commento dantesco*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 165-174.

LANDINO, Cristoforo. *Proemio al Commento dantesco*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 57-164.

LANDINO, Cristoforo. *Prolusione dantesca*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 41-55.

LANDINO, Cristoforo. *Prolusione petrarchesca*. In: LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. v. 1, p. 29-40.

LANDINO, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni editore, 1974. 2 v.

1.2 Outros autores

AGOSTINHO. *Del espíritu y de la letra*. Traducción de Emiliano López. Disponível em <http://www.augustinus.it/spagnolo/spirito_lettera/index2.htm>

ARISTOTE. *Art réthorique et art poétique*. Traduction, introduction et notes par Jean Voilquin et Jean Capelle. Paris: Garnier, 1944.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997

AULU-GELLE. *Les Nuits Attiques*. Texte établi et traduit par René Marache. Paris: Les Belles Lettres, 1967, 3 v.

BRUNI, Leonardo. *De interpretatione recta*. In: FURLAN, Mauri (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, v. 4: Renascimento. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006, p. 47-79.

BRUNI, Leonardo. *Le vite di Dante e del Petrarca*. A cura di Antonio Lanza. Roma: Archivio Guido Izzi, 1987.

BRUNO, Giordano. *Gli eroici furori*. Introduzione e commento di Nicoletta Tirinnanzi. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1999.

BRUNO, Giordano. *On the composition of images, signs and ideas*. Translated by Charles Doria. New York: Willis, Locker & Owens, 1991.

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963.

CARTAGENA, Alonso. *Introducción, en la Retórica de Cicerón*. In: FURLAN, Mauri (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, v. 4: Renascimento. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006, p. 81-89.

CICERO. *Tusculans Disputations*. Literally translated, chiefly by C. D. Yonge. New York: Harper & Brothers, 1877. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/14988/14988-h/14988-h.htm>>

CICERON. *De l'orateur*. Texte établi et traduit par Edmond Courband. Paris: Les Belles Lettres, 1957-1966. 3 v.

CICERÓN. *Discurso en defensa del poeta A. Licinio Arquías*. Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/50886888/Ciceron-Marco-Tulio-En-Defensa-Del-Poeta-Arquias-bilingue>>

DANTE ALIGHIERI. *De vulgari eloquentia*. In: DANTE ALIGHIERI. *Tutte le opere*. A cura di Luigi Blasucci. Firenze: Sansoni, c1965, p. 201-245.

DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Estudo introdutivo de Otto Maria Carpeaux. Trad. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.

DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.

DANTE ALIGHIERI. *Divina Comédia* (com ilustrações de Sandro Botticelli). Trad. João Trentino Ziller (edição bilíngue). Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia*. In: DANTE ALIGHIERI. *Tutte le opere*. A cura di Luigi Blasucci. Firenze: Sansoni, c1965, p. 387-733.

DANTE ALIGHIERI. Epistula XIII. In: DANTE ALIGHIERI. *Tutte le opere*. A cura di Luigi Blasucci. Firenze: Sansoni, c1965, p. 341-352.

DIONÍSIO Areopagita. *Teologia mística*. Trad. Marco Lucchesi. In: LUCCHESI, Marco. *A paixão do infinito*. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1994. p. 145-162.

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Tradução, introdução e notas por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

FARAL, Edmond. *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris: Champion, 1923.

FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara; traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz. Edición bilingüe. Barcelona: Anthropos, 1993.

FÍLON de Alexandria → cf. PHILON

GARLAND, John of. *The Parisiana Poetria*. Edited with introduction, translation and notes by Traugott Lawler. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

GIACOMINI, Lorenzo. *Del furor poetico*. In: WEINBERG, Bernard. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari: Laterza, 1970. v. 3, p.421-444.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Platão como partícipe de uma revelação cristã. Trad. Vladimir Vieira. In: MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 108-112.

HERMÓGENES. *Sobre las formas de estilo*. Introducción, traducción y notas de Consuelo Ruiz Montero. Madrid: Gredos, 1993.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 6. ed. rev. e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

HORÁCIO. *Ars poetica/Arte poética*. Trad. Mauri Furlan.

JERÔNIMO, Santo. *Carta a Pamáquio, sobre os problemas da tradução*. Introdução, revisão, tradução e notas de Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.

LACTANTIUS. *Institutiones Divinae*. In: MIGNE, Jacques Paul. *Patrologiae Cursus Completus, series latina v. 6-7 (Lucii Caecilii Firmiani Lactantii opera omnia...)*, Parisiis: Excudebat Sirou, 1844.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LONGINO. *Do Sublime*. Introdução e notas de Jackie Pigeaud. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUCIANO de Samósata. *Como se deve escrever a história*. Tradução, notas e apêndices por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

NICCOLÒ CUSANO. *Il Dio nascosto*. Introduzione, traduzione e note di Franco Buzzi. Milano: Biblioteca Universitaria Rizzoli, 2002.

A NUVEM DO NÃO SABER (anônimo do século XIV). Apresentação, tradução do inglês medieval e notas de Lino Correia Marques de Miranda Moreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

PATRIZI DA CHERSO, Francesco. *Della Poetica*. Edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli. Firenze: Istituto Palazzo Strozzi, 1969-71. 3 v.

PHILON D'ALEXANDRIE. *De Opificio Mundi*. Introduction, traduction et notes par Roger Arnaldez. Paris: Éditions du Cerf, 1961.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Tradução e apresentação de Maria de Lourdes Sigardo Ganho. Lisboa: Edições 70, 2008.

PICO DELLA MIRANDOLA. *Oratio de Hominis Dignitate*. Disponível em http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/pico/

PLATÃO. *Fedro*. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, [197-]. v. 5.

PLATÃO. *Ião*. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Belém: EDUFPA, 2007. p. 215-234.

PLATÃO. *Leis*. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, [197-]. v. 12-13.

PLATÃO. *A República*. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PLATON. *Íon*. Texte établi et traduit par Maurice Croiset et alii. Paris: Les Belles Lettres, 19[--]. v. 5. pt. 1.

PLATON. *Phèdre*. Texte établi et traduit par Maurice Croiset et alii. Paris: Les Belles Lettres, 19[--]. v. 4. pt. 3.

POETAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000.

QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975-1977. 4 v.

RETÓRICA A HERÊNIO. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli. Prefazione di Mario Praz. Milano: TEA, 1992.

RONCARD, Pierre de. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1950. 2v. (Bibliothèque de la Pléiade, 19 et 20).

TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale aristotelico*. Savigliano: L'Artistica Piemontese, 2000. Edição fac-similar da edição de 1670.

VASARI, Giorgio. *Vida de Michelangelo Buonarroti: florentino, pintor, escultor e arquiteto (1568)*. Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

VIEIRA, Antonio. Sermaõ do Santissimo Sacramento em Santa Engracia. In: VIEIRA, Antonio. *Sermoens*, parte 1. Lisboa: Oficina de Joam da Costa, 1679, colunas 143-228. (obra digitalizada pela Biblioteca Nacional de Portugal).

VOCABOLARIO DELLA CRUSCA. In: *Lessicografia della Crusca in rete*. Disponível em <<http://www.lessicografia.it/>>

2. Estudos

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ALCIDES, Sérgio. *Desavenças: poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*. 2007. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ALLEN, Michael J. B. *Plato's third eye: studies in Marsilio Ficino's metaphysics and its sources*. Aldershot, Hampshire; Brookfield, Vt.: Variorum, 1995.

ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. G. B. Spencer. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Traduzione di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza. 5ª ed. Milano: Feltrinelli, 2009.

AZARA, Pedro. Estudio introductorio. In: FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara; traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz. Edición bilingüe. Barcelona: Anthropos, 1993, p. XI-XCVIII.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BÉHAR, Roland. “Los sagrados despojos de la veneranda antigüedad”: estilo poético y debate literario en torno a Fernando de Herrera. In: SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (Org.). *La poètica renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic*. Barcelona; Lleida: Punctum & Mimesi, 2011, p. 159-196. (Poètiques, 2).

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, Walter *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 108-113. (Obras escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne-Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2011, p. 101-119.

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Trad. Luiz Costa Lima In: COSTA LIMA (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 87-135.

BOLZONI, Lina. *L’universo dei poemi possibili: studi su Francesco Patrizi da Cherso*. Roma: Bulzoni Editore, 1980.

BOMPAIRE, Jacques. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres: Nino Aragno, 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Las bellas infieles: Luciano en el salón de M. d’Ablancourt. In: *Argos*, Buenos Aires, n. 33, 2010, p. 7-24.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. O entusiasmo poético. In: MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 19-35.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Lógos e léxis na Retórica de Aristóteles*. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/jlinsbrandao>>

BRANDÃO, Jacyntho Lins Brandão. Luciano e a história. In: LUCIANO de Samósata. *Como se deve escrever a história*. Tradução, notas e apêndices por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, p. 129-278.

BRUYNE, Edgar de. *Études d'esthétique médiévale; suivi de L'esthétique du Moyen Âge*. 2^e éd. Paris: Éditions Albin Michel, 1998. 2 v.

BURKE, Peter. Culturas da tradução nos primórdios da Europa moderna. In: BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (Org.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p. 13-46.

CAIRUS, Henrique. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. (Org.). *Permanência clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011, p. 125-143.

THE CAMBRIDGE HISTORY OF LITERARY CRITICISM. Volume II: The Middle Ages. Edited by Alastair Minnis and Ian Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

THE CAMBRIDGE HISTORY OF LITERARY CRITICISM. Volume III: The Renaissance. Edited by Glyn P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. Tradução do alemão: João Azenha Jr.; tradução do grego e do latim: Mário Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTELLI, Patrizia (org). *Francesco Patrizi: filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*. Firenze: Leo S. Olschki, 2002.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos, 206).

- CHASIN, Ibaney. *Música Serva d'Alma: Claudio Monteverdi: ad voce umanissima*. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Ed. UFPB, 2009. (Estudos, 266).
- CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- COSTA LIMA, Luiz. (Org). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. 3. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. (Clássicos, 2).
- DISALVO, Santiago. "Atal allur a catade": recuperación figural de la antigüedad pagana en las cantigas de Santa María de Alfonso X. In: *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, La Plata, vol. 5, n. 5, 2004, p. 11-29. Disponível em <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782004000200001&lng=es&nrm=iso>
- DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.
- DUPRAT, Anne. Entre al·legoria i ficció: la mimesi a les poètiques de l'epopeia al segle XVI. Disponível em <<http://stel.ub.edu/mimesi/colloquis/ii-col%C2%B7loqui-renaixement>>
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. *Come si fa una tesi di laurea*. 15ª ed. Milano: Bompiani, 1990.

ESTEVE, Cesc. Les poètiques de la meravella a Itàlia (1550-1700). In: SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (orgs). *La poètica barroca a Europa: un nou sistema epistemològic i estètic*. Lleida: Punctum & Mimesi, 2009, p. 71-96. (Poètiques, 1).

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval. *Revista USP*. São Paulo: USP, set.-nov. 1996, n. 31, p. 52-67.

FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

FURLAN, Mauri. A tradução retórica do Renascimento. In: FURLAN, Mauri (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, v. 4: Renascimento. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006, p. 15-45.

GALAND-HALLYN, Perrine; HALLYN, Fernand. *Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*. Genève: Librairie Droz, 2001.

GARFAGNINI, Gian Carlo. *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*. Firenze: L.S. Olschki, 1986. 2 v.

GEARY, Patrick. Verbete “Memória”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006, v. 2, p. 167-181.

GRUBE, George Maximilian Anthony. *The Greek and Roman critics*. Toronto: University of Toronto Press, 1968.

GUENÉE, Bernard. Verbete “História”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006, v. 1, p. 523-536.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. The consequences of an Aesthetics of Reception. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Making sense in life and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. p. 14-29.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HANSEN, João Adolfo. Agudezas seiscentistas. In: *Floema: caderno de teoria e história literária*, Vitória da Conquista, ano II, n. 2A, p. 85-109, Out. 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 10-66, Jan. 2001.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 71, Set-Nov. 2006, p. 85-105.

HANSEN, João Adolfo. O discreto. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 77-102.

HANSEN, João Adolfo. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 89-112.

HANSEN, João Adolfo. Notas de leitura. In: DANTE ALIGHIERI. *Divina Comédia* (com ilustrações de Sandro Botticelli). Trad. João Trentino Ziller. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 9-61.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (Org.). *Épicos: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008, p. 16-91.

HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII colonial. In: *Floema: caderno de teoria e história literária*, Vitória da Conquista, ano II, n. 2A, p. 111-131, Out. 2006.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HAUG, Walter. Divine inspiration and the changing role of the poet in Chrétien's *Lancelot* and *Cligés*. In: HAUG, Walter. *Vernacular Literary Theory in the Middle Ages*. Translated by Joanna M. Catling. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 4).

HUSS, Bernhard. La teoria del *furor poeticus* come arma dottrinaría: Ficino, Landino e il Cinquecento. In: SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (Org.). *La poètica renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic*. Barcelona; Lleida: Punctum & Mimesi, 2011, p. 19-44. (Poètiques, 2).

IMORTALIDADE e a alma. In: Revista Morashá, edição 46, setembro de 2004. Disponível em <http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=479>

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUKOVSKY, Françoise. *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*. Genève: Librairie Droz, 1970.

JOUKOVSKY, Françoise. *Poésie et mythologie au XVI^e siècle: quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*. Paris: Nizet, 1969.

KELLY, Henry Ansgar. *Tragedy and comedy from Dante to pseudo-Dante*. Berkeley: University of California Press, 1989.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: estudos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Trad. Cely Arena. São Paulo: Edusp, 1998.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno e la melancolia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*. Traduzione di Renzo Federici. 2^a ed. ampliata. Torino: Einaudi, 2002.

- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.
- KOSSOVITCH, Leon. La discontinuité dans l'Histoire de l'Art. In: Jean Galard. (Org.). *Ruptures: de la discontinuité dans la vie artistique*. Paris: Musée du Louvre, 2002, p. 303-339.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*. Trad. Maria Martinez Penaloza. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance thought and its sources*. New York: Columbia University Press, c1979.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006. 2 v.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994. (Nova História, 13).
- LE GOFF, Jacques. Verbete “Maravilhoso”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006, v. 2, p. 105-120.
- LIMA, Alceu Amoroso. A parábola da crítica. In: ABL. *Curso de crítica: conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1956. p. 7-42.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa. *La Retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. 2. ed. Salamanca: Universidad, 1995.
- LUCCHESI, Marco. *A paixão do infinito*. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1994.
- MARQUES, Luiz (Org.). *A constituição da tradição clássica*. São Paulo: Hedra, 2004.
- MARQUES, Luiz (Org.). *A fábrica do antigo*. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

MÉRIDIÉRIER, Louis. Notice. In: PLATON. *Oeuvres complètes*. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1949, tome V, 1^{re} partie (*Ion, Ménexène, Euthydème*), p. 7-28.

MINER, Earl Roy. *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura*. Trad. Angela Gasperin. Brasília: Ed. UNB, 1996.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo, território do sagrado*. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MONGELLI, Lênia Márcia. Diálogo com as *artes poéticas* medievais. In: *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Fortaleza: Ed. UFC, 2008. p. 430-437.

MUHANA, Adma Fadul. *A Epopeia em Prosa Seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

MUHANA, Adma Fadul. Introdução. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa: Música do Parnasso; Lira Sacra*. Introdução, organização e fixação de texto: Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MUHANA, Adma Fadul. “*Nas envolturas das ficções não há participação da retórica: mera poesis est*”. 2011. Tese (Livre-docência em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MUNIZ, Fernando. Apresentação. In: MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 13-18.

MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

MUNIZ, Fernando. A doutrina do entusiasmo no *Íon* de Platão. In: MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 36-46.

OSÓRIO, Jorge A. Trovador e poeta do séc. XIII ao séc. XV: algumas considerações. Disponível em <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8359>>

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PASQUINI, Emilio. *Vita di Dante: i giorni e le opere*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 7-77.

PIGEAUD, Jackie. Introdução. In: LONGINO. *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 9-39.

PIGEAUD, Jackie. *Melancholia: La malaise de l'individu*. Paris: Payot & Rivages, 2011.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Seleção de textos, tradução e prefácio de Ivan Frias. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2009.

REDONDO, Fernando Gómez. *Artes poéticas medievales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000.

REIS, José Carlos. *História, a ciência dos homens no tempo*. Londrina: EDUEL, 2009.

RIBEIRO, José André. *Mímesis e enthousiasmós: a poesia entre a República e o Íon*. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

ROSSI, Paolo. *A chave universal: artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz*. Trad. Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SALTARELLI, Thiago. Ave & Eva: jogos de oposição e prefiguração nas *Cantigas de Santa Maria*. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, o Sábio*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 185-203.

SALTARELLI, Thiago. A tradução como forma de emulação na poética clássica. In: *Caligrama: revista de estudos românicos*, v. 15, 2010, p. 49-65.

SCHMITT, Arbogast. *Mimesis* em Aristóteles e nos comentários da *Poética* no Renascimento. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 137-189.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do gênio da língua ao tradutor como gênio. In: MARQUES, Luiz (Org.). *A constituição da tradição clássica*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 257-273.

SOLERVICENS, Josep. Introducció. In: SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (Org.). *La poètica renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic*. Barcelona; Lleida: Punctum & Mimesi, 2011, p. 7-16. (Poètiques, 2).

SOLERVICENS, Josep. “Remuntar de la mecànica comprensió”: la poètica barroca a l’ànbit català. In: SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (orgs). *La poètica barroca a Europa: un nou sistema epistemològic i estètic*. Lleida: Punctum & Mimesi, 2009, p. 151-182. (Poètiques, 1).

SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (orgs). *La poètica barroca a Europa: un nou sistema epistemològic i estètic*. Lleida: Punctum & Mimesi, 2009. (Poètiques, 1).

SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (orgs). *La poètica renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic*. Lleida: Punctum & Mimesi, 2011. (Poètiques, 2).

TIGERSTEDT, E. N. Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato. In: *Journal of the History of Ideas*, Baltimore, volume 31, issue 2 (Apr.-Jun., 1970), p. 163-178.

VASOLI, Cesare. *Francesco Patrizi da Cherso*. Roma: Bulzoni Editore, 1989.

VEGA, Maria José. “Poesía y música en el Quinientos: la fantasía aristocrática”. INSTITUTO LUCIO ANNEO SÉNECA. *Res Publica Litterarum*: documentos de trabajo del grupo de investigación ‘Nomos’, 2006/03, p. 1-19.

VEGA, Maria José. “Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes”. INSTITUTO LUCIO ANNEO SÉNECA. *Res Publica Litterarum*: documentos de trabajo del grupo de investigación ‘Nomos’, 2005/09, p. 1-25.

VEGA, Maria José; VILÀ, Lara (Eds.). *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. Nascimento de imagens. Trad. José Otávio Nogueira Guimarães. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 51-86.

WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre a arte humanista*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1997.

YATES, Frances Amelia. *Les académies en France au XVI^e siècle*. Traduit de l’anglais par Thierry Chaucheyras. Paris: PUF, 1996.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

YATES, Frances Amelia. *Ensayos reunidos I: Lulio y Bruno*. Traducción de Tomás Segovia. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

YATES, Frances Amelia. *Ensayos reunidos III: Ideas e ideales del Renacimiento en el Norte de Europa*. Traducción de Tomás Segovia. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

YATES, Frances Amelia. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. Trad. Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Cultrix, [19--].

ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975.