

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VERSO E MÍMICA NA POESIA DE DANTE E EM SUAS TRADUÇÕES: UMA FÁBULA
TEÓRICA SOBRE FORMA, CORPO E HISTÓRIA COMO PRESSUPOSTO PARA O
ESTUDO DO POEMA

ARTUR ALMEIDA DE ATAÍDE

RECIFE
2013

ARTUR ALMEIDA DE ATAÍDE

VERSO E MÍMICA NA POESIA DE DANTE E EM SUAS TRADUÇÕES: UMA FÁBULA
TEÓRICA SOBRE FORMA, CORPO E HISTÓRIA COMO PRESSUPOSTO PARA O
ESTUDO DO POEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da UFPE como
requisito necessário à obtenção do título
de Doutor em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura
Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

RECIFE
2013

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

A862v Ataíde, Artur Almeida de
Verso e mímica na poesia de Dante e em suas traduções: uma fábula teórica sobre forma, corpo e história como pressuposto para o estudo do poema / Artur Almeida de Ataíde. – Recife: O Autor, 2013.
255 f.: il.

Orientador: Lourival Holanda.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2013.
Inclui referências.

1. Tradução e interpretação. 2. Poesia italiana. 3. Dante Alighieri, 1265-1321. 4. Língua italiana - Versificação. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-82)

ARTUR ALMEIDA DE ATAÍDE

**VERSO E MÍMICA NA POESIA DE DANTE E EM SUAS TRADUÇÕES:
Uma Fábula Teórica sobre Forma, Corpo e História como Pressuposto para
o Estudo do Poema**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 3/6/2013.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

U. Holanda

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Profª. Drª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
LETRAS - UFPE

Alfredo Adolfo Cordiviola

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE

Fábio Cavalcante de Andrade

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade
DLCH - UFRPE

Paulo Fernando Henriques Britto

Prof. Dr. Paulo Fernando Henriques Britto
LETRAS - PUC-RIO

Recife – PE
2013

*Dedico este trabalho a meus avós,
origens que subsistem*

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo financiamento que torna possível, a muitos doutorandos, o exercício livre de uma vocação essencial a toda cultura, que é o pensamento;

À Capes, pelo acesso inestimável, durante cinco meses, a acervos bibliográficos e artísticos decisivos para a conclusão deste trabalho e para a minha formação como pesquisador e pessoa, graças ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior;

A todos que integram o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, pela oportunidade de continuar aprendendo;

Ao Prof. Dr. Lourival Holanda, pela orientação, e porque o saber e o saber dizer devem mesmo ser gêmeos;

Ao Prof. Dr. Manuel Ferro, pela generosidade espontânea, pelo afeto franco, indissociáveis da inteligência e da erudição que, a cada conversa, faziam vir à tona em Coimbra uma antiga Itália;

Ao Prof. Dr. Paolo Canettieri, que me indicou a Biblioteca Angelo Monteverdi, em Roma;

A José Lira, irmão e professor que o amor ao verso e a tradução do verso me deram;

A Brenno e a Eduardo, irmãos e professores a quem me irmanaram o amor à conversa, a vontade de ver mais claro, e o difícil esclarecimento da vontade;

A todos os meus amigos (sem notar, me foram professores), e a todos os meus professores (sem notar, me foram amigos);

E a meus pais e a minha irmã e a Carolina (“*piacente primavera*”), a minha gratidão perene.

é com o corpo, certamente, que se lê
Roland Barthes

Mira quel cerchio che più li è congiunto...
Dante (*Par.*, XXVIII, 43)

RESUMO

A partir do exame do decassílabo (ou “*endecasillabo*”, na Itália) praticado por Dante em sua obra – da *Divina Comédia* à *Vida Nova*, passando por poemas esparsos da lírica –, e, paralelamente, do metro praticado por seus tradutores do último século para o português, propõe o presente trabalho uma reflexão sobre aquilo que poderia constituir uma atual *ética da forma* para o estudo, a crítica, o ensino e a tradução de poesia. Após a crítica pós-estruturalista à “metalinguagem” estrutural, com Barthes e outros, e após a crítica, inaugurada por Nietzsche e perpetuada contemporaneamente por Rorty, entre outros, ao “representacionismo” em filosofia e à “objetividade” em ciência, como dar continuidade ao tratamento de certas problemáticas, outrora enfrentadas pelos modos progressos de consideração da “forma” do poema, e bem conhecidas do tradutor de poesia em sua efetiva prática cotidiana? Como conciliar a epistemologia “desconstrucionista”, por exemplo, hoje hegemônica, com a “objetividade” dos acentos de um verso, com a “autoevidência” de sua textura prosódica, com a sua “materialidade” articulatória e sonora? Aqui se busca trilhar um caminho possível. Uma suposta divergência sistemática seria observável entre a prática decassilábica de Dante e a de seus tradutores, divergência aqui flagrante, sobretudo, nos casos em que pretensas figuras rítmicas do original, integrantes de um hipotético *repertório métrico-gestual* dantesco, ausentar-se-iam de traduções mesmo as mais exigentes “formalmente”. Essa divergência é aqui explorada como decorrência de uma diferente constituição *histórica* do *corpo* que lê – que lê e traduz –, formado sob um repertório de ritmos decassilábicos – práticas sonoro-articulatórias, mais do que números da tratadística métrica – diferente do supostamente em vigência à época de Dante. Tal corpo será por isso passível de, como portador de diferentes condicionamentos perceptuais, constituir “estruturas” métricas eventualmente outras em seus atos de leitura. Ao sugerir, por meio da pormenorização desse sutil precedente, a extensão da hegemonia “desconstrucionista” até o último reduto “objetivo” do texto, chegando-se ao aparente paroxismo de uma métrica “escritural”, buscar-se-á não o rebaixamento do estrato “formal” e de suas problemáticas, bem como da crítica a elas relacionada, à condição de irrelevância arbitrária – risco a que podem levar, no limite, perspectivas como as de Rosemary Arrojo ou de Stanley Fish –; buscar-se-á, pelo contrário, o seu resgate numa relação marcada, simultaneamente, pela historicidade, por um lado, e pela facticidade corporal, por outro. Para a articulação dessa diversa *ética da forma* são ainda convocados, além dos citados, os nomes de Borges, Benjamin e Jakobson, sendo ainda consideradas sob sua luz algumas obras-chave da teoria e da prática da tradução de poesia no Brasil, como as de Haroldo de Campos e Mário Laranjeira.

Palavras-chave: tradução; poesia; Dante Alighieri; Divina Comédia; métrica.

ABSTRACT

Based upon an examination of Dante's "*endecasillabo*" – in both the *Divine Comedy* and *The New Life*, as well as in sparse poems of his lyrical work – and, taken in parallel, of meters adopted in last century Portuguese and Brazilian translations of Dante's works, this dissertation proposes a reflection on a possibly new *ethics of form* within the study, the criticism and the translation of poetry. After post-structuralist criticism of structuralist "metalanguage" by Barthes and others, and after the criticism, introduced by Nietzsche and resumed nowadays by Rorty and others, of philosophical "representacionism" and scientific "objectivity", how to maintain the discussion of certain sets of problems, prime subjects under former paradigms of "form", such as those which a poetry translator needs to cope with day by day? How would one reconcile the presently hegemonic "deconstructionist" epistemology, for example, with the "objectivity" of verse ictus, with the "self-evidence" of its prosodic features, with its articulatory and acoustic "materiality"? A possible path is here indicated. A presumably recurring divergence between Dante's decasyllabic practices and his translators' were to be distinctly traced, particularly when some special rhythmic metaphors, constituents of a hypothetical *metric-gestural repertoire* of Dantean poetic, seem to disappear in the context of translations even those the most concerned with "formal" adequacy. This divergence is here approached as a result of a different *historical* constitution of the *body* which reads – reads and translates –, formed under a repertoire of decasyllabic rhythms – rather acoustic-articulatory practices than schemes derived from metrical treatises – allegedly different from that experienced in Dante's time. Submitted thus to a different set of perceptual habits, this reading body would possibly come up with different results when assessing metrical "structures" of a text. On suggestion of that subtle precedent, "deconstructionist" position would extend its hegemony into the supposedly last redoubt of "objectivity" in a poem, as to allow an "*écriture*"-based approach to metrical matters. Primary purpose would not be though to put aside "formal" problems and the criticism to them related, as if irrelevant or arbitrary – risk ultimately implicated by perspectives as those of Rosemary Arrojo or Stanley Fish –, but, on the contrary, to restate them as simultaneously determined by historicity, on the one hand, and by bodily factuality, on the other. In order to properly defend such *ethics of form* are still evoked the names of Borges, Benjamin and Jakobson, besides the aforementioned, as well as some referential works on poetical translation in Brazil, as those of Haroldo de Campos and Mário Laranjeira.

Keywords: translation; poetry; Dante Alighieri; Divine Comedy; metrics.

RESUMEN

Desde el examen del decasílabo (o “*endecasillabo*”, en Italia) practicado por Dante en su obra – de la *Divina Comédia* a *Vida Nova*, y aun en poemas dispersos de la lírica –, y, paralelamente, del metro practicado por sus traductores del último siglo para el portugués, este trabajo entabla una reflexión respecto al que podría constituir una actual *ética de la forma* para el estudio, la crítica, la enseñanza y la traducción de poesía. Tras la crítica post-estructuralista al “metalenguaje” estructural, con Barthes y otros, y después de la crítica, inaugurada por Nietzsche y perpetuada contemporáneamente por Rorty, entre otros, al “representacionismo” en filosofía y a la “objetividad” en ciencia, ¿cómo continuar el tratamiento de ciertas problemáticas, antaño enfrentadas por modos anteriores de consideración de la “forma” del poema, y bien conocidas del traductor de poesía en su efectiva práctica cotidiana? ¿Cómo conciliar la epistemología “deconstruccionista”, por ejemplo, hegemónica hoy en día, con la “objetividad” de los acentos de un verso, con la “autoevidencia” de su textura prosódica, con su “materialidad” articuladora y sonora? Aquí se busca trazar una ruta posible. Una supuesta divergencia sistemática parece observable entre la práctica decasílabo de Dante y la de sus traductores, divergencia aquí mostrada, sobretudo, en los casos en los que pretendidas figuras rítmicas del original, integrantes de un hipotético *repertorio métrico-gestual* dantesco, estarían ausentes en las traducciones, aun en las más exigentes en el sentido “formal”. Esta divergencia está aquí presentada como resultado de una diferente constitución *histórica* del *cuerpo* que lee – que lee y traduce –, formado bajo un repertorio de ritmos decasílabos – prácticas sonoro-articuladoras, más que números de la tratadística métrica – distinto del supuestamente vigente en la época de Dante. Tal cuerpo será por eso pasible de, portador de diferentes condicionamientos perceptuales, constituir “estructuras” métricas eventualmente otras en sus actos de lectura. Al sugerir, por medio de la pormenorización de ese sutil precedente, la extensión de la hegemonía “deconstruccionista” hasta el último reducto “objetivo” en el texto, llegando al posible paroxismo de una métrica “escritural”, se buscará no el rebajamiento del estrato “formal” y de sus problemáticas, así como de la crítica a ellas relacionada, a la condición de irrelevancia arbitraria – riesgo a que pueden llevar, en casos-límite, perspectivas como las de Rosemary Arrojo o de Stanley Fish –; se buscará, al contrario, el rescate de las mismas en una relación marcada, simultáneamente, por la historicidad, de un lado, y por la facticidad corporal, de otro. Para la articulación de esa diversa *ética de la forma*, son convocados, además de los citados, los nombres de Borges, Benjamin y Jakobson. Son aun consideradas algunas obras-clave de la teoría y de la práctica de la traducción de poesía en Brasil, como las de Haroldo de Campos y Mário Laranjeira.

Palabras clave: traducción; poesía; Dante Alighieri; Divina Comedia; métrica.

SUMÁRIO

Nota introdutória	12
I. Forma, corpo e história: a articulação de uma fábula teórica	15
<i>Traduzir, transcriar, transformar</i>	16
<i>Destruição das “origens” e hegemonia de Funes</i>	24
<i>Da hipóstase à hipótese: a métrica e a metafísica de Borges</i>	72
<i>Hegel contra Hegel: prelúdio ao corpo</i>	109
<i>Uma célula sonora e coreográfica</i>	118
<i>Modos de ver, modos de ouvir</i>	130
<i>O corpo universal</i>	151
II. Um repertório métrico-gestual e suas traduções	155
<i>Um verso que cai, e verso posto em riste</i>	156
<i>Erros, suspiros, coleiras e esporas</i>	159
<i>Olhos, ouvidos, “signum sensuale” e mais “vapores do coração”</i>	170
<i>Amor e “lingua per se stessa mossa”</i>	191
<i>Parêntese: decassílabo medieval e ouvido pós-petrarquista</i>	219
<i>Do Inferno à “circulata melodia”</i>	227
III. Coda	238
<i>Stanley Fish no salão de tuning</i>	246
Bibliografia	248

Nota introdutória

Considerado segundo a mais geral possível das suas intenções, talvez este trabalho seja, ainda que num sentido especial, um trabalho de *divulgação*. Ao menos nesse plano o mais geral imaginável, a tarefa prevista não deixa de ser senão a de munir o contexto cultural agora à volta – e não apenas o pensamento estrita e exclusivamente teórico, se o há, acerca da poesia – de mais caminhos, isto é, de mais rotas inteligíveis, de mais argumentos com sorte razoáveis, que levem a uma compreensão menos abstrata e impalpável do poema e de suas formas, e mais vinculada, num sentido preciso, às realidades – tão prezadas hoje por outras trilhas – do corpo, da experiência sensorial, da experiência sensual. (Num plano ainda tão geral de suas possíveis consequências, é difícil negar que qualquer prognóstico, além de se fundar sobre a coerência persuasiva de argumentos, análises e hipóteses de uma tese, veja-se infiltrado desde já por ingredientes menos articulados, como a esperança.)

Nem por isso, por essa expressa amplitude de intuito, que se traduz integralmente na parte I deste trabalho, com aparência de uma teoria geral da forma do poema, poder-se-ia partir menos, aqui, de um núcleo nem um pouco generalista, de uma base concreta imprescindível, uma base *sólida*, uma questão de *pura* análise textual, ou, querendo-se ainda maior ênfase em sua *objetividade*, uma questão de pura análise métrica: um problema *sólido, puro e objetivo* ao menos até onde possa subsistir, em discussões sobre a prática literária, nossa certeza de linguistas sobre as sílabas tônicas numa cadeia de palavras (e ela talvez subsista menos do que se espera). Numa formulação ainda livre de problematizações, eis, pois, o tal núcleo sólido de tudo: o suposto uso, por Dante, de certos padrões métricos e mesmo de certas figuras métricas recorrentes – verdadeiras metáforas rítmicas –, tanto em sua obra máxima (a *Divina Commedia*) quanto nas “*opere minori*” (*Vita nuova*, *Convivio* e poemas das *Rime*), fenômeno esse considerado aqui à luz de outro, indissociavelmente, que seria a flagrante e sistemática – e a princípio hipotética – *não tradução* desses mesmos padrões e dessas mesmas figuras por tradutores modernos do decassílabo de Dante no Brasil e em Portugal, e mesmo, eventualmente, no contexto de algumas tradições não lusófonas.¹

¹ As traduções analisadas, entre parciais e integrais de obras de Dante, encontram-se listadas na Bibliografia.

A problemática do verso de Dante e de suas traduções, no entanto, será diretamente confrontada apenas na parte II deste trabalho, momento em que fábula teórica sobre a forma, o corpo e a história, depois de apresentada na parte I em suas múltiplas implicações, irá se encontrar de novo *em ato* no lugar de onde proveio, seu real ponto de partida: a oficina sempre ativa, de regras e procedimentos nem sempre plenamente devassáveis, em que se processam a leitura, a admiração e a tradução concretas de um verso, sempre sob uma dada época, sob uma dada cultura, sob um dado cruzamento individual de leituras. Dar conta de um suposto *repertório métrico-gestual* reconhecível na obra de Dante, mas ainda não passível de ser testemunhado em língua portuguesa, será a tarefa dessa seção, mais propriamente analítica: um passeio pelo mundo concreto de cadências comportado pelo decassílabo – pelo *endecasillabo* – ao longo da história e ao longo da obra de Dante, com vistas à apresentação do que seria, em meio a seus versos, analisados de perto no original, em traduções e em retraduições, uma assombrosa lição de engenho artístico, aparentemente perdida de vista mesmo por especialistas os mais indiscutíveis da poética e mesmo da métrica, especificamente, dantescas.² À mera coerência conceitual do complexo de ideias apresentado na parte I, a parte II virá somar – ao dimensionar o alcance da questão métrica em Dante – uma demonstração de sua possível fertilidade, desse mesmo complexo, em termos operacionais; em outras palavras, virá ela exemplificar a importância de que se pode investir a fábula teórica sobre a forma, o corpo e a história na efetiva prática de leitura de certos textos.

Ainda sobre teorias gerais, por fim, algo restaria a se dizer, em acordo com o que segue mais adiante. Sob as vestes de toda teoria geral, talvez não se esconda mais do que uma cartilha derivada, invariavelmente, de alguma dada prática ou problemática

² Eis algumas das contribuições, na bibliografia italiana, que mais surpreenderam até o momento por não acenar para os fenômenos aqui tratados, embora de algum modo, e em graus de aproximação que variam, cada uma delas os tangencie: o extenso compêndio de métrica italiana de Pietro Beltrami (2002); o exaustivo *Retorica e stile nella lirica di Dante*, de Patrick Boyde (2000 [1971]); o estudo pioneiro de Bertinetto (1973), dedicado à documentação da variabilidade rítmica do *endecasillabo* na *Comédia*; a pequena resenha de Pirandello (2011 [1908]) a um estudo sobre a métrica de Dante; o recenseamento publicado por Marco Praloran, num livro referencial organizado recentemente por Paolo Trovato (2007, p. 457-466), dos padrões acentuais praticados por Dante em todos os seus *endecasillabi*; o *La metrica della Divina Commedia*, de Remo Fasani (1992), ou, tanto quanto, artigos seus como o “*Zur Übersetzung der Göttlichen Kommödie*”, de 1982, sobre as opções rítmicas dos alemães ao traduzir – mais de cem vezes – a *Comédia* (FASANI, 2007, p. 133-139); estudos como *Il ritorno di Beatrice*, di Corrado Bologna (1998), que identifica recorrências temático-estruturais que transpassariam a *Comédia*, a *Vita nuova* e as rimas “*petrose*”; e o artigo “*La poetica circolare di Dante Alighieri*”, de Paolo Canettieri (2012 [2009]), cujas indicações parecem complementar perfeitamente o aqui dito sobre o principal dos pretensos *gestos* métricos dantescos, como se verá no momento apropriado.

contingencial. Modos de ler que se formam na leitura de certos livros em certo momento de uma história: mesmo a mais pura imaginável das teorias da literatura, da poesia ou da tradução – ou mesmo a mais *depurada* imaginável – será incapaz de apagar seu berço passageiro, perecível, imperene. Não será diferente, como já se vê frisado aqui, quanto à conversa que segue sobre a *forma*, o *corpo* e a *história*, em que pese ao ar de indisfarçável universalidade grandiloquente que emana desses três termos. Tal incapacidade, por outro lado – a de apagar seu próprio berço perecível –, deverá também se mostrar pouco a pouco condição íntima, quem diria, daquele mesmo “problema *sólido, puro e objetivo*”, aquele ponto *fixo* ao centro de tudo, não restando nada mais enfim, nas páginas que seguem, que não se veja como fruto de uma razoabilidade apenas provisória: desse modo, não só a *verdade* ou o *universal*, troféus de quem teoriza, mas também a *facticidade* do número sob o metro, e a *facticidade* de outros *fatos* da forma, troféu de quem conta sílabas, e de quem analisa versos, ver-se-á de repente lado a lado com a *fé* ou com o simples *bom pleito*, troféu mais pobre de quem, aos vivos agora em volta num dado momento, prega ou divulga. E é na aceitação decidida dessa mesma condição que se faz a última parte deste trabalho, como coda: a partir de um comentário ao posicionamento de Stanley Fish sobre as questões de “forma” em poesia, num conhecido texto, vem erguer a parte III não mais que um pleito, espera-se que um bom pleito, em favor da cultura do poema. É nesse mesmo sentido, finalmente, que, considerado segundo a mais geral possível das suas intenções, será talvez este trabalho, pois, um trabalho de *divulgação*.

I. Forma, corpo e história: a articulação de uma fábula teórica

Forma, corpo e história: ainda que o sentido preciso desses termos e a relação possível entre eles tenham derivado diretamente do caminhar das análises, das reflexões suscitadas pelo confronto concreto do decassílabo de Dante com o dos seus tradutores – “um problema *sólido, puro e objetivo*”, além de demasiadamente específico e técnico para parecer de interesse –, não é apenas por algum zelo retórico, por algum hábito ocasional e extrínseco, que se alude mais acima, na Nota introdutória, a um endereçamento tão amplo do presente texto. Uma das razões para tanto sobressai.

A amplitude algo vaga de “contexto cultural agora em volta” (ver acima), seguramente, é um modo conciso de incluir entre os destinatários desejados, indiretos ou diretos – e mais uma vez se evoca a sorte –, os leitores de poesia e mesmo seus eventuais produtores, além do crítico interessado e dos professores. Mas a expressão quis algo mais; quis trazer para a linha de frente, desde o primeiro momento, certa compreensão: a de que não será menos importante, para um real entendimento das motivações e dos desenvolvimentos decisivos deste trabalho, aquilo que se passa num âmbito aparentemente bem mais lábil que o da determinação dos acentos numa cadeia de vocábulos. Trata-se, precisamente, do âmbito em que a supostamente mais isenta faculdade de análise, mesmo se pretensamente *apenas* linguística, mistura-se às outras tantas de nossa compleição cotidiana, e, entre elas, não menos, às mais obscuras formas da nossa parcialidade, como o afeto, a idiosincrasia de gosto e o preconceito inconsciente; um âmbito mais próximo, em resumo, daquele em que se dá o agir em sentido irrestrito, no qual sujeitos integrais, e por isso tão falíveis, entre outras inumeráveis atividades que se multiplicam a cada dia na cultura, educam pessoas, formulam juízos sobre o presente e produzem arte. Ou a traduzem.

Nesse âmbito antes prático, em que aqui se vê inserida a atividade crítica, e em que juízos do tempo presente, muitos ainda em aberto, deixam-se flagrar em plena formação polêmica, é que se verá inserido aqui, paulatinamente, o que quer que se possa chamar o conhecimento *formal* acerca de um texto, de um poema. A disputa acerca de um acento sobre a sílaba não se poderá ver como divorciada do discurso e de seus mundos; a disputa acerca de um acento sobre a sílaba quer-se aqui, precisamente, como em diálogo incancelável com o “contexto cultural agora em volta”: a ele, por isso, não é surpresa que se veja enderaçada. As conexões entre essas duas esferas é que devem se sedimentar nas próximas páginas, ao longo de toda esta parte I.

Nesse mesmo âmbito antes prático, igualmente, é que se tem podido observar, no contexto (também) brasileiro, um importante movimento de reavaliação dos modos até então privilegiados de se conceber, praticar e criticar a tradução.

Traduzir, transcriar, transformar

Um testemunho exemplar – pelo embasamento amplo nos textos e pela coerência persuasiva do diagnóstico – das direções de tal movimento de revisão, sobretudo no que ele pode representar nos termos de uma história da tradução no Brasil, talvez seja fornecido por um texto recente, “Traduzindo Haroldo”, de Evando Nascimento. Nele põe o autor em evidência aquilo que, na teoria e na prática dos teóricos-poetas-tradutores concretistas, pode ser percebido como certa universalização de diretrizes e critérios crítico-tradutórios:

[...] a *transcrição*, no sentido estrito que Haroldo passou a dar ao termo a partir do ensaio “Comunicação na poesia de vanguarda”, de 1968, republicado em *A arte no horizonte do provável*, de 1969, não pode ser tomada como critério absoluto de avaliação das outras traduções de poesia que acaso não se alinhem aos mesmos pressupostos concretistas. [...] Privilegiar um único modo de tradução é enrijecer os critérios de avaliação dentro de um isomorfismo datado (ainda quando renomeado como paramorfia), petrificado como a musa diante da medusa-forma. Muitas vezes são certas repetições formais de Haroldo que parecem apontar para um esgotamento dos modos de invenção, dando a impressão de que um mesmo autor escreveu a *Divina comédia* e a *Iliada*, os textos bíblicos do *Gênesis* e *Um lance de dados*, de Mallarmé. Para transcriar de fato, é preciso ser capaz de, diante de cada texto, reinventar o próprio modo de abordagem. Quando se detém uma fórmula (isomórfica ou paramórfica) de invenção, a transcrição se resume a um programa e não a um risco criativo no limite entre o fracasso e o êxito, como toda boa aventura linguística (NASCIMENTO, 2011, p. 35).

Nascimento se refere a uma “fórmula”: um critério inalterável – “isomórfico” ou “paramórfico” – para a determinação de quais os elementos textuais a serem privilegiados ao se traduzir, um critério resistente a “reinventar-se”, aparentemente impassível ante as demandas particulares de cada obra. Em outras palavras, Nascimento vem frisar, no já proverbial “excessivo formalismo da proposta concretista” (NASCIMENTO, 2011, p. 31), aquilo que talvez se pudesse apelidar como seu *formulismo*: sua renitência, sua pretensa aplicabilidade irrestrita, à revelia da

diversidade dos textos e épocas. Quanto ao “formalismo” em si, ou ao entusiasmo concretista pelo “primado formalista da autonomia da arte, ardentemente defendido por Haroldo ao longo dos anos, embora eventualmente modulado pelo contraponto semântico” (NASCIMENTO, 2011, p. 32), Nascimento não é menos claro. Ao comentar, num exemplo didático, a subscrição de Haroldo de Campos às teorias de Max Bense sobre a “informação estética”, opina criticamente: para além de valer a “pedra”, do poema de Drummond, como objeto de um jogo formal que se realiza no interior dos seus versos, seriam também relevantes do ponto de vista da experiência estética os possíveis valores referenciais a ela atribuíveis. Quer dizer: “a mim me parece que a pedra real é também um componente forte da significação do poema, devendo ser entendido junto com todos os seus outros estratos semânticos e formais” (NASCIMENTO, 2011, p. 29). A observação, que remonta diretamente às convicções e à experiência concreta de um leitor – naturalmente, a do próprio autor do artigo, que se viu furtado de seu direito legítimo à metáfora, se não em absoluto, ao menos como dado de interesse crítico, teórico, estético – não é a única a servir de indício, no seu discurso, de sua disposição para as avaliações críticas pontuais, para a formulação de juízos de valor sobre obras, critérios e mesmo procedimentos poéticos isolados:

[...] o privilégio excessivo dos aspectos formais, muitas vezes em detrimento do conteúdo, por um desejo explícito de gerar certa incomunicabilidade, leva a um reducionismo que, em diversos momentos, prejudica tanto a criação poética quanto a prática tradutória de Haroldo. Certos usos e abusos de paronomásias e aliteraões, aliados a um vocabulário preciosista, em especial o recurso às palavras compostas ou às palavras-valises, tornando cacoete o que era em Joyce um achado, fornecem uma capa de forma pela forma, em tudo prejudicial ao texto poético. Cito um trecho do sintomaticamente intitulado “Claustrofobia”: “– Ariadne, o fio. A filifórmula. A teia. Um fio. Funicular. Funis coronat opus. Funny. A mão um braço (leukolenos) os dedos (amanda digitalis) o corpo a cor – um gesto ubiamoroso – da filiflor. O Poro”. O texto imediatamente anterior se chama “Teoria e prática do poema”, título que, por si só, transforma a saudável pedagogia em pedantismo, no limite do *kitsch*, tudo em nome da deusa Forma (NASCIMENTO, 2011:33).

Um leitor, a esta altura, talvez quisesse vir em socorro, lembrando, por exemplo, o verso “A estrela chorou rosa ao céu de tua orelha”, de Augusto de Campos, tradução de “*L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles*”, de Rimbaud (cf. RIMBAUD, 2002, p. 38-9). Num paralelo com o exemplo da “pedra” de Drummond, as relações no “eixo de combinação” – nesse caso, para o bem da métrica, da rica música vocálica, do fluente e

equilibrado movimento prosódico – suplantaram novamente qualquer eventual motivação respeitante ao “eixo de seleção” (JAKOBSON, 2003a, p. 118), ao menos quanto a um dos vocábulos do verso. Foi, pois, por um critério “formal” que “coração”, o “*coeur*” do original, foi preterido pelo tradutor em nome de “céu”, mas, desta vez, parece que antes para o ganho do que para o prejuízo estético do resultado. Um segundo leitor atento talvez ainda objetasse: embora a mudança de “*coeur*” para “céu”, em certo sentido, pareça apenas transferir o tom “róseo” do centro das “orelhas” (ou seja, do “coração” das “orelhas”) para a sua hélice ou borda côncava superior (ou seja, para o “céu” das “orelhas”), certas associações fugidias defensavelmente desencadeadas por “*coeur*”, como *vermelho, sangue, músculo* ou *centro da força animal* (?), seriam mais “rimbaudianas” que as desencadeadas pelo *impalpável, azul e aéreo* “céu”. (Muito embora se inicie o verso, frise-se, com uma “estrela”: talvez Rimbaud nem sempre seja tão “rimbaudiano”.) Esquecendo-se ou não o segundo leitor e suas objeções, o que em todo caso parece admissível é que, em meio à prolífica produção dos concretistas – e assim quis dizer nosso primeiro leitor –, os exemplos de defensável êxito tradutório provavelmente não serão poucos, ainda que forjados sob os mesmos princípios questionados por Nascimento. Outro exemplo ao acaso: o êxito que não deixa de atribuir Arnaldo Saraiva ao mesmo Augusto de Campos, que, na tradução de um poema de Guilherme IX de Aquitânia, como assinala o próprio Saraiva, optou por “avental” para traduzir “*taulier*” (“tabuleiro”), num caso exatamente análogo aos anteriores (GUILHERME IX DE AQUITÂNIA, 2009, p. 27-8). Tais socorros, por providenciais que sejam, e mesmo necessários, pela justiça que fazem, passariam todos ao largo daquilo que parecerá, para além da crítica tópica, uma questão mais premente e mais geral sob o texto de Nascimento, a se retomar mais adiante.

Ampliando a visita a contribuições recentes, também não poderia ter sido em decorrência, meramente, de críticas pontuais às concepções concretistas que terão surgido propostas como a de Faleiros (2011), proposta de, uma vez analisada a história das traduções da poesia de Baudelaire no Brasil, bem como outros testemunhos de sua recepção, traduzi-la agora *sem metro* – isto é, em prosa –, e preservando, por exemplo, sua naturalidade sintática, ou sua “nudez anti-retórica” (BERARDINELLI *apud* FALEIROS, 2011, p. 151). Esta última teria sido sacrificada em investidas anteriores, sempre em favor da exatidão métrica, e por isso teria sido privada de participar como componente estética – componente, aliás, não menos *formal* ou *artística* – da imagem que teriam *As flores do mal* na tradição poética brasileira. O exemplo já anuncia um

interessante precedente: o de certa maleabilidade possível à “forma”, que, com a devida licença paronomástica, se *transforma*.

Num terceiro artigo – intitulado, por um conveniente acaso, “Tradução como transformação” –, Cardozo (2012) começa pela alusão a um texto clássico de Kafka e a algumas de suas traduções mais recentes. Trata-se de *Die Verwandlung*, texto que os leitores brasileiros aprenderam a reconhecer como *A metamorfose*, “título que acompanha a tendência mais geral de suas inúmeras traduções para diversas outras línguas: *La metamorfosis*, *The Metamorphosis*, *La métamorphose*” (CARDOZO, 2012, p. 184). Embora aqui não apareçam questões tão ostensivamente “formais”, não é difícil reconhecer o paralelo que há, no que segue, em relação à experiência de Faleiros:

Nos últimos anos, [...] algo de diferente parece ter começado a se esboçar no contexto de tradução e recepção dessa narrativa de Kafka em língua inglesa e espanhola, a exemplo de uma edição inglesa, de 1995, que traduz seu título por *The Transformation (Metamorphosis)* e de duas traduções espanholas, publicadas em 2005, que a traduzem por *La Transformación*. Ora, no caso de um título tão consagrado de uma narrativa clássica como esta, é de se supor que se imponha (ao menos editorialmente) certa resistência a mudanças, por mais pertinente que sejam os pressupostos críticos desses novos projetos de tradução. Não cabe, aqui, investigar o significado dessas mudanças. Todavia, em vista do provável esforço – de inovação, de transformação – empenhado na proposição desses novos títulos, não parece despropositado entender tais propostas como sintoma de alguma transformação no contexto contemporâneo de leitura e recepção dessa obra (CARDOZO, 2012, p. 184).

Embora não deixe Cardozo de adentrar, no comentário sensível a vários aspectos da narrativa original, o particular das possíveis motivações para tais mudanças, o seu interesse central estaria antes no refinamento progressivo a que tem submetido, numa longa sucessão de trabalhos, seu conceito de tradução como “*poiesis* da relação” (CARDOZO, 2012, p. 187). Traduzir implicaria, como no contexto de uma relação interpessoal, a constituição de uma imagem, a imagem do “outro-da-relação” (CARDOZO, 2012, p. 190). Tal construto, “que pode ou não ter a ver com o outro de fato” (CARDOZO, 2012, p.190), é que, em todo caso, é submetido, no contexto de uma relação efetivamente “*poiética*”, a uma transformação constante, resultado do esforço vão, porém louvável, de fazer coincidirem o “outro-da relação”, esse construto, e o “outro de fato”. Levado a cabo pelas sucessivas traduções de uma mesma obra, tratar-se-ia de um processo sem fim, uma vez que o princípio da “liminaridade”, colhido em leituras de Lévinas, Derrida e Jean-luc Nancy (CARDOZO, 2012, p.190), instituiria “a

impossibilidade de se alcançar efetivamente o outro, de se chegar até ele, de *compreendê-lo* em sua totalidade, de *reduzi-lo* inteiramente a uma compreensão nossa, de *totalizá-lo*” (CARDOZO, 2012, p.190). É o princípio que nos teria permitido continuar multiplicando, por exemplo, as traduções da poesia de Homero, sem ter chegado a crê-lo esgotado. Mas toda essa dinâmica, acrescente-se como dado fundamental, e talvez aqui o mais premente, nunca partiria do zero: como “*poiesis* que opera uma transformação sobre uma transformação já em curso” (CARDOZO, 2012, p. 187), haverá sempre alguma imagem anterior como inevitável ponto de partida, mesmo que por vezes a mais vaga, como nos casos em que uma obra ainda não traduzida é conhecida senão por algum comentário crítico, ou por meio de categorizações que a aproximem a outras obras; a imagem de uma obra, pois, seria constituída no contato com uma rede plural de discursos disseminadores, para além da obra mesma e de suas eventuais traduções existentes. Segundo Cardozo,

a rede de relações em que uma obra traduzida se inscreve sofre o impacto de práticas discursivas muito diversas, que também têm lugar como uma construção relacional e, assim, contribuem para a construção e transformação dos valores correntes assumidos por determinada obra. Nesse sentido, não se pode deixar de levar em conta a *poiesis* operada pelas leituras eventuais, pela leitura especializada, pela crítica e pela história literária, pela prática de formação e pesquisa acadêmica, pelo trânsito entre diferentes formas de expressão (da literatura para o cinema, da poesia para a música, por exemplo), bem como o poder de transformação de todo o universo midiático contemporâneo que se presta à circulação de bens culturais (CARDOZO, 2012, p. 192).

Daí talvez se comece a depreender: longe de se processar num espaço aparentemente ideal, sempre aquém de toda e qualquer situação tradutória concreta, como um *a priori* alheio à história, a elaboração dos critérios para a tradução de uma obra se conformaria como ato crítico situado, datado, sempre particular, modulado por uma ampla rede de circunstâncias que se oferece ao momento, na cultura receptora, como matéria-prima de reflexão, como ponto de partida, como “alguma imagem anterior”. Esta última traria consigo implicado um manancial de diferentes tratamentos potenciais, às vezes opostos entre si, mas igualmente válidos, passíveis de eleição sob os olhos do tradutor atento, ao mesmo tempo em que se constituiria, ela mesma, como horizonte insuspeitadamente condicionador, formador, do próprio modo de ver – modo de ler – desses mesmos olhos. Repropondo tudo em termos mais concretos, pode-se voltar à proposta de Faleiros: tendo considerado criticamente certos aspectos da extensa

rede de relações de que, no contexto brasileiro, compõe-se a imagem da obra de Baudelaire, o tradutor, não sem o auxílio de obras críticas e mesmo da tradução de “*The Raven*” pelo próprio Baudelaire (FALEIROS, 2011, p. 153), formulou critérios pouco ortodoxos, cujo valor não se poderia provar senão sob as circunstâncias de um atual momento receptivo, submetido por ele – pelo tradutor – a um máximo de “transformação”. O impacto de sua intervenção sobre o “outro-da-relação” – ou seja, sobre o construto complexo e multívoco associado no Brasil a Baudelaire – teria visado a uma nova aproximação entre este e o “outro” efetivo, por meio daquele sempre apenas pressentido: uma aproximação compreendida não em termos absolutos, mas uma aproximação em todo caso, segundo certo ponto de vista preciso trazido à tona pelo próprio tradutor. Com suas escolhas, por fim, terá buscado Faleiros submeter a um máximo de “*poiesis*” a “relação” dos leitores brasileiros com o poeta de *As flores do mal*. Estratégias análogas são as que terão norteado as opções, também heterodoxas do ponto de vista da tradição sedimentada, dos tradutores de *Die Verwandlung* mencionados por Cardozo.

Uma primeira implicação fundamental de uma perspectiva como a de Cardozo – e aqui se inicia um primeiro caminho de volta ao texto de Nascimento – parece ser, precisamente, certa resistência congênita ao estabelecimento de “fórmulas” (NASCIMENTO, 2011, p. 35): não há uma classe privilegiada de traços, entre aqueles formulados por alguma teoria geral do texto poético, a servir de guia universal para o tradutor em qualquer situação tradutória. Os modos de um tradutor se apropriar de um texto seriam sempre múltiplos, e múltiplas seriam as poéticas possíveis que, sem esgotá-lo, permitiriam a reverberação de seu impacto nas culturas de chegada. A mobilidade de cada uma das relações implicadas no ato de tradução, desse modo, permaneceria sempre assegurada:

Nesse sentido, não estão dadas, como estanques e definidas, as relações entre texto original e texto traduzido, entre texto original e tradutor, entre texto traduzido e leitor. Na medida em que têm lugar como uma *poiesis*, como um *esforço de relação*, essas relações são, antes, relações em construção e, portanto, sempre em transformação (CARDOZO, 2012, p. 188).

Uma segunda implicação, para além desse desfavor à universalização de critérios, é o claro deslocamento de acento ou ênfase que a própria palavra “transformação”, quase desnecessário dizer, já implica por si só: não mais uma *volta ao mesmo* é o que vai

caracterizar, em primeiro plano, os objetivos do traduzir; é a condição de coisa *outra* do resultado, em vez disso, que se faz referencial. Numa concepção como a de Cardozo, o único elemento a evocar em alguma medida uma *volta ao mesmo* é aquele que se enuncia, tão mais cautelosa ou mesmo ceticamente, como não mais que um “esforço de relação”: talvez um mero tangenciar do *mesmo*, mero tangenciar disposto já de início, primeiro, a se reconhecer como setorial e não total, e, segundo, a se admitir como fruto de uma leitura que se fez possível sempre a partir de certas circunstâncias. É o que o próprio caso de Faleiros termina por exemplificar. Se a “transformação” é não apenas a meta, mas também se assume como condição inescapável do ato de traduzir, dada a intangibilidade axiomática do “outro da relação”, não será uma *homologia total* entre os textos, propriamente, a busca do tradutor, sequer como projeto consabidamente utópico, como horizonte consabidamente inalcançável, mas em todo caso indicador de uma direção, de um Norte. O Norte apropriado, nesse sentido, será senão um feixe de tangenciamentos parciais, sempre condicionado por algum ponto de vista particular. Torna-se menos própria e central, portanto, como imagem suficiente do traduzir, a *conservação*, tão total quanto possível, de uma determinada conformação de traços do original – traços “formais”, por exemplo, ou de qualquer outra natureza –, pretensão constituinte seu, acrescente-se, para além das contingencialidades de uma dada leitura. Diante do que parece seguir sendo o senso comum sobre o que se espera de uma tradução, essa mudança de ênfase se torna um verdadeiro desafio, como lembra Cardozo:

Na economia mais corrente da tradução, a ideia de transformação é associada a certa negatividade da relação entre texto original e traduzido, uma diferença que se assina mais comumente como perda. [...] fundado numa idealização de várias dimensões do sujeito e da linguagem envolvidos na tradução, esse paradigma econômico opera fundamentalmente numa lógica da *conservação*, para a qual a transformação é sempre um acidente, um efeito colateral, um mal necessário, enfim: aquilo que ocorre quando o ideal de conservação não é efetivamente cumprido, alcançado. Já a transformação que tem lugar numa compreensão relacional da tradução, como a que instrui esta reflexão, não é acidente, não é o prejuízo da relação – seu desgaste ou sua inflação –, não é a prova de sua ineficiência, não é a razão de sua falência (CARDOZO, 2012, p. 187-8).

A partir desse ponto de vista, talvez comece a ficar claro, as críticas de Nascimento recobram seu sentido mais geral: ainda que, em algumas circunstâncias, as rotinas

tradutórias dadas como concretistas possam ter gerado resultados memoráveis, sim, do ponto de vista de uma crítica tópica, e ainda que algumas dessas traduções, acrescentasse, possam ter sido, diante de seus respectivos contextos de recepção, contribuições bastante “transformativas” da tradição de leitura de uma ou outra das obras traduzidas, seus princípios e sua teoria eram outros, ou, se assim se quiser, outro era o seu paradigma. A crítica de Nascimento, portanto, mais do que um amontoado de críticas pontuais, teria fonte num outro nível de consideração, integrando uma transformação mais ampla em curso: a sedimentação, “no contexto cultural agora à volta”, de uma diferente ética da tradução, que talvez não deixe de implicar, por sua vez, uma diferente *ética da forma*. E cabe aqui, antes de mais, um curto parêntese.

Ética, disse-se, onde talvez coubesse *teoria*. A escolha não é arbitrária, e o intuito é, novamente, sublinhar certa ideia: a da co-implicação entre *modos de pensar* e *modos de agir*, a da co-implicação entre um *saber* e um *fazer*, aqui representados pelo pensamento sobre a tradução e pela atividade tradutória e crítico-tradutória ela mesma. Estando à frente ora a distensão discursiva de um, ora a concisão *em ato* do outro, estarão ambos envolvidos, em todo caso, num processo de alimentação mútua. Essa imagem de uma inteligência que, em meio a seu trabalho, move-se entre premissas e premências contingentes para gerar soluções igualmente contingentes – situação do tradutor – parece ser menos imediatamente evocada pela ideia de *teoria*: “το θεῖον οράω”, ou “vejo o divino”, é uma etimologia que faz lembrar antes de tudo as aspirações ao eterno inamovível por sob a história múltipla, as aspirações a uma verdade geral e imutável por sob a mobilidade enganosa dos particulares, estes em meio aos quais toma pé e em meio aos quais tem seu fim cada um dos nossos tantos *afazeres*. Salvo eventualmente, não será esse – “vejo o divino” – o caminho privilegiado nestas reflexões – e não será esta, adiante-se, a última referência a essa sua condição.

Sedimentação, também se disse, mas não exatamente *articulação*: alguns princípios que parecem tornar possível semelhante ética tradutória, uma ética “transformativa”, são de proveniência não tão recente; remontam a uma série de autores nem sempre tão homogêneos à primeira vista, como os nomes de Wittgenstein, Heidegger e Walter Benjamin talvez já acenem. Somando-se àqueles citados mais acima por Cardozo, e a alguns outros mencionados a seguir, são autores, quase todos, de presença constante em estudos dos últimos anos dedicados à tradução. Em meio à série de contributos desses autores à teoria, à filosofia, à cultura, pelo menos um capítulo pode servir como caminho para uma segunda volta, definitiva, ao texto de Nascimento.

Destruição das “origens” e hegemonia de Funes

Entre tantos textos aqui e ali retomados em estudos recentes, um foi relativamente precoce no século. Trata-se do conhecido prefácio de Walter Benjamin, de 1923, às suas próprias traduções dos “*Tableaux Parisiens*”, série de poemas que integra *Les fleurs du mal*, de Baudelaire. Passando-se ao largo, por ora, de sua “*reine Sprache* [língua pura]” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 15), e sem questionar o que, num poema, seriam mais precisamente sua “*Mitteilung* [comunicação]”, por um lado, e o seu “*Unfassbare, Geheimnisvolle, ‘Dichterische’* [intangível, secreto, ‘poético’]” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 9), apenas vai aqui reproduzida – na verdade, *transformada*, porque traduzida – uma das muitas metáforas, sempre emblemáticas, a que recorre Benjamin ao longo de sua exposição. A imagem vai servir como ponto de partida – ou mesmo como *motivo*, no sentido de elemento recorrente que tem na música – numa tentativa de entendimento mais claro do que pode ser um pressuposto essencial não só da tradução como “transformação”, mas também, possivelmente, da crítica realizada por Nascimento. É o que vai aqui apelidado, entre outros nomes, de *destruição das “origens”*. Diz Benjamin:

Assim como de modo fugidio, e apenas em um ponto, a tangente toca a circunferência, e assim como esse contato, mas não o ponto, lhe prescreve a lei que guiará seu caminho dali em diante rumo ao infinito, assim a tradução, de modo fugidio, e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido, toca o original para, sob a lei da fidelidade, seguir na liberdade de seu movimento de língua o seu caminho próprio (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 22, tradução nossa).

Não se ignora, advirta-se em mais um parêntese, conforme evidenciado pelo comentário curto, mas aclarador, de Furlan (1996), ou pela exploração ulterior desse mesmo aspecto por Derrida (2002 [1987]), o quanto as teorias de Benjamin se apropriam de certos substratos míticos e simbólicos, talvez responsáveis, como fontes sempre presentes, por muitos dos seus direcionamentos mais peculiares. Um exemplo estaria em sua apropriação do mito babilônico: desfeita a autoevidência ubíqua do Éden, desfeito o acesso irrestrito e imediato ao conhecimento último por meio de uma língua edênica, as línguas de agora *comunicariam*, e a “comunicação” – possivelmente a mesma “*Mitteilung*” preterida por Benjamin ao início do seu prefácio, em nome do misterioso “*Dichterische* [poético]” – seria o índice capital do estágio pós-queda em que nos encontramos, exatamente pela condição que implicaria de necessária *transitividade* da língua; o ato de *comunicar*, pois, faria supor um *algo* a ser comunicado, implicaria a

necessidade de mediação de algum elemento não mais oferecido de imediato (FURLAN, 1996, p. 93-4). Porque comunicar pressuporia sempre esse algum não-saber, estaria instaurada, enfim, a confusão babélica. Considerações semelhantes, seguramente, não deixam de comparecer no tratamento da tradução – traduzir, afinal, não menos oracularmente, será libertar, na própria língua, a “*reine Sprache* [língua pura]” então cativa na obra estrangeira (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 22) –, e a culminação delas, nesse campo, estaria em munir a recepção de toda tradução relevante com um peculiar suplemento de sentido, um referencial mítico-alegórico semelhante àquele que permite ao iniciado, diante de um texto sagrado, extasiar-se com um mundo de conexões inauditas que o não iniciado não vê. Manter-se o máximo possível ao rés da prática tradutória, aqui, estará mais próximo de constituir uma diretriz, tentando-se sempre não perdê-la de vista em favor de suas possíveis essencialidades simbólicas – questões, estas, mais da “tradutibilidade”, e menos da “traduzibilidade” (DERRIDA, 2002 [1987], p. 71); essa opção, espera-se, deve pouco a pouco, na conversa que segue, encontrar justificativas maiores, mas entre suas razões pode figurar desde já pelo menos um fato: o de a posição expressa em tais termos por Benjamin no prefácio não ser tão exemplarmente clara e unívoca, como dão a pensar as leituras opostas de Derrida e Paul de Man (FURLAN, 1996, p. 103). Pode passar ou não de uma apropriação parcial e indevida, portanto, o uso da imagem de Benjamin em alguns trechos da exposição abaixo.

No prólogo do seu *Elogio de la sombra*, de 1969, Jorge Luis Borges enumera, em meio às “astúcias” que o tempo lhe terá ensinado: “evitar os sinônimos, que têm a desvantagem de sugerir diferenças imaginárias”. Se radicais diferentes, se diferentes conformações prosódicas (um acento proparoxítono, alguma alternância peculiar de vogais, alguma aliteração que evoque um verso de Cruz e Souza ou Castro Alves etc.), ou mesmo se diferentes valores afetivos, sedimentados pelo uso familiar de um ou outro termo, podem mesmo tornar bem distantes entre si, na memória de um indivíduo, duas palavras “sinônimas” de uma mesma língua – e a lista de motivações poderia continuar –, talvez não seja absurda a suposição de que algo semelhante se passe com palavras que, tomadas como equivalentes tradutórios, pertençam a duas línguas diferentes. Era o que de algum modo dizia Jakobson num texto de 1959, mas a partir de um ponto de vista antes lexicográfico do que pessoal:

A palavra portuguesa *queijo* não pode ser inteiramente identificada a seu heterônimo em russo corrente, *syr*, porque o requeijão é um queijo, mas não um *syr*. Os russos dizem *prinesi syru i tvorogu*, “traga queijo e (sic) requeijão”. Em russo corrente, o alimento feito de coágulo espremido só se chama *syr* se for usado fermento (JAKOBSON, 2003b, p. 65).

Desse ponto de vista, e mais decisivamente ainda se além das valências linguísticas de Jakobson forem consideradas as “*diferencias imaginarias*” de Borges, talvez se chegue de fato à conclusão de que *Die Verwandlung*, *The Transformation* e *La Métamorphose* são muito diversos entre si, podendo dar-se o mesmo já entre *A Metamorfose* e *The Metamorphosis*. A voz ora latina, ora grega de que os diferentes sotaques se apropriam, ora numa palavra solene de Ovídio, ora numa palavra de todos os dias, bem como a diferente fileira de associações que, em cada língua, nos diferentes sujeitos, possa surgir do confronto com certos constituintes, como *meta-*, *trans-*, *forma*, *ver-*, *-sis*, *-lung*, *morfo*, *wandeln* etc., fazendo-se evocar com as novas cadeias de vocábulos outros valores, sensações, experiências, conexões imprevisíveis: sob cada palavra de cada língua em cada sujeito, um mundo particular de associações pode ter início, por meio de seu confronto, como outra vez terá dito Borges, com o “*montón de espejos rotos*” da memória. Por outro lado, embora não “inteiramente”, diz Jakobson, pelo menos em algum grau, permita-se supor por ora, será identificável a palavra *queijo* com a palavra *syr*, ainda que apenas em seu “estado de dicionário”, como diz o poema de Drummond, e segundo fazem crer, de fato, os dicionários bilíngues. Haverá, pois, algo de comum entre *Die Verwandlung* e *A Metamorfose*, assim como haverá entre ambos uma diferença irreduzível, tudo se resolvendo como na imagem de Benjamin: há um tangenciamento – localizável, quem sabe, “no ponto infinitamente pequeno do sentido” –, embora cada palavra estrangeira, “na liberdade de seu movimento” de língua outra, também siga – ou nos faça seguir memória adentro – um “caminho próprio”, diverso do outro.

Num texto de 1933, “A doutrina das semelhanças”, ao mencionar o que chama de “o conceito da semelhança extra-sensível” (BENJAMIN, 1986 [1933], p. 111), Benjamin parece tratar novamente do “ponto infinitamente pequeno” em que as palavras – palavras de línguas diferentes, tomadas por equivalentes tradutórios – se tangenciariam:

Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se

verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro. Tal concepção é naturalmente próxima das teorias místicas ou teológicas [...] (BENJAMIN, 1986 [1933], p. 111).

Talvez não seja um erro de leitura considerar que Benjamin, na passagem, raciocina nos termos de uma visão abertamente místico-platônica da língua: no campo do “extra-sensível”, como um *conteúdo* aquém de qualquer som ou imagem, aquém de qualquer fonema ou grafema, repousaria uma essência espiritual (“extra-sensível”), à qual se manteriam ligadas, em cada língua, as diferentes *formas* individuais. Estas se teriam gerado, quem sabe, a partir daquela mesma essência comum, por obra de alguma ingênita “faculdade mimética” humana (BENJAMIN, 1986 [1933], p. 108), tema do ensaio. Essa ideia de um processo de derivação mimética – um processo segundo o qual se geraria, a partir do “extra-sensível”, o *sensível* que o expressa ou alberga –, pois, é o que parece referido logo em seguida, mas em relação à escrita:

A moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita. É de supor que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis (BENJAMIN, 1986 [1933], p. 111).

Num texto que tem em vista a “compreensão de grandes setores do saber oculto” (BENJAMIN, 1986 [1933], p. 108), hipostasiar essa pretensa coincidência de *conteúdos* entre as palavras de diferentes línguas, postular uma identidade ancestral que se daria entre elas no plano da idealidade suprassensível, pode ser mesmo trivial. Nesse contexto, o “ponto” de tangenciamento, ainda que possa, quem sabe, continuar “infinitamente pequeno”, parece ter sua realidade selada por uma convicção que extrapolará, em muito, aquela que se funda na modesta sinonímia dos dicionários, e que Jakobson e Borges, numa atitude contrária, pareceram deixar por um fio em suas observações. Em Benjamin, essa convicção parece ter um fundamento intuitivo, enraizando-se na captação momentânea de algo imemorial, maior, por isso, que as razoabilidades de qualquer argumento: o flanco mítico do seu pensamento, aqui, parece expor-se à luz completamente.

Por um átimo, poder-se-ia pensar se não estaria aí escondida, afinal, a “língua pura” de que falava o tradutor de Baudelaire dez anos antes. Seria a “língua pura” uma língua

flagrada, de relance, nos “pontos infinitamente pequenos do sentido” em que as línguas se tocariam ao traduzirem-se, pontos tornados de repente visíveis pelo confronto entre o original e sua tradução, como aflorações fugazes de uma identidade inaudita e perfeita entre as línguas numa língua maior, para sempre perdida, como resíduos de um parentesco espiritual e edênico para além da história? Se assim fosse, a “língua pura”, tesouro a ser trazido à tona pelo tradutor de Benjamin, pareceria dizer respeito, sobretudo, ao campo do sentido transmissível entre as línguas – e, assim, ao campo da “*Mitteilung*” –, enquanto justamente a ênfase no diferencial que há na tradução, o valor positivo concedido por Benjamin ao que nela é divergente, ao que nela *não* constitui um ponto de tangenciamento, é que manteria vivo o interesse atual no seu prefácio. Apenas de modo a não deixar plenamente no escuro essa questão, algumas outras passagens do texto podem vir em auxílio.

No prefácio também comparece, de fato, em termos que fazem lembrar os que usará Benjamin mais tarde em “A doutrina das semelhanças”, uma espécie de “parentesco extra-histórico [*überhistorische Verwandtschaft*]” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 14) entre as línguas:

Aquele vínculo íntimo pensado entre as línguas é o de uma convergência característica. Ela reside em as línguas serem não estranhas umas às outras, mas, *a priori*, e à parte todas as relações históricas, serem aparentadas umas às outras no que elas querem dizer (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 13, tradução nossa).

O modo como essa ideia se relaciona com a questão da “língua pura”, no entanto, torna-se mais claro apenas noutra passagem. Na passagem, é possível confrontar o tratamento dado por Benjamin ao mesmo assunto de que Jakobson e Borges tratavam há pouco: é da questão da equivalência entre os termos “*brod*” e “*pain*” – “pão”, em alemão e em francês, respectivamente – que Benjamin parte para, finalmente, dizer algo mais sobre a “língua pura”:

Em “*brod*” e “*pain*”, o dito é na verdade o mesmo; o modo de dizer, em contrapartida, não o é. No modo de dizer é que, propriamente, as duas palavras, ante um alemão e um francês, significam cada uma algo diferente, e é no modo de dizer que elas não são, para nenhum dos dois, intercambiáveis, e por fim insistem em se excluir mutuamente; no dito, tomadas em absoluto, significam elas algo mesmo e idêntico. Na medida em que, dessa forma, os modos de dizer das duas palavras se contrapõem, ambos se complementam, nas duas línguas de que provêm. E nelas são complementados os modos de dizer, mesmo, com o dito. Nas línguas isoladas, não complementadas,

o dito nunca é encontrado em relativo estado de autonomia, como em palavras ou frases isoladas, mas é antes percebido em mutação incessante, até que possa, como língua pura, pôr-se fora da harmonia de todos aqueles modos de dizer. Até então, permanece nas línguas oculto (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 15, tradução nossa).

A “língua pura”, pode-se inferir, seria essa “língua” formada apenas por cada “dito [*das Gemeinte*]” que as diferentes línguas compartilhassem, cada uma delas tendo-o conhecido apenas, até o momento da tradução, como elemento indistinto num espaço de “harmonia” indiferenciada, espaço que os próprios “modos de dizer [*die Arten des Meinens*]” particulares, parciais, característicos de cada língua individual, em seu conjunto, instituem. O “dito” compartilhado pelas muitas línguas, em outras palavras, parece permanecer nelas “oculto” de modo semelhante a como, metaforicamente, permaneceria “oculto” para o falante de uma língua, por exemplo, o seu próprio sotaque: é no choque com outros sotaques, é no “pôr-se fora” do espaço de “harmonia” indiferenciada em que ele mesmo habita, que o falante se torna capaz de individualizá-lo conscientemente. Assim se daria com a “língua pura”, índice, no entanto, ao contrário do que se dá no exemplo, não de uma diferença, mas de uma identidade: torna-se passível de individuação consciente apenas no confronto entre línguas que o tradutor, secretamente, testemunha. Mas isso não explicaria, ainda, o lugar do divergente, do diferencial na tradução.

De modo a manter em visível no texto a “língua pura”, e, assim, a ânsia de complementariedade que, vindo à tona por meio dela, passaria a imperar entre os diversos “modos de dizer” incongruentes, mas aparentados, das duas línguas – nostalgia da antiga Babel –, a tradução não poderá, como na “liberdade sem critério dos maus tradutores” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 20), submeter todo o traduzido aos padrões de “harmonia” típicos desta outra redoma particular, indiferenciada, de “modos de dizer”: a própria língua do tradutor. Uma “literalidade [*Wörtlichkeit*]”, atenta aos sentidos sempre “tomados em absoluto [*absolut genommen*]” da “língua pura”, e atenta, simultaneamente, às sutilezas de cada “modo de dizer” da língua estrangeira, muito embora *as palavras* utilizadas pelo tradutor sejam as da sua própria língua, é a solução proposta por Benjamin: um modo de manter visíveis tais elementos conflitantes, “para torná-los reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 20). Assim terá feito Hölderlin em suas traduções das tragédias de Sófocles (o exemplo é do próprio Benjamin): ao *grecizar* o alemão, isto é, ao fazê-lo funcionar, em muitos aspectos, segundo a lógica do grego clássico do original, reproduzindo

ordenamentos sintáticos e transpondo literalmente relações etimológicas e expressões idiomáticas inexistentes na língua alemã, o tradutor teria dado a ver as duas línguas em sua parcialidade constitutiva, requerente de “complementação”; teria dado a ver concretamente, num mesmo texto, o fato pós-babélico que é a existência incompleta das línguas. Diante disso diz Benjamin que “a tradução verdadeira é transparente” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 20): não encobre o original com a “muralha” homogênea dos “modos de dizer” típicos da língua de chegada, mas ao original se sobrepõe como “arcada” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 21), num jogo em que a transparência dos pontos de tangenciamento – os sentidos da “língua pura” – alterna-se com a opacidade gerada pela transplantação dos diferentes “modos de dizer” – costumes sintáticos, relações etimológicas etc. – das línguas em choque. Por esse motivo, “o mais alto elogio a uma tradução, sobretudo na época de seu surgimento, não é o de que ela se lê como um original de sua língua” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 20): a “fidelidade [*Treue*]” estrita ao “dito” da “língua pura”, a “fidelidade” ao literal, condicionaria, pois, uma insubmissa “liberdade [*Freiheit*]” de todo o restante em relação aos padrões de *naturalidade* da língua de chegada, razão pela qual teriam sido tão condenadas as traduções de Hölderlin. É aí que encontraria lugar, na teoria de Benjamin, sua precoce valorização do diferencial, do divergente – consequência de uma devoção à mais perfeita homogeneidade uma vez perdida.

A obra em tradução, nesse contexto, converter-se-ia numa espécie de mensageiro: ao entrelaçar estratos conflitantes de diferentes idiomas, tornados visíveis como os incôngruos “fragmentos de uma língua maior”, viria lembrar a facticidade da condenação pós-babélica à língua – às línguas –, ao mesmo tempo em que faria entrever, como anverso vago dessa mensagem, a imagem fugaz da unidade para sempre perdida de Babel, mal divisada então pelos olhos interiores da fabulação. Propiciar tal visão é o que parece constituir, em última análise, a “tarefa do tradutor”, título dado por Benjamin ao prefácio: nela se daria a conciliação entre esse grande pressentimento mítico da *origem*, do *uno*, e a fragmentariedade multiplicadora da Babel já arruinada. Por fim, segue apenas mais um último testemunho das esperanças que depositou Benjamin nos frutos dessa “tarefa”:

Se de outro modo existe uma língua da verdade, na qual os últimos segredos que todo pensamento busca se conservam em repouso e mesmo em silêncio, então é essa língua da verdade a língua verdadeira. E essa mesma, em cujo pressentimento e em cuja descrição reside a única perfeição que espera para si o filósofo, está

intensamente oculta nas traduções (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 18, tradução nossa).

No que diz respeito à “transformação”, pois, e ao “ponto infinitamente pequeno” em que a tangente toca o círculo – siga-se com a imagem –, o intuito será recorrer a uma atitude precisamente oposta à de Benjamin, e também pouco inclinada, aparentemente, a confiar-se à sinonímia. E se o que se busca é o oposto radical de uma sacralização de essências sob o múltiplo, mais uma vez um bom modelo de partida é oferecido por Borges (seus sinônimos, aliás, assim como as equivalências de Jakobson, não deixarão de ser adiante retomados). É o que faz ao apresentar, num conhecido conto de 1944, de *Ficciones*, uma personagem que, “quase incapaz de ideias gerais, platônicas”, não mais concebe a identidade sequer entre “o cão das três e catorze (visto de perfil)” e “o cão das três e quinze (visto de frente)”. Sumiram as essências: no mundo infinitamente “multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso” de Ireneo Funes, a univocidade inteligível sob o plural das formas não existe mais; ela ter-se-á extinto junto com sua faculdade de abstração, com sua faculdade de conceber – de *criar*, dirá um nominalista, ou de *intuir*, dirá um idealista –, a partir do vário, o uno. Nada, em suma, parece poder salvar Funes – como terá talvez salvado a Benjamin, ou àqueles que vejam repouso certo nos sinônimos – de uma condição de incomensurável e torturante *hipersensibilidade à diferença*. As teorias sobre o texto literário, sobre sua leitura e interpretação, bem como algumas sobre o conhecimento e a linguagem em geral, gestadas em âmbito filosófico, também terão tido os seus Ireneo Funes, no encaixe dos quais se vai agora. Espera-se que o longo caminho prove não ser vão: a consideração algo minuciosa do que seja a *destruição das “origens”*, incluindo-se, pacientemente, alguns enraizamentos pregressos e alguns desenvolvimentos recentes, deve levar a uma intervenção modificadora da metáfora de Benjamin, eleita há pouco como motivo. A partir do diferente estado de coisas ao fim do caminho, a “transformação” talvez apareça sob luz mais clara, e, assim, também as críticas de Nascimento.

Em 1966, enquanto respondia, em “Crítica e verdade” (BARTHES, 2009 [1966], p. 185), a cada uma das invectivas da “velha crítica” (BARTHES, 2009 [1966], p. 188) que o condenava, Roland Barthes ainda parecia antever como possibilidade teórica, num horizonte não se sabe se mais ou menos distante, a identificação de um porto seguro do texto, um ponto que se prestasse nele à ancoragem, um elemento a ser descrito, muito embora, em termos algo diferentes dos utilizados por Benjamin, convicto sobre resíduos

edênicos sob a língua. Barthes se referia então às “análises *seguras*” (BARTHES, 2009 [1966], p. 220) do texto literário por parte de uma “ciência da literatura”, cujo objeto “não será mais os sentidos plenos da obra, mas pelo contrário o sentido vazio que os suporta a todos” (BARTHES, 2009 [1966], p. 217). Se não se trata mais, certamente, dos resíduos de uma “língua pura”, o que não deixa de aqui comparecer é a expectativa, talvez se possa dizer, por uma *metalinguagem pura*, formulada pelo estruturalismo, pela Poética, pela linguística, e resultante provável de um projeto de “formalização exhaustiva”, como dirá um ano depois em “Da ciência à literatura” (BARTHES, 2004 [1967], p. 12), ao já pôr-se em dúvida sobre esse mesmo projeto. Mas esse não é o único ponto a respeito do qual, à época de “Crítica e verdade”, Barthes pressupunha ainda algumas “seguranças”. Veja-se ao menos mais um exemplo.

A certa altura, Barthes lida com alguma das muitas acusações de que, em sua obra sobre Racine, terá incorrido em certos *abusos* interpretativos. Quem o condena é aquele que se tornou seu mais famoso opositor, Raymond Picard (1917-1975). Descrevendo a posição deste último, diz Barthes:

Professa-se que é preciso “conservar a significação das palavras” [Picard], em suma que a palavra só tem um sentido: o certo. [...] (não se deve sentir nenhuma respiração em *respirer*, pois *respirer* quer dizer, no século XVII, *se descontrair*). Chega-se assim a singulares lições de leitura: é preciso ler os poetas sem *evocar*: é proibido deixar que a vista se eleve para fora dessas palavras tão simples e tão concretas – qualquer que seja o desgaste de época – que são o porto, o serralho, as lágrimas (BARTHES, 2009 [1966], p. 194-5).

A leitura de Racine por Barthes, para Picard, teria menosprezado um dado *objetivo*: os sentidos que a pesquisa filológica teria então fixado para o vocabulário da época do autor estudado. Para Barthes, a exigência que Picard lhe faz, na verdade, é outra: aceitar a ideia de que as palavras na obra de Racine apenas “servem para comunicar, como na mais trivial das transações”, e não, em nenhum momento, “para sugerir” (BARTHES, 2009 [1966], p. 194-5); a questão da leitura de um texto excederia em muito aquele plano indicado por Picard, em que as verdades da filologia estariam fixadas:

O problema (ou o prazer) é que o idioma nunca é mais que o material de uma outra linguagem, *que não contradiz a primeira*, e que é, esta, cheia de incertezas: a que instrumento de verificação, a que dicionário iremos submeter essa segunda linguagem, profunda, vasta, simbólica, da qual é feita a obra, e que é precisamente a linguagem dos sentidos múltiplos? (BARTHES, 2009 [1966], p. 193).

Em seguida, parafraseando a mesma ideia, Barthes apenas desloca um pouco a ênfase, deixando subir mais à tona do texto, por exíguo que pareça e fugidio, um referencial estável:

ninguém jamais contestou e jamais contestará que o discurso da obra tem um sentido literal acerca do qual a filologia, quando necessário, nos informa; a questão é saber se temos o direito, ou não, de ler nesse discurso literal outros sentidos que não o contradigam; não é o dicionário que responderá a essa pergunta, mas uma decisão de conjunto sobre a natureza simbólica da linguagem (BARTHES, 2009 [1966], p. 194).

Nessa primeira formulação do problema, compreendida pelos dois trechos, é ainda possível, pois, entrever a pressuposição de uma dialética: de um lado, a fixidez literal, “segura”, da “filologia”; do outro, a leitura “simbólica”, no sentido peculiar que dá Barthes ao termo. Aqui ainda não há a liberdade de subversão quase que irrestrita que Barthes irá conceder, mais tarde, a esta última, e que o levará inclusive a desafiar: “onde está esta letra?” (BARTHES, 2004 [1970], p. 28). Para compreender tal liberdade ampliada, precisamente a que aqui interessa, verdadeira *destruição* do “idioma” ou do “sentido literal” sob o “simbólico”, *destruição* que também será, simultaneamente, daquela *metalinguagem pura*, e de todas as pretensões similares, o passo preliminar está nos termos em que Barthes questiona, ainda em “Crítica e verdade”, a condição de *objetividade* não tanto daquele estrato filológico, mas de uma série de outras *verdades* fixas acerca da interpretação de Racine.

Um exemplo entre outros, submetido a desmonte, estaria no modelo de “coerência psicológica” pressuposto por Picard, modelo que teria sido transgredido por Barthes em sua interpretação de certos atos das personagens de Racine:

Segundo que chave a leremos [a “coerência psicológica”]? Existem vários modos de descrever a coerência: as implicações da psicologia psicanalítica diferem das da psicologia behaviorista etc. Resta, supremo recurso, a psicologia “corrente”, a que todo mundo pode reconhecer e que dá por isso um grande sentimento de segurança; infelizmente, essa psicologia é feita de tudo o que nos ensinaram na escola sobre Racine, Corneille etc. – o que resulta em dominarmos um autor pela imagem adquirida que dele temos: bela tautologia! (BARTHES, 2009 [1966], p. 193).

Objetivo, em suma, seria o que correspondesse aos modelos interpretativos vigentes. Sua legitimidade maior frente a outros modelos não adviria, como assegura a convicção de seus defensores, *do texto em si*, mas das circunstâncias culturais em torno

dele no momento. Psicologia “behaviorista”, “psicanalítica” ou “corrente”, não importa: não *do texto em si*, diga-se de novo, advirá a maior ou menor legitimidade de cada um desses códigos de leitura, mas da hipóstase de que são objeto nas mãos dos sujeitos historicamente situados que, daquele texto, se ocupam. A “velha crítica”, pois, teria chegado a um consenso tácito sobre certos portos seguros, estabelecendo-se então certos roteiros *objetivos* para a leitura da obra de Racine: traços a serem não mais que constatados por cada leitor como elementos intrínsecos ao texto, à sua estrutura autônoma, traços que configurariam, em relação aos leitores, algo *exterior*, algo “que deve limitar a extravagância do crítico e acerca do qual deveríamos poder entender-nos facilmente, já que [...] está subtraído às variações de nosso pensamento” (BARTHES, 2009 [1966], p. 192). Um substrato estável, subjacente a toda e qualquer interpretação: sua estabilidade, no entanto, só subsistiria enquanto se permanecesse circunscrito, como no caso da “coerência psicológica”, aos modelos interpretativos então eleitos, isto é, às “regras do verossímil crítico de 1965” (BARTHES, 2009 [1966], p. 192). E a “coerência psicológica”, como exemplo de leitura particular erigida em *texto em si* universal e autoevidente, não estaria sozinha: “O mesmo acontece com as outras ‘evidências’: são *já* interpretações, pois supõem a escolha prévia de um modelo psicológico ou estrutural” (BARTHES, 2009 [1966], p. 194). E, como lembra Barthes ironicamente ao referir o “estranho léxico da *execução*”, utilizado contra ele pela “velha crítica”, não será sem o recurso a uma atividade mesmo de vigilância que tais sujeitos lograrão garantir a pretensa universalidade de suas interpretações: “Pensou-se em *ferir, furar, bater, assassinar* o novo crítico, arrastá-lo ao *tribunal correcional*, ao *pelourinho*, ao *cadafalso*” (BARTHES, 2009 [1966], p. 188). Em outras palavras, cada ponto pretensamente fixo de leitura, cada pretensão universal objetivo sob um texto “é apenas um particular a mais: é um universal de proprietários” (BARTHES, 2009 [1966], p. 201).

Querendo-se levar adiante o raciocínio do próprio Barthes, a objetividade da filologia, referida por ele mais acima sem problematização, poderia ser ela mesma não mais que o fruto de certo modo de ler: um modo de ler entre outros, particular como todos, fundamentado numa série de consensos, de concepções momentâneas sobre a ciência, de técnicas hermenêuticas típicas de um lugar e de uma época etc., elementos de modo algum destacáveis do tecido de conexões contingenciais de que se faz a história, a cultura, e fora do qual não haveria ato de leitura possível. Sua *objetividade*, em suma, não seria diferente daquela do modelo psicológico utilizado por Picard. Essa

perda mais decidida do *texto*, no entanto, do *texto em si*, só será mais claramente articulada por Barthes nos anos seguintes. O elemento, em todo caso, que colocará a perder o *texto em si* não é outro senão aquela mesma liberdade “simbólica” já requerida diante de Picard, como direito inalienável do leitor, livre para preterir quaisquer códigos – inclusive seu modelo de “coerência psicológica” – em nome de outros; será ela quem vai depor, depois de haver assim deposto as pretensas *objetividades* da “velha crítica”, também o projeto de “ciência da literatura”, ainda admitido em “Crítica e verdade”. Já nesse texto se vê em curso, portanto, o processo irreversível que, em pouco tempo, levaria ao conhecido dismantelamento de todos os portos, inclusive a própria literalidade e a própria metalinguagem, nele ainda de pé. O resultado de tal processo – uma *destruição* mais completa e mais claramente articulada – permitirá um reconhecimento do princípio *destrutivo* em conexão com um *habitat* cultural mais amplo, em seus relacionamentos intrínsecos com algumas problemáticas paralelas, fontes de uma revisão crítica que excede os limites da teoria da literatura. Sobre o longo caminho, portanto, nada resta por ora senão caminhá-lo.

Em “Escrever a leitura”, ensaio de 1970, lado a lado com uma consideração sobre um código milenarmente privilegiado – a narrativa com seus encadeamentos –, Barthes insere uma observação valiosa acerca da “lógica do símbolo” que agiria na leitura:

diante de uma história (como a do escultor Sarrasine), vemos bem que certa imposição do prosseguimento (do “suspense”) luta continuamente em nós com a força explosiva do texto, sua energia digressiva: à lógica da razão (que faz com que essa história seja legível) entremeia-se uma lógica do símbolo. Essa lógica não é dedutiva, mas associativa: associa ao texto material (a cada uma de suas frases) *outras* ideias, *outras* imagens, *outras* significações. “O texto, apenas o texto”, dizem-nos, mas, apenas o texto, isso não existe: há *imediatamente* nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo, um suplemento de sentido de que nem o dicionário nem a gramática podem dar conta (BARTHES, 2004 [1970], p. 28).

O advérbio “imediatamente”, grifado no original, parece pôr em dúvida a possibilidade, para o leitor, de, alçando-se para fora da história, poder examinar o “texto material” *em si*, ele mesmo *sozinho*, em repouso como eternamente igual a si mesmo, ou, talvez, examinar o “sentido vazio que suporta a todos [os sentidos]” (BARTHES, 2009 [1966], p. 217). O olhar leitor traria indissociavelmente consigo alguma história: a partir do contato do texto com o cabedal de códigos que enforma esse olhar, tem início, “imediatamente”, o processo de geração de “*outras* ideias, *outras* imagens, *outras*

significações”. O “material” não teria pois alternativa, a não ser, indefinidamente, *tornar-se outra coisa*.

A observação, fazendo antecipar conclusões, parece já fornecer um argumento-chave para o questionamento, agora sim, da objetividade filológica. Já se torna lícito dizer que, entre aqueles códigos, portanto, que o leitor porventura carregue, não seriam modelos interpretativos menos datáveis historicamente, menos vinculados a pressupostos de um momento cultural particular, como bilhetes de ingresso num eterno e sempre autoevidente Éden textual, o *close reading*, o formalismo ou o estruturalismo, por exemplo. Não desvelariam o texto: “são já interpretações”, sendo já, assim, “outras ideias, outras imagens, outras significações”, e não o *ele mesmo* do texto. Sua pretensão à *objetividade* talvez apenas os tornasse mais próximos de algo como a “coerência psicológica” de Picard. O recurso a tais códigos configuraria nem mais nem menos que, apenas, uma leitura a mais, já que, inclusive, “a leitura ‘erudita’ não difere estruturalmente da leitura de trem (nos trens)” (BARTHES, 2004 [1971], p. 73). Ainda que não se desse, em todo caso, essa historicização hipotética dos *pressupostos* de tais modelos, frutos, sim, da rede de contingências de um tempo, seu projeto de determinar as constantes de um dado texto, os pontos nele fixos para além da história, tornaria fatídico, inevitável, o choque dos seus hipotéticos *resultados* contra a instabilidade irreduzível da leitura, contra o incontornável *tornar-se outra coisa* do que é lido: “não há junção *estrutural* para fechar a leitura” (BARTHES, 2004 [1976], p. 33). Se tudo o que a leitura toca a leitura transforma, mesmo as constantes hipotéticas do “texto material” seriam passíveis de transformação: não seriam constantes.³ Na partida ou na chegada, portanto, a restituição à história, tornada assim inescapável, minaria o universalismo de cada um daqueles modelos. Esse extremo ceticismo do texto, mero anverso de uma extrema sagração da leitura, seria ainda reiterado de várias outras maneiras por Barthes.

³ Nos mesmos termos, vale lembrar, como atesta o resumo de Costa Lima (2002, p. 28-30), é que Gumbrecht indica, já em sua resenha de 1977 a *Der Akt des Lesens* (ISER, 1984), alguns limites de outra conhecida teoria da leitura, a de Wolfgang Iser. No “posfácio” de 1981 que acrescenta à tradução brasileira da resenha, reitera seu posicionamento: “Não se pode prever [...] se esta obra [...] atingirá algum dia a posição de pré-dado para as análises de textos. Minhas próprias dúvidas quanto à realização desta possibilidade – e com isso quero manter ou até mesmo confirmar, no final do meu posfácio, pelo menos uma crítica de 1977 – baseiam-se na impressão de que o caminho, como o tomado por Iser em 1976, em direção a um sentido fundamental do texto, ao qual caberia a importância de uma base de comparação para a compreensão das mais diferentes ‘concretizações’, é um caminho naquele terreno que a ciência da literatura começa a abandonar” (GUMBRECHT, 2002 [1981], p. 1011).

Naquele mesmo advérbio da passagem anterior – “imediatamente” –, encontrar-se-ia em compressão máxima aquilo que, alguns anos mais tarde, em “Da leitura”, seria chamado por Barthes de o “Paradoxo do leitor”. Trata-se de outro testemunho de como o “simbólico” da leitura faria sucumbir sob ele o texto “material”:

admite-se comumente que ler é decodificar: letras palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é a sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia (BARTHES, 2004 [1976], p. 41).

A “sobrecodificação”, pois, seria precisamente o meio pelo qual o texto, sem alternativa, *torna-se-ia outra coisa*. O papel reservado ao leitor nesse processo, claro, e ao que nele sejam os códigos do seu tempo e lugar particulares, não poderia ser maior:

toda leitura procede de um sujeito e desse sujeito se separa apenas por mediações raras e tênues, o aprendizado das letras, alguns protocolos retóricos, para além dos quais é o sujeito que depressa se encontra na sua estrutura própria, individual: ou desejante, ou perversa, ou paranoica, ou imaginária, ou neurótica – e, bem entendido, também em sua estrutura histórica: alienado pela ideologia, por rotinas de códigos (BARTHES, 2004 [1976], p. 42).

Princípios tais, como o da “sobrecodificação” que se reconhece como ubíqua, é que emprestariam, inescapavelmente, uma instabilidade incontornável à ideia de uma “Ciência da leitura”, projeto hipotético que serve de guia a Barthes no mesmo ensaio. Suas linhas finais não deixam qualquer dúvida sobre seu posicionamento:

não se pode razoavelmente esperar uma Ciência da leitura, uma Semiologia da leitura, a menos que se conceba ser um dia possível – contradição nos termos – uma Ciência do Inesgotamento, do Deslocamento infinito: a leitura é *precisamente* aquela energia, aquela ação que vai captar *naquele* texto, *naquele* livro, o “que não se deixa esgotar pelas categorias da Poética”; a leitura seria, em suma, a *hemorragia* permanente por que a estrutura – paciente e utilmente descrita pela Análise estrutural – desmoronaria, abrir-se-ia, perder-se-ia [...] deixando intacto aquilo a que se deve chamar o movimento do sujeito e da história: a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola (BARTHES, 2004 [1976], p. 42).

Diante dessas passagens, é impossível não perceber a grande permissividade, a grande abertura do modelo de leitura assim proposto. Já no processo de desmonte da

objetividade arrogada por Picard, foi o plural da leitura, a afirmação da multiplicidade dos códigos possíveis, a afirmação libertária do *direito a interpretar*, o elemento decisivo. Mas não se terá compreendido por completo a importância dessas ideias sem que se demore, finalmente, com especial atenção, sobre o que nesse mesmo modelo é *negação*, isto é, sobre o que nele pode haver não de permissivo, mas também de proibitivo, ou, mesmo, de *destruidor*: é preciso que se compreenda porque diz Barthes, acerca daquilo que nesse regime de linguagem ler-se-ia ou se escreveria – a “escritura”, esse texto que não é nunca só matéria, porque só se sabe sempre e inescapavelmente *em leitura*, e nunca fora dela –, que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004 [1968], p. 57). Em outras palavras (será apenas o já dito, mas em nova modulação): em meio à potencial infinitude de códigos que se cruzam no momento de leitura, nenhum deles poderia arrogar para si a condição de constituir uma *anterioridade* a partir da qual o próprio texto se tivesse fundado. Dos códigos todos que na leitura do texto se cruzam, nenhum poderá ser sua “origem”, ou pretender descrevê-la. A sobreposição da “decodificação” pela “sobrecodificação”, num eclipse irreversível, forneceria já uma explicação para tal veredito: “sobrecodificar”, afinal, seria antes dar à luz *suplementos*, como numa condenação inafiançável do leitor à eterna *soma*; implicaria antes incessantemente *soterrar* do que poder *exumar* as pretensas “origens”, assim como *vestir* não poderia ser *remontar ao nu*. Por esse caminho, a “origem” já se poderia dar por irrevogavelmente perdida; a própria inescapabilidade do *tornar-se outra coisa*, indissociável desse modelo da leitura, implicaria como corolário essa perda: ler não será nunca *voltar a um mesmo*, mas *produzir um outro*, sua aparência de *mesmo* se devendo mais a certas relações e acordos estabelecidos entre os que leem do que a alguma forma de verificabilidade objetiva do texto. Se as observações até aqui feitas já permitem essa conclusão, há, por outro lado, uma segunda cadeia de implicações do mais alto interesse, mas que esse modo de explicação deixaria ainda plenamente intocada. E é sob a formulação das *negativas*, e não do grande *sim* da leitura, que essa cadeia se esconde.

Em “Crítica e verdade”, Barthes relativizava o reconhecer-se como “origem” que Picard requeria para certos códigos – aqueles a que Picard *ele próprio* (o *eu mesmo*: sempre o suspeito número um) recorria ao ler. De todas as relativizações dessa mesma espécie empreendidas por Barthes, a sem dúvida mais célebre, e que talvez lhe tenha rendido mais opositores, foi aquela que quis impor a um código há muito assente: a ideia de “Autor”. Barthes como que veio requerer a indeterminabilidade, ou mesmo o

vazio, implicados no que muitas vezes não passaria de um pronome sem rosto, e a grande liberdade potencial de leitura daí resultante:

linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la (BARTHES, 2004 [1968], p. 60).

Assim como a análise psicológica de personagens poderia contar com os mais diferentes códigos de interpretação (e concepção) da psique, e não apenas com um único que fosse a matriz autorizada do texto, como quis Picard, do mesmo modo não haveria um código único que, num ato de leitura, pudesse restituir uma imagem inequívoca, a verdadeira, do que seja o “eu” do texto. (Dir-se-ia de novo: “são *já* interpretações”.) O código ao qual é secularmente concedido o privilégio de constituir a verdade nesse âmbito, como todos, não poderia ser universal, e Barthes não hesita ao indicar quais seriam seus pressupostos históricos:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal na Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido maior importância à “pessoa” do autor (BARTHES, 2004 [1968], p. 58).

A autoridade desse código, em termos de interpretação, teria raiz, mesmo, em desenvolvimentos da história jurídica da Europa, como lembra já não em “A morte do autor”, mas dois anos mais tarde, em “Da obra ao texto”, em invectivas não menos conhecidas hoje:

O autor é reputado pai e proprietário da obra; a ciência literária ensina então a *respeitar* o manuscrito e as intenções declaradas do autor, e a sociedade postula uma legalidade da relação do autor com a obra (são os “direitos autorais”, a bem dizer recentes, já que só foram legalizados pela Revolução Francesa) (BARTHES, 2004 [1971], p. 71).

Ao afirmar, assim, a contingencialidade do código que na leitura, e em tais termos, insere a efígie do “Autor”, Barthes relativizava não apenas o papel deste, em pessoa, como fiador soberano das interpretações apropriadas e como sentenciador justo das

intoleráveis, mas relativizava também certos pressupostos mais sutis, tomados até então por inalienáveis, da atividade de interpretação. Um exemplo seria o princípio da não contradição, a não ser por erro, entre textos de um mesmo autor, ou mesmo entre parágrafos de um mesmo texto. Tal princípio seria a transposição, para os métodos de análise, da coerência de opiniões que se espera de um sujeito pleno, indiviso, e diferente, por exemplo, do eu capaz do autoengano que Barthes pressupunha ao interpretar personagens já em sua leitura de Racine, como explica em “Crítica e verdade” (BARTHES, 2009 [1966], p. 195). Para se ter uma lembrança mais clara de como as próprias leituras de Barthes buscarão desafiar esse pressuposto, corolário do código do “Autor”, basta lembrar um dos trechos iniciais de *O prazer do texto*:

Ficção de um indivíduo [...] que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: *contradizer-se*) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz (BARTHES, 2008, p. 8).

Concedendo-se licença, no entanto, para que se pressuponha alguma coerência por parte do “Autor” Roland Barthes, pode-se tomar essa mesma passagem como um ótimo complemento ao que diz ele mesmo anos antes no próprio “A morte do autor”. Na passagem mais antiga, como conclusão acrônica da que viria depois, a relação de co-implicação entre tal caracterização do leitor e a caracterização da própria leitura fica selada:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto [que é o texto em leitura] é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004 [1968], p. 62).

O interesse da famigerada negativa de Barthes contra o “Autor”, ao contrário do que se possa pensar já no primeiro minuto, dever-se-á muito pouco à imagem de rebeldia sem causa, de revolucionismo a todo custo que se lhe possa querer atribuir. A negação do “Autor” interessa como capítulo que constitui no interior de outra, que talvez lhe confira maior consistência: concedendo-se de novo uma licença imprópria (ver abaixo), a negação do “Autor” seria apenas uma *manifestação* particular, entre muitas outras, de um projeto negativo mais geral que lhe dá base, que é o projeto, de modo algum exclusivamente barthesiano, da negação das “origens” em sentido amplo. A questão do “Autor”, por isso, apenas nos conduz de volta àquela “destruição” já aludida, traço básico constitutivo da própria ideia de “escritura”. Numa formulação ainda do próprio Barthes:

a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão) traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem (BARTHES, 2004 [1968], p. 61-2).

É num trecho vizinho complementar, no entanto, que Barthes deixa melhores pistas, indícios mais sugestivos, de quais as conexões possíveis do seu pensamento, do seu tratamento das “origens”, com alguns capítulos – de importância crescente há algum tempo – da história da filosofia. Trata-se ainda de uma caracterização da “escritura”, que é também a caracterização simultânea do que chama o “escriptor moderno”, o único sucessor admissível, em tempos *escriturais*, do “Autor” – um *pós*-“Autor”:

o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. É porque (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de “pintura” (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os linguistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamavam de performativo (BARTHES, 2004 [1968], p. 61).

Uma primeira ideia essencial em ambos os trechos seria a da constituição instantânea, como objeto único apresentado ao conhecimento textual, ou, mais apropriadamente, como ambiente ou situação únicos em que se possa dar o conhecimento textual, de um mundo presente constituído inteiramente de eventos já em curso, mundo onde a ideia de *causa*, qualquer que seja ela, não parecerá mais do que

isso: uma *ideia*. Conferir a essa *mera ideia* um estatuto de realidade autônoma seria incorrer num realismo metodológico, seria *hipostasiar* o que no máximo se pode *hipotetizar* a partir dessa situação presente, afirmada, portanto, esta última, não mais como *consequência* ou *produto* daquela suposta *causa*, mas como sua verdadeira origem, como ponto de partida único, do ato de conhecer. Dentro do universo de exemplos até aqui utilizado, será por isso que o que quer que seja tomado por “texto material”, ou, em outros contextos interpretativos, por “conteúdo”, não *antecederia* a situação em que se dá o conhecimento, situação identificada na passagem com a “enunciação” (o ato da leitura), mas lhe seria um produto inevitavelmente *posterior*. Essa inversão fundamental, levada por Barthes em sua trajetória a se desdobrar de diversos modos diferentes, passando mesmo da discussão de questões teóricas, como a do “Autor”, para uma efetiva prática crítica ante textos – o trecho citado de *O prazer do texto* permite entrevê-la –, teria raiz em revoluções maiores, em modos de pensar que se sabem em articulação, pelo menos, desde fins do século XIX.

É difícil não lembrar, diante da manobra de Barthes, de passagens como aquela em que Nietzsche, na *Genealogia da moral*, de 1887, ocupa-se daquilo que descreve como um hábito mental inveterado, determinante de modos de pensamento por nós os mais privilegiados ao estruturarmos a realidade, como a objetividade científica. O argumento é sutil, por tratar de conformações inerentes a usos mesmo corriqueiros da linguagem. Nietzsche se refere ao fato de, “sob o ludíbrio da língua”, sermos sempre capazes de pressupor, por exemplo, diante de uma série de ações *nobres* que presenciemos, uma espécie de entidade substantivada – a *nobreza* –, aparentemente existente *per se*; dessa entidade suposta, ficaria entendido, aquelas ações não seriam mais que *manifestações*: intercorrências episódicas em meio ao perdurar autônomo de que a mesma *nobreza*, como substância em si, em todo caso gozaria tacitamente, independentemente de manifestar-se ou não, como se subsistindo invisível, enquanto não se visse manifestada, em algum lugar *aquém* do manifestar-se, em algum lugar *aquém* do acontecimento, em algum lugar do Éter. Nietzsche propõe na passagem o desmonte desse dualismo da *essência* e de sua *manifestação*, dualismo cuja raiz estaria num binarismo da língua: aquele do *sujeito* e de seu *predicado*. Ao se rejeitar tal hábito, não poderá ser a “robustez” outra coisa que não, e apenas, as “manifestações da robustez” elas mesmas, sem distinção, e sem pretensões de permanência substantiva:

Exigir da robustez que ela *não* se manifeste como robustez, que ela *não* seja um querer sobrepujar, um querer submeter, um querer se fazer senhor, uma sede por inimigos, por insurreições, por triunfos, é um contrassenso tanto quanto exigir da fraqueza que se manifeste como robustez. Um *quantum* de poder é esse mesmo *quantum* em vigor, em decisão, em realização – antes, não é ele senão precisamente o propelir, o querer e o realizar mesmos, e é apenas sob o ludíbrio da língua (e do equívoco primário da razão nela petrificado) que parece ser de outro modo, uma vez que a língua a todo realizar entende, desentendendo-o, como condicionado a um realizador, a um “sujeito” (NIETZSCHE, 2005 [1887], p. 279, tradução nossa).

A “robustez”, num caso, e o “poder”, no outro, duas *entidades* análogas à *nobreza* do outro exemplo, não seriam, pois, *coisas em si*, “sujeitos” distintos, independentes, daquilo que seriam seus pretensos atos ou manifestações; a “robustez” não se distinguiria, como realidade autônoma, do “querer sobrepujar”, assim como o “poder” não se distinguiria do que quer que se tome por sua “realização”. Mas a passagem continua; logo em seguida, tornando talvez mais claro esse mesmo raciocínio, Nietzsche fornece uma explicação sobre a gênese dessa espécie de miragem, miragem linguística e epistemológica: a miragem, em seus termos, do “sujeito”:

Exatamente como o povo distingue o relâmpago do seu clarão, e a este último entende como um *fazer*, como realização de um sujeito que se chama relâmpago, assim a moral popular também distingue entre a robustez e as manifestações da robustez, como se atrás da robustez pudesse haver um substrato indiferenciado, que *estaria livre* para manifestar a robustez ou não o fazer. Mas não há tal substrato; não há qualquer “ser” atrás do fazer, do realizar, do tornar; “o feito” é simplesmente assimilado ao fazer – o fazer é tudo. No fundo, o popular duplica o fazer, ao permitir ao relâmpago iluminar; trata-se de um fazer-fazer: apresenta-se o mesmo evento uma vez como causa e depois de novo como seu efeito (NIETZSCHE, 2005 [1887], p. 279, tradução nossa).

Talvez aqui se possa ensaiar uma paráfrase: pretender localizar, ou pretender descrever, um *ser* (a Sociedade retratada, a Psicologia presumida, a Forma utilizada, o Autor reconhecido, as Acepções empregadas, o Conteúdo transmitido, a Estrutura desvendada, a Literalidade decodificada etc.), um *ser objetivo* que presida ou subjaza ao *ler* realizado, como Rocha fixa visível sob um mero vento móvel, seria incorrer, semelhantemente, numa “duplicação do fazer”, ou, mais bem adaptando, numa *duplicação do ler*, na medida em que, ao se postular um *ser* e um *ler*, apenas se maquiaria, como no exemplo do “relâmpago” e do seu “clarão”, aquilo que em verdade constituiria meramente um *ler-ler*. Em outras palavras, os pretensos “substratos” de uma

leitura já são eles mesmos leitura, e dela não se distinguem como elementos de repente integrantes de outra classe ou categoria, mais eminente, na *gramática* da Ciência (no caso, de uma Ciência textual): a mais objetiva e autorizada descrição da Causa não passará de mais uma hipótese contingencial em meio a um mundo onde só a Consequência é tangível. Assim como, segundo Nietzsche, “o fazer é tudo”, do mesmo modo, “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*”, como quis Barthes; dizendo-se em outras palavras, que afinal são as mesmas, *a leitura é tudo*. Não haverá um *aquém* da leitura, exatamente como não haveria um *aquém* da “manifestação” ou do acontecimento, senão por obra de um ato de “duplicação”. A condenação, por Nietzsche, desse ato de “duplicação” – eis o seu modo de renegar as “origens” – fica patente, por fim, na continuação do trecho, que culmina com uma referência à “nossa ciência”:

Os cientistas não fazem melhor ao dizer “a força move, a força causa”, e similares – toda a nossa ciência, apesar de toda a sua frieza, de sua supressão do afeto, mantém-se ainda sob o ludíbrio da língua, e não se desfez dos filhos adulterinos por que terão sido trocados ainda no útero seus filhos legítimos, como no escambo de fetos com o Mal que se dava secretamente segundo as lendas medievais; ela não se desfez dos “sujeitos” (o átomo é um exemplo de tal filho adulterino, bem como a “coisa em si” kantiana) (NIETZSCHE, 2005 [1887], p. 279-80, tradução nossa).

Se de fato, por um lado, terá sido parte fundamental do projeto de Barthes, precisamente, livrar-se do que corresponderia em seu próprio âmbito de trabalho a tais *crianças trocadas* – “*untergeschobenen Wechselbälge*”: a ponte longuíssima da paráfrase foi a que escolhemos para transpor tamanho abismo –, fazendo sentido esse retorno a Nietzsche, sua referência à “filosofia oxfordiana”, por outro lado, e a palavras como “verificação”, “representação” e “pintura”, na mesma passagem citada mais acima, aponta para um segundo paralelo complementar.

Embora o nome de Wittgenstein possa ser à distância o primeiro a se impor à vista de tais termos, as contribuições da filosofia analítica à questão que evocam, segundo a leitura de Rorty, estariam presentes em passos importantes também de Quine, Sellars e Davidson, que o mesmo Rorty faz frequentemente acompanhar, se o “representacionismo” é ainda o assunto, dos nomes de alguns dos primeiros pragmatistas, como Peirce, William James, Dewey (RORTY, 2003 [1982], p. xviii). Entre outras vantagens, a se fazer evidentes mais adiante, de se tomar Rorty por referencial nesse resgate da alusão de Barthes – será o caso agora –, uma é de cunho

bem prático: se Nietzsche, em alguma medida, inaugura certo modo de tratar certas problemáticas, e se a obra de Rorty é um dos exemplos recentes de ponto de passagem dessa mesma tradição em direção a algum futuro, o que talvez já tornasse pertinente referi-la, há nela ainda a vantagem particular de, em decorrência de algumas de suas convicções basilares, ter dedicado seu autor uma atenção especial ao diálogo entre as obras e tradições heterogêneas que elegeu como fontes (filósofos analíticos inclusos). Essa inclinação para o estabelecimento de conexões, expressa num resenhismo crítico incansável da tradição filosófica, e por vezes da cultura em sentido irrestrito, favorece uma ampliação quase que automática do que na passagem de Barthes é apenas pontual: permite, a um só tempo, sua integração a certas tradições e, tanto quanto, a projeção de todo o conjunto contra horizontes mais abrangentes, caso em que seu matiz se altera, talvez, para outro de caráter mais decididamente ético.

O modo como o problema representacional, segundo tratado por alguns dos filósofos analíticos, poderia ser relacionado com o processo da “duplicação”, renegado por Nietzsche, insinua-se em muitas passagens de Rorty. Um mero vislumbre, como o que segue, já pode ensejar algumas relações. Num texto de 1990, em que analisa retrospectivamente o tratamento que dava em 1965 ao tema da “virada linguística” – o “*linguistic turn*” –, Rorty comenta, em algum momento, a visão de linguagem desenvolvida por Donald Davidson, um dos pressupostos que teriam condicionado um abandono das “teorias representacionistas do conhecimento” (RORTY, 1992 [1990], p. 371). Após citá-lo, diz Rorty:

Davidson leva aqui à sua conclusão lógica o naturalismo, o holismo e o antidualismo característicos tanto de Dewey quanto de Quine. Ele desiste da ideia de “uma linguagem” como um meio estruturado destinado à representação, passível de se pôr em determinadas relações com uma entidade distinta chamada “o mundo” (RORTY, 1992 [1990], p. 373-4, tradução nossa).

Os conceitos emparelhados variam – “naturalismo”, “holismo” e “antidualismo” –, constituindo o terceiro deles, no entanto, um termo fortemente autoexplicativo dos três, uma vez recordado o sentido da “duplicação” em Nietzsche, ou, em outras palavras, o *dualismo* implicado em se pressupor um “substrato” sob o “fazer”, ou em se pressupor, como no presente caso, um “mundo” sob a “linguagem”. Davidson propõe uma linguagem que não mais *represente* ou *descreva* certa *anterioridade*, “substrato” ao qual ela serviria como mero *meio*: negando desse modo o “representacionismo”, o

“antidualismo” negaria, ao substituir a dualidade por uma unidade indistinta ou “holística” do conhecer, a própria possibilidade de se operar com “substratos”, ou, se assim se quiser, a própria possibilidade de se evocar, aqui e ali, o aval das “origens”. Esse cancelamento da dualidade “representacionista” – implicando, pois, o cancelamento do “substrato” e das “origens” – colocaria em cena, portanto, aquilo que já o próprio Rorty, em paralelo não menos estreito, chama sugestivamente de a “ubiquidade da linguagem” (RORTY, 2003 [1982], p. xix). Em outra paráfrase algo sinfônica, talvez se possa então dizer: o “mundo” *é simplesmente assimilado* à “linguagem”, de modo que a “linguagem” *é tudo*. Essa “ubiquidade da linguagem” – paralela ao que seria uma *ubiquidade da leitura* em Barthes ou uma *ubiquidade do fazer* em Nietzsche – poria em diálogo, portanto, não só o pragmatismo de Rorty e o anti-“representacionismo” dos filósofos analíticos por ele mencionados, mas também, e segundo o seu próprio ponto de vista, um grande contingente da filosofia “continental”, ou da “tradição Nietzsche-Heidegger-Derrida” (RORTY, 2003 [1982], p. xxi). É diante disso que, não por acaso, a passagem seguinte constitui um comentário a uma sequência de citações múltiplas, de Peirce, Derrida, Sellars, Wittgenstein, Gadamer, Foucault e Heidegger. O trecho talvez dê a ver, com maior clareza, de que modo a negação das “origens”, ou a abolição do “substrato”, apresenta-se como pressuposto daquela “ubiquidade da linguagem”, daquele “holismo” que *destrói* a “representação”, mas tudo nas palavras do próprio Rorty. Ao mesmo tempo, o trecho quer frisar: tais autores não estariam preocupados, propriamente, com a articulação de uma nova teoria geral da linguagem, com um modo mais exato de conceber a totalidade de relações entre linguagem e realidade (como também não teria estado, ao que parece, Nietzsche).
Explica:

Os autores citados estão articulando meramente *negativas*. Estão dizendo que tentativas de remontar, por trás da linguagem, a algo que a “fundamenta”, ou a algo que ela “expressa”, ou a algo a que ela desejasse “adequar-se”, não funcionaram. A ubiquidade da linguagem é uma questão de ir a linguagem se acomodando aos espaços deixados pelo fracasso de cada um dos muitos candidatos ao posto de “ponto de partida natural” do pensamento, ponto de partida anterior e independente em relação ao modo como uma dada cultura fala ou um dia falou. (Candidatos a tais pontos de partida incluem ideias claras e distintas, dados sensoriais, categorias do entendimento puro, estruturas da consciência pré-linguística e similares.) (RORTY, 2003 [1982], p. xx, tradução nossa).

O “modo como uma dada cultura fala ou um dia falou”: tais “vocabulários”, sempre contingenciais, que Platão talvez considerasse instrumentos da mera crença (“πίστις [pístis]”) ou opinião (“δόξα [doxa]”), uma cortina de inconsistências a ser suspendida pelo filósofo – ou pelo “Filósofo” (RORTY, 2003 [1982], p. xv) –, de modo a se facultar o acesso ao conhecimento último e verdadeiro (“ἐπιστήμη [epistēmē]”), terminariam por ser tudo o que restaria a uma cultura que, “antiplatonista” e “pós-Filosófica”, conforme a proposta pragmatista, abrisse mão do “representacionismo”, que abrisse mão dos “substratos” sob as “manifestações”, ou que abrisse mão, numa palavra, da “Filosofia”. A sequência de citações apresentada por Rorty se constituiria, indiretamente, numa espécie de convite, composto num mosaico de diferentes vocabulários: cada formulação de que se compõe vem acenar a seu modo para o abandono do *dualismo*, para a renúncia do pensamento a “pontos de partida naturais”, para a admissão irrestrita da “ubiquidade da linguagem”, para a circunscrição de tudo, simplesmente, aos modos “como uma dada cultura fala ou um dia falou”. É o que talvez transpareça no tom de súplica com que conclui:

Peirce, Sellars e Wittgenstein estão dizendo que o retroceder da interpretação não pode ser cessado por alguma espécie de “intuição” que a epistemologia cartesiana dava por certa. Gadamer e Derrida estão dizendo que nossa cultura tem sido dominada pela noção de um “significado transcendental”, que, cessando esse retroceder, nos levaria para fora da contingência e da convenção, e para dentro da Verdade. Foucault está dizendo que estamos deixando escapar gradualmente às mãos o “conforto metafísico” com que nos proveu a tradição Filosófica – sua imagem do Homem como tendo um “duplo” (a alma, o Eu Numenal) que utiliza antes a linguagem da própria Realidade do que um vocabulário de um tempo e lugar. Finalmente, Heidegger está advertindo que, se tentarmos fazer da Linguagem um novo tópico da perquirição Filosófica, iremos simplesmente recriar os antigos quebra-cabeças Filosóficos que costumávamos erigir acerca do Ser ou do Pensamento (RORTY, 2003 [1982], p. xx-xxi, tradução nossa).

O próprio projeto pragmatista de Rorty, estando a seu modo em diálogo com tais rotinas críticas – em resumo, com a *destruição das “origens”* e suas consequências –, terminaria por aumentar essa lista, integrando ele mesmo o elenco de paralelos. Os pressupostos aqui em análise, no seu caso, parecem levados a se transfundir no que pareceria uma diferente sensibilidade ética a ser disseminada; constituir-se-iam num convite – este talvez mais direto – a uma transformação *cultural* ampla, de repercussões comparáveis às de alguns capítulos formadores das culturas do ocidente: “O Iluminismo

pensou, acertadamente, que aquilo que se seguiu à religião seria *melhor*. O pragmatista está apostando que aquilo que se seguirá à cultura ‘científica’ e positivista que o Iluminismo produziu será *melhor*” (RORTY, 2003 [1982], p. xxxviii). A negação das “origens”, ou a “ubiquidade da linguagem”, desse modo, longe de permanecerem nos laboratórios teóricos, ou circunscritos a algum campo específico de atividade, como a crítica literária, por exemplo, tornar-se-iam ferramentas mesmo para certo tipo de *melhoria* da vivência em sociedade. Esse reconhecimento do pensamento como prática imiscuída na vivência social, como apenas mais uma entre suas múltiplas esferas de atividade, parece ser um ingrediente típico do pragmatismo de Rorty, e um complemento conveniente ao já resgatado nos textos de Barthes e Nietzsche.

O trecho abaixo tem início com mais uma paráfrase da condição de crise em que se teriam precipitado, se se continua também com Nietzsche ou Barthes, os discursos pretensamente íntimos – nos estudos literários, na moral, na ciência etc. – de qualquer espécie de Causa primeira; é mais uma paráfrase, diga-se de novo, para a negação dos “substratos” e do “representacionismo”. (Dada a escolha dos termos nela empregados, aliás, é difícil não recordar as formulações de Barthes.) O ponto de chegada do trecho, no entanto, talvez já se localize nessa esfera antes prática aludida acima, e apresenta já, com alguma concretude, o papel reservado à inteligência naquela hipotética cultura *melhor*, uma cultura “pós-Filosófica”, na qual subsistisse, no lugar da “Filosofia”, tão-somente a “filosofia”:

a questão é toda sobre se a filosofia deve tentar encontrar pontos de partida naturais que sejam distintos das tradições culturais, ou se comparar e contrastar tradições culturais é tudo o que a filosofia deveria fazer. É, mais uma vez, a questão sobre a filosofia dever ser Filosofia. O realista intuitivo admite que exista qualquer coisa como a verdade Filosófica porque admite que, no mais fundo sob todos os textos, há algo que não seja apenas mais um texto, e, sim, aquilo a que vários textos estão tentando “adequar-se”. O pragmatista não crê que haja nada disso. [...] Mas ele crê, sim, que, no processo de submeter a confronto entre si os vocabulários e culturas, nós produzimos modos novos e melhores de falar e de agir – melhores não em referência a algum padrão anteriormente conhecido, mas melhores apenas no sentido de que eles venham a *parecer* claramente melhores que seus predecessores (RORTY, 2003 [1982], p. xxxvii, tradução nossa, com supressão de grifos do original).

A conclusão de Rorty acima pode soar mesmo banal: “apenas no sentido de que eles venham a *parecer* claramente melhores”. O verbo “parecer” não constitui aqui, no entanto, uma atenuação sofisticada, uma solução retórica *ad hoc* sem implicações maiores.

O verbo “parecer” vem assinalar um elemento primordial: a contingencialidade, a perspectiva parcial, a partir da qual, invariavelmente, para “o pragmatista”, esse juízo de *melhoria* se processaria, uma vez decretada a inexistência de um termo último de comparação, de um “substrato” localizado *aquém* ou *além* dos “vocabulários e culturas”. Se, uma vez admitida a condição de “ubiquidade da linguagem”, o que há apenas são “vocabulários e culturas” em confronto, é apenas a partir de seus arsenais passageiros, circunstanciais, que se podem formular as imagens de um *melhor* caminho a se tomar. É desse modo que, às investigações platônicas, em absoluto, sobre *o que é o Bem*, objeto sempre igual a si mesmo, a salvo da mutabilidade histórica das culturas, opõe-se a pesquisa pragmatista sobre *o que parece melhor* num dado tempo e lugar concreto: “os pragmatistas [...] veem alguns atos como os bons a se realizar sob certas circunstâncias, mas são céticos sobre haver algo geral e útil a dizer sobre aquilo que os torna todos bons” (RORTY, 2003 [1982], p.xiii). Não lhes interessará, do mesmo modo, a determinação de um gabarito universal do que seja *a Virtude* e que subjaza, a um só tempo, por exemplo, a “os Estados Unidos entrando na guerra contra os nazistas”, a “Susan abandonando o seu marido” e a “Sócrates não escapando da prisão” (RORTY, 2003 [1982], p.xiii), mesmo porque “eles acham que não vai ajudar a dizer algo verdadeiro pensarmos sobre a Verdade, nem vai ajudar a agir bem pensarmos sobre o Bem, nem vai ajudar a ser racional pensarmos sobre a Razão” (RORTY, 2003 [1982], p. xv). A circunscrição do conhecimento, nesses termos, ao “parecer”, de circunstancialidade incancelável, será por isso análoga à circunscrição de Barthes à “leitura”, ou à circunscrição de Nietzsche ao “fazer”: apenas por meio de um ato de “duplicação” é que o platônico de Rorty, o cientista de Nietzsche e o estruturalista de Barthes poderiam se julgar perscrutadores de outro plano do mundo (ou do texto).

Em uma última extensão da destruição das “origens” a um plano mais vivencial, Rorty faz lembrar certas hierarquizações, transferidas das estruturas do conhecimento para as relações sociais, que as várias modalidades de “duplicação” terminariam por implicar, ao através delas se conceder automaticamente, como que por herança, aos guardiões autorizados de cada “substrato”, uma superioridade medida em termos não de *aparência* circunstancial, mas em pretensos termos absolutos de *realidade*. Um exemplo estaria no episódio do embate da “velha crítica”, arvorada em “evidências” de inquestionável “objetividade”, com a “nova crítica” da geração de Barthes. Numa cultura “pós-Filosófica”, o trabalho de constituição de referenciais éticos teria de seguir forçosamente outras rotinas:

Essa seria uma cultura na qual nem os sacerdotes nem os físicos, nem os poetas nem o Partido seriam tomados, um pelo outro, como mais “racionais”, ou mais “científicos” ou mais “profundos”. Nenhuma porção particular da cultura seria singularizada como exemplar (ou reconhecidamente fracassada como exemplo) da condição a que os restantes aspirassem. [...] Ainda haveria a adoração de heróis em tal cultura, mas ela não seria a adoração de heróis como filhos dos deuses, como distintos do gênero humano por proximidade com os imortais. Seria simplesmente a admiração por homens e mulheres excepcionais, que fossem muito bons em fazer os tão diversos tipos de coisas que fizessem. Tais pessoas não seriam aquelas que soubessem um Segredo, que tivessem escalado até a Verdade, mas pessoas que simplesmente fossem boas em serem humanos (RORTY, 2003 [1982], p. xxxix, tradução nossa).

Antes que as projeções de Rorty sequestrem tudo rumo a uma segunda ordem de ênfases, ordem na qual a negatividade *destrutiva* se torna combustível de uma afirmatividade construtiva renovada, a *destruição das “origens”* precisa ser levada, finalmente, a concluir mais explicitamente a tarefa proposta há algumas páginas. Depois de passar por Jakobson, Borges e Benjamin, de um lado, e por Barthes, Nietzsche e Rorty, de outro, o intuito último, que não dispensará a retomada de alguns desses nomes, além da imagem-motivo fornecida por Benjamin, será tornar mais clara, junto com a própria ética “transformativa”, a crítica de Nascimento, ou, se desde já se assume plenamente o antidualismo aqui exposto, tal intuito não poderá ser nunca *aclará-la*, mas já, por meio de alguma leitura, inevitavelmente *transformá-la*.

Abolir os “substratos”, renunciar à “duplicação”, abandonar o “representacionismo”, dispensar a “Filosofia”, destruir as “origens”: compreendida a analogia que pode haver entre essas operações, a justaposição delas numa passagem como a que segue, de Barthes, agora se pode dizer, torna-se mesmo trivial. No centro do trecho estaria a pretensão estruturalista de se apresentar não como *leitura*, mas, por obra de um ato de “duplicação”, como *descrição* de elementos que à própria leitura serão submetidos: serão os “substratos” da leitura, a serem definidos em termos de uma linguagem especial, uma *metalinguagem*, expurgada de qualquer traço de historicidade, de contingencialidade, de modo que possa deixar vir à tona, sem interferências, a constituição pretensamente *real* de seus *objetos*. Barthes, diante disso, requer o fim de certa “oposição”:

[a] oposição entre ciência e literatura, na medida em que esta assumia a sua própria linguagem – sob o nome de escritura – e que aquela a eluda – fingindo acreditar que é puramente instrumental. Em suma, o

estruturalismo nunca passará de uma “ciência” a mais (nasceram várias em cada século, algumas passageiras) se não conseguir colocar no centro do seu empreendimento a própria subversão da linguagem científica, isto é, numa palavra, “escrever-se”: como não questionaria a própria linguagem que lhe serve para conhecer a linguagem? O prolongamento lógico do estruturalismo outra coisa não pode ser senão alcançar a literatura não como “objeto” de análise, mas como atividade de escritura, abolir a distinção, surgida da lógica, que faz da obra uma linguagem-objeto e da ciência uma metalinguagem, e colocar assim em risco o privilégio ilusório ligado pela ciência à propriedade de uma linguagem escrava.

Resta ao estruturalista transformar-se em “escritor”, não para professar ou praticar o “belo estilo” mas para reencontrar os problemas candentes de toda enunciação, desde que não mais se envolva na nuvem benfazeja das ilusões propriamente *realistas*, que fazem da linguagem um simples *medium* do pensamento (BARTHES, 2004 [1967], p. 8)

Aquilo que a metalinguagem transparentemente descreve seria apresentado, inapropriadamente, como um *outro* da leitura, um neutro que a *antecede*, ou, nos termos de Nietzsche, um “sujeito”. Em lugar de *metalinguagem que desvenda* – ou da Metalinguagem, como talvez grafasse Rorty –, fazendo remontar a um *mesmo* originário, reivindica Barthes para o estruturalismo a admissão de si mesmo como *linguagem que multiplica*, que põe em curso o inescapável *tornar-se outra coisa* da leitura, não diferindo, em sua natureza, do próprio *efeito* ou *consequência* de que se pretendia *anterioridade, causa*, “origem”. Buscando-se um exemplo concreto, o que o posicionamento de Barthes pareceria pôr em suspensão seria a aparente solidez, a compreensão tácita como fato dado, do complexo novelo de relações que, num texto clássico de 1962 – “‘*Les chats*’ de Charles Baudelaire” (JAKOBSON, 2002 [1962]) –, Jakobson expõe passo a passo com disciplina incansável, como um verdadeiro mapa das simetrias e assimetrias, atrações e repulsões, convergências e divergências, de que se comporia, quanto aos mais variados aspectos, a estrutura de um soneto de Baudelaire: quanto a certos traços semânticos dos vocábulos, quanto às suas respectivas classes gramaticais, quanto à segmentação sintática, quanto à segmentação estrófica, quanto à predominância de relações subordinativas ou coordenativas em seções distintas do poema, quanto à quantidade de determinados tipos de fonema em tais seções, quanto às oposições entre os pares de rima, entre outros. Análises semelhantes são realizadas sobre poemas de Dante, Shakespeare, Yeats, Hölderlin (JAKOBSON, 1990), entre muitos outros. Ainda que o álbi da força de expressão possa vir em auxílio do linguista e poeticista, talvez se possa afirmar que a solidez dos resultados, de fato, provavelmente

não constituía, no horizonte de então do próprio Jakobson, um ponto de discussão: “Reunindo agora as peças de nossas análises, tratemos de mostrar como os diferentes níveis em que nos colocamos se recortam, se completam ou se combinam, dando ao poema o caráter de um objeto absoluto” (JAKOBSON, 2002 [1962], p. 848). A verdade estrutural teria arrogado para si, implicitamente, o posto que já teria cabido uma vez, no discurso de Picard, à verdade “filológica”: como nova modalidade da “letra”, a estrutura *trazida à tona* pela metalinguagem, por assim dizer, *está lá*; constitui o “objeto absoluto” do texto. Ficaria claro assim o porquê de não mais poder interessar a Barthes – como talvez nem a Nietzsche nem a Rorty, em princípio – o estruturalismo como “ciência”, mas apenas como “escritura”; o que permanece na obscuridade é a relação disso com a tradução.

No mesmo texto sobre os “Aspectos linguísticos da tradução” (JAKOBSON, 2003b), em que Jakobson analisava, entre outros muitos exemplos, o caso da equivalência entre “queijo” e “*syr*”, a poesia aparece numa posição especial. Para Jakobson,

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismo, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios. É desta forma que, na recente língua literária dos Chunkchees do nordeste da Sibéria, “parafuso” é expresso por “prego giratório”, “aço” por “ferro duro”, “estanho” por “ferro delgado”, “giz” por “sabão de escrever” [...] (JAKOBSON, 2003b, p. 67).

A tradução da “totalidade da informação conceitual contida no original”, desse modo, estaria sempre em condições de driblar “a ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz” (JAKOBSON, 2003b, p. 67); em outras palavras, considerando-se a linguagem “em sua função cognitiva”, “a hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição nos termos” (JAKOBSON, 2003b, p. 70). A situação, no entanto, seria diferente no caso de algumas configurações verbais características: “nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia, as categorias gramaticais têm um valor semântico elevado” (JAKOBSON, 2003b, p. 70).

Na poesia, segundo exemplificaria eloquentemente o próprio mapeamento exaustivo de “*Les chats*”, todos os níveis da língua, do fonema à frase, como que seriam convocados a um congraçamento mútuo, solidarizando-se uns com os outros na

constituição de uma câmara de espelhos autorreferente – eis a função poética em seu trabalho –, responsável pela aparência de objeto indissolúvel a se reconhecer nos grandes poemas. A metalinguagem estruturalista, com sua base linguística, é que traria de sob as palavras esse todo sistêmico de relações. A impossibilidade de esse todo se reproduzir perfeitamente noutra língua – apenas ele é idêntico a ele mesmo –, exatamente pela relação orgânica que estabeleceria com peculiaridades concretas do idioma (léxico, fonética, gramática etc., entrelaçados), é que selaria a intraduzibilidade da poesia. É a conclusão do ensaio:

As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivo) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (JAKOBSON, 2003b [1959], p. 72).

Querendo-se manter em evidência o ingrediente que, nessa *ética da forma* tipicamente estruturalista, Barthes poria em questão, poder-se-ia dizer que, em Jakobson, aquele “objeto absoluto”, trazido à tona pela descrição estrutural, só seria traduzível num outro “objeto absoluto” – isto é, “de uma forma poética a outra” –; o caráter “criativo” desse tipo de “transposição”, por outro lado, seria responsável pela amenização dessa condição inevitavelmente *outra* do resultado, ao conseguir, a partir de matéria-prima cultural, lexical e gramaticalmente diversa – matéria-prima que obsta o sonho da perfeita *identidade* –, dar a ver em seu objeto recém-criado paralelismos de estrutura, relações de analogia, de sua “forma” com a “forma” do original. No horizonte de uma *ética da forma* em que a forma, desse modo, é *objeto*, um *aquém* descritível sob o “descontrole” da leitura – Rocha fixa visível sob o vento móvel –, a metáfora escolhida por Haroldo de Campos ao falar em tradução de poesia seria mais que apropriada. No primeiro – datado de 1962 – de uma série de textos que tratarão do assunto, distribuídos ao longo de sua trajetória, acompanha-se a aparição também primeira desse seu conceito-chave, a “isomorfia”; embora a analogia com o modelo da

“transposição criativa” de Jakobson pareça presente, e, com ela, a mesma “intraduzibilidade” implicada da poesia, a referência explícita de Haroldo de Campos no trecho é Max Bense, e sua teoria da “informação estética”. A relação da passagem com o artigo de Jakobson, em todo caso, não deixaria de ser também textualmente estabelecida, na retomada do trecho pelo próprio autor em 1968, em “Comunicação na poesia de vanguarda” (CAMPOS, 1969, p. 143). Diz:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2006b, p. 34).

Uma explicação de Nascimento, sobre esse mesmo trecho, parece tornar mais claro em que sentido a “isomorfia” adequar-se-ia tão bem à proposta de Jakobson:

Trata-se, portanto, de corpos esteticamente isomorfos que se cristalizam de forma autônoma num mesmo sistema. A isomorfia é estudada pela mineralogia e se caracteriza como o fenômeno pelo qual duas ou mais substâncias de composição química diferente se apresentam com a mesma estrutura cristalina. Depreende-se, portanto, da argumentação de Haroldo uma identidade isomórfica de formas poéticas na aparente diversidade das línguas (NASCIMENTO, 2011, p. 32).

A ênfase na “materialidade”, na “fiscalidade” constitutiva do texto inventivo a se traduzir, não se resumiria a tais implicações, subjacentes à metáfora da “isomorfia”. É o que deixa claro em seguida, no mesmo texto, o próprio Haroldo de Campos, numa paráfrase explicativa:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldade esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fiscalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que denota”) (CAMPOS, 2006b, p. 35).

Nascimento cita o trecho de uma entrevista de algumas décadas depois, publicada em *O arco-íris branco*, de 1997. Nela Haroldo de Campos parece reafirmar a antiga convicção:

Para destacar um pouco mais os valores em jogo, cito Haroldo: “A diferença entre a tradução referencial, do significado (que muitos entendem literal ou servil), e a prática semiótica radical que se enquadra no paradigma regido pela idéia de *trans/criação* é uma diferença, por assim dizer, ontológica. A segunda, que defino também como tradução icônica, é uma operação sobre a materialidade do significante” (NASCIMENTO, 2011, p. 35).

Para além desses momentos de subscrição explícita, a aparente ausência de um questionamento ante o “ser” do texto, a admissão tácita do “objeto absoluto”, parece passível de se rastrear em outros desdobramentos-chave da teoria e da crítica concretistas. Um exemplo estaria em certos aspectos do seu modo de revisar – com alguns ganhos inestimáveis, aliás – a história literária brasileira.

Num texto de 1980 – “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na literatura brasileira” –, Haroldo de Campos recorre a Derrida e a Nietzsche, “o pulverizador de certezas” (CAMPOS, 2006b, p. 236), para questionar a perpetuação acrítica de certo “substrato”, herança tipicamente oitocentista: trata-se da concepção do espírito nacional como “substância entificada” (CAMPOS, 2006b, p. 236), “substância” da qual as velhas histórias da literatura seriam, para continuar com o vocabulário de Nietzsche, não mais que “manifestações”, projeções da essência de cada povo na linha evolutiva do tempo. No topo dessa “evolução natural, gradualista, harmoniosa”, em direção à esperada maioria do espírito nacional, estaria, por exemplo, no caso brasileiro, a obra de Machado de Assis (CAMPOS, 2006b, p. 236). A proposta historiográfica de Haroldo de Campos iria noutro sentido:

Daí a necessidade de se pensar a *diferença*, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não com unção platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo); o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova ideia de tradição (antitradição), a operar como contrarrevolução, como contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso. [...] Mário de Andrade, criando Macunaíma, o anti-herói nacional “sem nenhum caráter”, denunciou, talvez subliminarmente (aqui vale dizer, no seu caso, “oswaldianamente”), a falácia logocêntrica que ronda todo nacionalismo ontológico (CAMPOS, 2006b, p. 237).

Se, no entanto, a hipóstase do espírito nacional, implicada nos modos pregressos de se conceber a história literária, seria aí submetida ao esperado processo de desmonte, o mesmo não aconteceria, poucas páginas adiante, ao que parecerá outra modalidade de hipóstase, igualmente a se traduzir em termos de historiografia literária. Outra linha ascensional, rumo a outra espécie de maioria, parece estar em jogo:

A poesia concreta representa o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira. Ela não apenas pôde falar a diferença num código universal (como Gregório de Matos e o Pe. Vieira no Barroco; como Sousândrade recombina a herança greco-latina, Dante, Camões, Milton, Goethe e Byron no seu *Guesa Errante*; como Oswald de Andrade, “pau-brasilizando” futurismo italiano e cubismo francês). Ela, metalinguisticamente, repensou o próprio código, a própria função poética (ou a operação desse código). A diferença (o nacional) passou a ser com ela o lugar operatório da nova síntese do código universal (CAMPOS, 2006b, p. 246).

O “momento de sincronia absoluta”: o mais decisivo aqui, corolário do concretismo como modo de fazer poesia, talvez seja, numa contradição apenas aparente, o concretismo como atividade teórico-crítica. Trata-se de uma perspectiva munida, eis o caso, de uma ferramenta excepcional: uma metalinguagem trans-histórica e transnacional – “formal” – que teria tornado possível identificar, na série de obras de que se compunha até então a história da literatura não só brasileira, aquelas obras prenunciadoras, por sua comprovada inventividade estrutural intrínseca, de outro ápice recém-eleito da maturidade artística; um ápice, ele mesmo, não mais meramente nacional, uma vez que, no lugar do espírito nacional como juiz, antigo detentor da verdade quanto à posição de cada obra na hierarquia da cultura, estaria agora como juíza aquela mesma metalinguagem, aferidora cristalina da mestria formal – estaria um parâmetro *objetivo* que, diga-se de novo, trans-histórico e transnacional, tornaria visível a posição de cada obra numa “sincronia” sem fronteiras, “universal”. A relação íntima dessa atividade crítico-teórica com a própria produção poética concretista residiria em ser critério máximo da primeira, em seu trabalho de reavaliação da tradição, a sutil câmara de espelhos da “função poética”, exatamente o mesmo princípio a ser levado às últimas consequências pela radical economia de meios das obras concretistas, constituindo elas, mesmo, o mais avançado estágio num progressivo “processo de emancipação da linguagem poética” (ver abaixo), iniciado no século XIX, mas com prenunciadores distribuídos por quase todas as épocas conhecidas da poesia (Homero,

Arnaut Daniel, John Donne e Gregório de Matos, por exemplo). O concretismo, não apenas capaz de reconhecer o “código universal” sob as várias grandes manifestações da poesia brasileira, iria agora fazer desse código seu centro primeiro, por vezes exclusivo, de interesse, ao produzir seus poemas, dando à luz uma “nova síntese do código universal”.

Em “Comunicação na poesia de vanguarda”, como complemento ao trecho acima, é possível encontrar uma espécie de sùmula dos vários presságios convergentes – outro modo, não nacionalista, de homogeneização harmoniosa da história – que levariam ao necessário abandono do “monologismo lógico-aristotélico do verso discursivo ocidental” (CAMPOS, 2006b, p. 247). Segue o início da longa passagem, que finaliza o ensaio; a referência aos “vaticínios” de Hegel e de Marx, bem como a transformações da cultura num sentido mais global, como o surgimento da imprensa, parecem conferir uma universalidade inequívoca a esse movimento de transformação:

No século XIX houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso de ideias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo. [...]

Há nessa evolução uma tomada de consciência da crise da linguagem e da própria crise da poesia ou da arte. Hegel já dizia que, para a modernidade, a reflexão sobre a arte passou a ser mais importante do que a própria arte. Marx, nesse prolongamento, vaticinava o desaparecimento da arte, como manifestação da superestrutura ideológica alienada, no momento em que sua realização numa *práxis* total a fizesse supérflua como instância independente. Para ambos a emergência da grande imprensa foi objeto de meditação [...]. Lamartine [...] escrevia em 1831: “O pensamento se difundirá no mundo com a velocidade da luz, instantaneamente concebido, instantaneamente escrito e compreendido até às extremidades do globo. (...) Não terá tempo para amadurecer – para se acumular num livro; o livro chegará muito tarde. O único livro possível a partir de hoje é o jornal”. E Mallarmé, para o seu *Um Coup de Dés* (1897), inspira-se nas técnicas de espacialização visual da imprensa cotidiana, tal como cerca de vinte anos antes um brasileiro genial, o poeta Sousândrade, se voltara para os recursos de montagem de fragmentos do jornal [...]. A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama “a civilização do mosaico eletrônico” [...] (CAMPOS, 1969, p. 150-1).

Em que pese à afirmação da “necessidade de se pensar a *diferença*”, de se admitir a história como processo polêmico e pluridirecional, resultante fragmentária do choque entre forças heterogêneas, o que pareceria subjazer à série dos nomes de Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, Cummings e Oswald – sem que se esquecesse, antes deles,

de Sousândrade, “um Pound *avant-la-lettre*” (CAMPOS, 2006b, p. 247) – seria, a seu modo, uma “evolução natural, gradualista, harmoniosa”, tudo desaguando na década de cinquenta, quando as Bienais de São Paulo, os nomes de Boulez, Stockhausen, John Cage, João Gilberto – “nosso Webern pontilhista do ‘samba de uma nota só’” (CAMPOS, 2006b, p. 247) –, Niemeyer, Le Corbusier e o Bauhaus pareceriam todos integrados num grande espírito comum (CAMPOS, 2006b, p. 247), selando decisivamente, no praticar, no criticar e no traduzir a arte, o advento da consciência “formal”. A visão teleológica da antiga história literária, ao que parece, empenhada na “homologação tautológica do homogêneo”, teria apenas mudado seu ponto de apoio: do “nacionalismo ontológico” para um *formalismo ontológico*, talvez não menos “logocêntrico”.

À hipóstase textual, portanto, segundo essa leitura, corresponderia a hipóstase historiográfica. O tempo da metalinguagem – não se admitindo esta como “linguagem”, no sentido de Barthes, ou como “escritura” – é tempo nenhum (ou todos os tempos possíveis): poder descrever o cristal incorruptível subjacente a “*Les chats*” torna possível a inauguração, no seio da história, de uma espécie de zona franca, um espaço onde novos critérios críticos, artísticos e tradutórios podem ser formulados de modo exato, com base naquilo que, *de fato*, realmente importa artisticamente, sem os velhos condicionamentos do olhar. O “momento sincrônico absoluto” representado pelo concretismo, desse modo, não apenas exemplificaria, como outras vezes na história, a segurança inquebrantável de todo vanguardismo, mas corresponderia, em termos de práxis artística, ao mesmo espaço de estase histórica, de suspensão da ubiquidade da “leitura” (Barthes), supostamente possibilitado, no campo teórico, pela metalinguagem estrutural. A atitude concretista em relação ao passado literário, resultante desse complexo de fatores, dessa valorização convicta do “sincrônico”, foi também objeto das críticas de Nascimento:

O apego ao presente, nomeado também como uma eterna “agoridade” (tradução não sem problemas da *Jetztzeit* de Benjamin, que antes significa o “tempo atual”, o “tempo moderno”), é o resquício sintomático da poética sincrônica que tantos equívocos gerou nas leituras de obras do passado. Sem dúvida, a interpretação da história detém sempre algum anacronismo, pois o passado em si mesmo é irrecuperável; todavia, adotar a perspectiva de agora como o vetor absoluto do que nos antecede é reduzir as releituras (ou *re-visões*, como diziam os concretos) a um *parti pris* altamente deletério daquilo que não está de acordo com os valores do historiador-intérprete. Isso se torna tanto mais perigoso quando se trata de um intérprete como

Haroldo, que também é poeta dotado de um gosto estético bem marcado e segregador daquilo que não lhe é afim (NASCIMENTO, 2011, p. 37).

Noutra passagem, a crítica se expressa através de um exemplo:

Como se a obra de Dante, por exemplo, só pudesse interessar por aquilo que de modernista já contivesse em estágio embrionário. Paradoxo absoluto: a obra vale não por aquilo que dispõe em diálogo diferencial com seu contexto e os que se seguem, mas pelo que vem a valer séculos depois na confrontação com outras obras do século XX. Levando o raciocínio às últimas consequências, é como se fosse necessário esperar chegar à década de 1960 para enfim se compreender o valor dos escritos de Dante, ignorando o que a própria tradição pôde deles apreender e transformar... (NASCIMENTO, 2011, p. 31)

Servindo ou não de premissa para a ideia de um “momento sincrônico absoluto”, a persistência da “metalinguagem”, do “dualismo”, da pressuposição tácita do acesso livre ao “objeto absoluto” textual, em todo caso, pareceria ainda um dos elementos definidores da perspectiva concretista. Deixando de lado o “realismo total” (CAMPOS, 2006a, p. 218) do poema como coisa em si, valor, aliás, defensavelmente conveniente no momento artístico de então, e deixando de lado outras palavras de ordem típicas de cada manifesto do movimento, melhor testemunho talvez se encontre numa entrevista com Haroldo de Campos, publicada originalmente em 1980, cujo tema era a difusão da obra de Roland Barthes no Brasil:

Barthes, mesmo no seu momento “semiológico” mais agudo, jamais renunciou ao apelo da face sublevada dos signos, ao fascínio da obra de invenção. Em 1968, num ensaio sobre “Linguística e Literatura”, propôs mesmo que a Semiologia do discurso assumisse, como “tema de contestação”, as obras “ilegíveis”, aquelas “não-classificáveis segundo as normas tradicionais”, que “subvertiam as próprias noções de poesia ou narração”, configurando um novo tipo de produção escritural, regido por uma lógica não-monovalente, não linear, mas de rupturas, o *texto* (CAMPOS, 2006b, p. 125).

O interesse dessa passagem residiria em certa conexão, aparentemente pressuposta como autoevidente. Não se trataria, de modo algum, da relação de Barthes, em sua atividade crítica, com qualquer “obra de invenção”; o ponto é a identificação desse tipo de obra, de “lógica não-monovalente, não linear”, com “o *texto*”. O caso é que o “texto”, em Barthes, assim como a “escritura”, representaria, precisamente, a superação – ou a *destruição*, se se quiser recuperar os paralelos de páginas atrás – da noção de

“obra”: a fragmentariedade do “texto”, em Barthes, não diria respeito a traços estruturais ou formais constitutivos de uma dada cadeia de signos – o *Finnegans Wake* ou um soneto parnasiano, por exemplo –, mas, sim, à condição inescapável do que quer que se admita, num dado momento, como “escritura” – o *Finnegans Wake* ou um soneto parnasiano, por exemplo –, isto é, como cadeia significante tornada, “imediatamente”, pela “leitura” em ato, um campo “inesgotável”, atravessado pela multiplicidade conflitante de inumeráveis códigos heterogêneos, pelas camadas sobrepostas e móveis dos vários processos de “sobrecodificação” em curso. A “não linearidade” ou “não monovalência” do “texto”, desse modo, diferentemente do que parece pressupor Haroldo de Campos na passagem, não constituiriam propriedades de uma ou outra obra específica, não se confundiriam com a liberdade estrutural que se atribui à palavra-valor, por exemplo, ou com a fragmentariedade resultante de qualquer outro procedimento, a ser captado pela metalinguagem: tratar-se-ia, na verdade, da fragmentariedade “que enfim permite ler no texto tutor, por mais antigo que seja, a divisa de toda escritura: *está circulando*” (BARTHES, 2004 [1972], p. 102); é a “leitura” em curso. Ou, ainda mais concisamente: “mostrar o caráter *ilimitado* de uma obra é fazer dela um texto” (BARTHES, 2004 [1972], p. 104).

Pelo mesmo motivo, não parecerá apropriado sugerir, como sugere o próprio Haroldo de Campos em seguida, que aquele Barthes mais próximo de uma “vontade de sistema”, o que “implicava uma contenção aticista, ‘clássica’”, devesse preferir certos tipos de obra, não sendo “à toa que um de seus primeiros livros toma como objeto Racine, ou seja, a transparência, o paradigma clássico por excelência”, enquanto outro Barthes, atraído “pela festa sígnica, pela orgia do significante, pela proliferação galática”, um Barthes “barroco”, poderia estar mais próximo de nós, já que “o Barroco, enquanto tradição antinormativa e prática lúdica e liberadora do signo, é também uma profunda vocação latino-americana” (CAMPOS, 2006b, p. 125-6): não parecerá apropriado porque o próprio ingrediente desestabilizante, o ingrediente “barroco” – palavra em todo caso problemática, uma vez que não se trataria de uma discussão sobre o estilo de “obras” em análise –, diria respeito à “leitura” irrestritamente, *inclusive* de Racine. O caráter de irredutibilidade do “texto” à mera matéria, estando este, como a “escritura”, sempre na condição de inesgotabilidade em que a “leitura” o põe, e o caráter de insubmissão sua a graus de inventividade estrutural, a épocas específicas da arte, são aspectos tangenciados por Barthes em várias passagens, como em “Jovens pesquisadores”, texto de 1972:

Tudo o que se pode dizer de uma obra é que nela há *Texto*. [...] por uma parte, o Texto não é um objeto contável, é um campo metodológico onde se perseguem, segundo um movimento mais “einsteiniano” que “newtoniano”, o enunciado e a enunciação, o comentado e o comentante; por outra, não há necessidade de o Texto ser exclusivamente moderno: pode haver Texto em obras antigas; e é precisamente a presença desse germe inquantificável que obriga a alterar, a ultrapassar as antigas divisões da História literária (BARTHES, 2004 [1972], p. 104).

Um ano antes, em “Da obra ao texto”, numa passagem semelhante, Barthes buscava diferenciar esses dois termos – a “obra” e o “texto” – confrontando-os, no que parece uma primeira exposição, didática, de ambos. Se a leitura de mais acima da passagem de Haroldo de Campos, em alguma medida, procede, o posicionamento nela expresso estaria em desacordo com uma advertência explícita do próprio Barthes, segundo dá a pensar a primeira metade do que segue:

O Texto não deve ser entendido como um objeto computável. Seria vão tentar separar materialmente as obras dos textos. Em particular, não se deve ser levado a dizer: a obra é clássica, o texto é de vanguarda; não se trata de estabelecer, em nome da modernidade, um quadro de honra grosseiro e declarar certas produções literárias *in* e outras *out* em razão de sua situação cronológica: pode haver “Texto” numa obra muito antiga, e muitos produtos da literatura contemporânea não são em nada textos. A diferença é a seguinte: a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o Texto é um campo metodológico. [...] a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame), o texto se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras); a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem (BARTHES, 2004 [1971], p. 67).

Como cenário cômodo para uma consideração conclusiva da questão – o aparente descompasso entre as duas visões, a de Haroldo de Campos e a de Barthes –, uma nova paráfrase da inversão de Nietzsche, ainda em “Da obra ao texto”, logo em seguida às palavras citadas acima, pode ser desdobrada numa última sinopse do todo. As distantes alusões a Funes, e à imagem-motivo de Benjamin, já não devem esperar.

Eis que a *destruição das “origens”*, mais uma vez, comparece em ato, dirigida, agora, contra a pretensa *anterioridade*, anterioridade *material*, da “obra”. Diz Barthes: “o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto” (BARTHES, 2004 [1971], p. 67). Assim como a Causa seria um “substrato” gerado no seio da Consequência, e o “mundo” um “substrato” gerado no seio da “linguagem”, e a

“estrutura”, a “coerência psicológica” de Orestes, ou mesmo a “letra” – a filologia de Picard ou a “língua pura” de Benjamin – um “substrato” gerado no seio da “leitura”, do mesmo modo a “obra”, segundo a já conhecida manobra de inversão, seria não a raiz neutra e autoevidente, pré-dada, *ainda* a salvo da pletora “escritural” do leitor, mas um “substrato” gerado, *já*, no próprio seio desta, um “substrato” derivado, por um ato de “duplicação”, *a partir* do próprio “texto”, um “substrato” nunca perscrutável senão sob os arbítrios e condições deste último, por seguro que possa parecer o banimento imposto a ele por nossos instrumentos *objetivos* (ou *objetificantes*). Dirigindo-se à *materialidade* de modo ainda mais direto, dirá Barthes: “o significante não deve ser imaginado como ‘a primeira parte do sentido’, seu vestíbulo material, mas, sim, ao contrário, como o seu *depois*” (BARTHES, 2004 [1971], p. 69). Mesmo a individuação de uma “cadeia significante” autônoma, pressuposta, para fins de clareza, numa das primeiras formulações de mais acima ao se explicar o “texto” – “cadeia significante tornada ‘inesgotável’ sob a leitura”: o “ludíbrio da língua” já está aí presente –, só seria possível por meio, *já*, de uma “duplicação”. Nem o verniz de *anterioridade* essencial que cobre o significante – suposta matéria pura colhida sem mediações pelo olhar – não poderia, uma vez admitida a *destruição das “origens”*, encobrir a sua condição de inescapável *posteridade*, sob a pena de se ver insidiosamente reabilitado outro “objeto absoluto” do poema, um “objeto” *em si*, igual a si mesmo, “subtraído às variações de nosso pensamento”, como disse Barthes. Ou sob a pena, noutras palavras, de se restaurar a legitimidade de alguma “metalinguagem”, tudo tornando-se de novo

prisioneiro do “imaginário” do cientista, que se quer, ou, o que é pior, que se crê exterior ao objeto de seu estudo e pretende, com toda inocência, com toda segurança, colocar a sua própria linguagem em posição de extraterritorialidade (BARTHES, 2004 [1972], p. 100).

Talvez a grande premissa: enquanto se retira o livro da estante, e se reparte ao acaso a massa das páginas, deixando-se os olhos repousarem pela primeira vez numa frase ou outra nunca lida, a movimentação de códigos que, no leitor, seria sua cultura em seu metabolismo cotidiano não estaria adormecida, fora de operação; realizado esse gesto em 2013 e no século XVIII, ou três meses atrás e ontem pela manhã, já seria sensivelmente *outra*, sendo outro o sujeito, a *transformação* que, entre muitas outras simultâneas e incessantes em diálogo, faria derivar de manchas diminutas de tinta na página, num átimo inescrutável, logo traços precisos, e logo letras de um alfabeto, e logo movimentos articulatórios, e logo palavras, e logo ideias, pessoas, países, vivências

ou coisas que estão e *não estão* no papel, e que não estavam e *estavam* no leitor, mas que estão, em todo caso, no “texto”, assim como *já* no “texto” vivo, e não *antes*, estará vendo o leitor as manchas que ele aprendeu a ver bem cedo, e que nunca viu nem nunca verá *sozinhas*, *fora* do campo que seu instruído olhar *transformador* venha delimitar, interpretar e infundir de sentido, tornando tudo, “imediatamente”, já *outro*. Segundo essa fábula, dar-se-ia conta o leitor de que a “leitura”, sempre, *já começou*. Daí decorreria: a “obra” não existirá senão *já* conosco, senão *já* “texto”: ela não *existe*, ela não *ex-siste*, e só por meio de uma “duplicação” poderia o leitor confrontá-la como *existência*, como *objeto*, seja essa “duplicação” a formalista, a biografista, a sociológica, a filológica, a nacionalista, a psicológico-autoral ou a babélico-platônica, entre outras tantas imagináveis. Se mesmo o significante mais elementar ganharia forma, *já*, às custas do “texto”; se mesmo o significante chegaria, *já*, com algum *atraso* na confraternização de códigos que, pouco a pouco, nos põe diante e dentro do “texto” – códigos convidados e não convidados, códigos advertidos ou esconsos como hábito oculto –, talvez não sejam tão *originários* ou *objetivos* os paralelismos de estrutura ensinados, por exemplo, por teóricos eslavos da primeira metade do século XX, amparados pela linguística estrutural de Saussure (mas não somente) e comovidos com a arte do futurismo. Os pretensos atos de *subtração* que, pondo a nu as manifestações da “função poética”, poriam a nu o “objeto absoluto” do poema, como que nos legando um resultado interpretativo mais puro, revelar-se-iam, como em toda “leitura”, atos de *soma*, e o pretense *retroceder* a um *mesmo* subjacente ao “texto” revelar-se-ia, como em toda “leitura”, sempre o *avançar* rumo a *outro* lugar, uma *transformação*. Como na formulação de Rorty, “no mais fundo sob todos os textos”, “fundo” que seria metáfora já a se desarticular, não haverá nada além de “mais um texto”: somente um ato de “duplicação” faria pensar diferentemente, emprestando a esse mero texto – a essa mera “leitura” – outro caráter, empurrando-o um degrau acima na escada epistemológica.

Entre as várias formas possíveis de se resumir esse aparente descompasso, entre o ponto de vista *transformativo* e a teorização de Haroldo de Campos, ou de Jakobson, uma será dizer: a *destruição das “origens”*, princípio que levaria forçosamente a uma diferente relação com o “objeto absoluto” do poema, não teria chegado a ser ali absorvida, ou, como talvez preferisse dizer o próprio Haroldo de Campos, reafirmando sua ascendência antropofágica, não teria ela chegado a ser ali *deglutida*. Jakobson sugere que um dado verso, em virtude do complexo de relações formais nele implicadas – traços da língua e traços de estilo em condicionamento mútuo –, é único e irrepetível,

idêntico apenas a ele mesmo; com base nessa constatação, o tradutor, uma vez individuado o cristal perene de sob o verso – com o auxílio da “metalinguagem” –, volta-se criativamente para a língua materna e, a partir dessa matéria diversa, tenta compor um novo objeto, mas segundo uma proporção análoga de faces, numa criação autônoma, mas paralela; o que faz é “recriação”, “transcrição”, “isomorfia”, “transposição criativa”, ou, simplesmente, “tradução da forma” (CAMPOS, 1969 [1967], p. 101). Assumida a *destruição das “origens”*, o paroxismo é indisfarçável: um dado verso se torna de tal modo único e irrepetível que não é ele idêntico, não mais, *sequer a si mesmo*. O radicalismo não é mais afirmar a singularidade de certa obra, pela unicidade de sua forma, mas, sim, não aceitar que seja essa obra, alguma vez, de novo *a mesma*: à singularidade dela se sobrepõe a singularidade de cada leitura sua. É desse modo que entraria em vigência, finalmente, como sintoma incontornável de certa *hipersensibilidade à diferença*, o mundo hiperplural de Ireneo Funes: a *essência* fixa que unia num único cão “o cão das três e catorze (visto de perfil)” e “o cão das três e quinze (visto de frente)”, como um elo *imaginário* dispensável, ou mesmo arbitrário ou grosseiro – na perspectiva de Ireneo –, desaparece. Assim se daria com a *essência* que porventura unisse, como “substrato”, como dado pretensamente *ex-sistente*, uma leitura a outra. A condição torturante de Funes, obrigado a produzir formas de inteligibilidade inescapavelmente provisórias, porque destinadas a lhe servir por não mais que um minuto, parecerá a condição do pensador “pós-filosófico” de Rorty, dedicado às sutilezas que põem em diálogo e em conflito “vocabulários” diversos de vigência igualmente provisória – “*mortal vocabularies*” (RORTY, 2003 [1982], p. xli) –, uma vez perdido o “mundo” pretensamente sob eles, ou, ainda, a condição do leitor pós-estrutural de Barthes, condenado a ver cada página uma única vez, vez que é sempre a primeira e a última, porque não será ela mais, de novo, a mesma página. Mas siga-se: muito haverá ainda a se dizer do confronto entre esses dois “vocabulários”, o de antes e o de depois de admitida a *destruição das “origens”*, o de antes e o de depois de admitida a *hegemonia de Funes*.

Querendo-se retomar um exemplo já velho, poder-se-ia dizer ainda: Jakobson sugere que, embora *La Transformación* possa ser levado em sua respectiva língua a tomar parte de um novelo de relações análogo, em termos artístico-“formais”, àquele que, no original alemão de Kafka, integra *Die Verwandlung* – eis a fórmula da “transposição criativa” –, deste último (*Die Verwandlung*) diferirá ainda o primeiro (*La Transformación*), em certos aspectos, de um modo incontornável, como difeririam

“queijo” e “syr” entre si; sob a vigência do mundo de Funes, *Die Verwandlung* já não será o mesmo que *Die Verwandlung* agora, um átimo depois; ainda que o título *A metamorfose*, por prodígio de um tradutor imaginário, pudesse se parecer a *Die Verwandlung* na mesma medida em que *Die Verwandlung* se parece a *Die Verwandlung*, ou na mesma medida em que o *Don Quijote* de Cervantes, página a página, se parece ao *Don Quijote* de Pierre Menard – ainda que *traduzir* pudesse ser, nesse sentido preciso, *repetir* –, o tradutor precisaria se conformar com o fato de nunca ser o seu movimento, ainda assim, uma *volta* – uma restituição do original –, mas sempre, irrevogavelmente, um passo *adiante*, como em qualquer leitura segundo Barthes, sendo o tradutor, aliás, assim como o crítico, primeiro um *leitor*, um leitor que *escreve* a sua leitura. Nesse outro conto também de *Ficciones*, “Pierre Menard, autor do Quixote”, Borges já teria feito comparecer, em estado de fábula, aquela que seria a irreversibilidade da *soma* leitoral, a irreversibilidade da “sobrecodificação” que *soterra* e *eclipsa* as “origens”, antes mesmo que ela pudesse integrar, duas décadas depois, o modelo de “leitura” praticado por Barthes. Menard, constatando a “inevitabilidade da transformação” (CARDOZO, 2012, p.187), traria à luz o princípio que desabonaria qualquer leitura (e qualquer tradução) como sucursal *objetivamente* mais autorizada de um texto lido, uma vez que toda leitura, sem exceção, o *transforma*.

Na “transposição criativa”, ou na “transcrição”, o *diferencial* se instituiria apenas com a composição, pelo tradutor, do novo objeto que a própria tradução é, ligado ao original por uma relação não de identidade plena, mas de “isomorfia”: *tangência* quanto à “forma” e *divergência* quanto à língua, numa tensão a ser administrada com arte pelo tradutor. O *diferencial*, como no caso de Benjamin, talvez viesse aqui à tona depois de constituída, portanto, também uma espécie de “arcada”, uma estrutura de transparência e opacidade entremeadas – ou de tangência e divergência entremeadas – que, como que anteposta ao original, formaria a figura total da tradução: sob os arcos de Benjamin, intervalos em que a divergência cederia à tangência, a se dar sempre no “ponto infinitamente pequeno do sentido”, seriam flagrados os sentidos da “língua pura”, pontos tangenciais em que o “parentesco meta-histórico” entre as línguas dar-se-ia a ver, insinuando-se ao longe, por extensão, a unidade de Babel; sob os arcos de Jakobson ou de Haroldo de Campos, intervalos em que a divergência, igualmente, cederia à tangência, seriam flagradas as coincidências “formais” do “objeto absoluto” da tradução com o “objeto absoluto” do original, pontos tangenciais em que a “isomorfia” entre os dois poemas, “metalinguisticamente” fora do tempo, dar-se-ia a ver, insinuando-se ao

longe, por extensão, a “sincronia” em que se irmanam, em estado de “metalinguagem”, todos os grandes exemplos conhecidos da mestria artístico-“formal”.

Com ou sem “arcada”, o caso é que, como se dizia acima, o caráter *diferencial*, na “transposição criativa” ou na “transcrição”, instituir-se-ia apenas com a constituição do texto da tradução. Enquanto isso, no paradigma *transformativo*, o *diferencial* pareceria instituído na relação tradutória desde sempre: estaria ele no *leitor* que, ante o original, o tradutor *já é*. É então que o sistema de tangência e divergência proposto pela imagem-motivo de Benjamin parece perturbar-se, e pedir a reforma a que há muito se aludiu. E ela se descreve com a retomada de outro velho exemplo.

Entre a relativização das equivalências por Jakobson e a relativização das sinonímias por Borges ter-se-ia dado já um primeiro anúncio discreto: as “*diferencias imaginarias*” de Borges não se apresentariam como constituintes *do signo*, como as peculiaridades semânticas intrínsecas que diferenciariam “queijo” de “*syr*”, segundo Jakobson; as “*diferencias imaginarias*”, que seriam, afinal, “*imaginarias*”, só poderiam dizer respeito a sinônimos submetidos à imaginação de alguém, à imaginação de um leitor: são sinônimos já “texto”. Esse deslocamento, por si só, significaria pouco, apenas indicando uma direção; afinal, seria ainda de uma *tangência*, sempre mínima, e de uma *divergência*, agora máxima, que se trataria. Os problemas para a imagem-motivo só teriam início com um ingresso definitivo no paradigma *transformativo*, e, querendo-se continuar com o mesmo exemplo, é isso o que aconteceria ao ser acatada a sugestão do próprio Borges, que conheceu Ireneo, de, paralelamente às “*diferencias imaginarias*”, e talvez por algum amor à simetria, admitir a *blasfemia y la infamia*, nada inconsequentes, de uma *identidad imaginaria*: como no caso de Álvaro Faleiros ou dos tradutores de *Die Verwandlung* mencionados por Maurício Cardozo, a *identidade* estabelecida entre tais traduções e seus respectivos originais admitir-se-ia como inescapavelmente condicionada, circunstancial, parcial e provisória, e não universal, assim como condicionadas, circunstanciais, parciais e provisórias, e não universais, pareceriam as “*diferencias imaginarias*”, surgidas ao submeterem-se dois sinônimos ao “*montón de espejos rotos*” da memória individual. As *identidades* e as “*diferencias*”, desse modo, seriam ambas em igual medida copartícipes de uma mesma condição: a condição “*imaginaria*” que a “leitura”, ubiquamente, terá desde sempre, *já*, instaurado. As *identidades* que a tradução estabeleceria no paradigma *transformativo*, sendo “*já interpretações*”, não existiriam senão nos termos contingenciais do mero “parecer”, de que fala Rorty, ou nos termos da “leitura”, segundo Barthes; na retomada de outras

palavras já conhecidas, tais *identidades* resultariam de um ato crítico sempre situado, datado, sempre particular, modulado pela ampla rede de circunstâncias que se ofereça um momento na cultura receptora, numa encruzilhada única de códigos em mutação incansável, que submeteria a uma perene itinerância a estação de trabalho do tradutor, também *leitor*. As fórmulas de pretensão *universal* do traduzir, não *condicionadas*, não *circunstanciais*, não *parciais*, não *provisórias*, não *itinerantes* – ou não “*imaginarias*” – tornar-se-iam, nesse contexto, dificilmente aceitáveis: assim a “isomorfia”, ou, como imperativo tradutório universal, a “tarefa” de se fazer falar, a partir da obra em tradução, “o grande anseio da língua por complementariedade [*die grosse Sehnsucht nach Sprachergänzung*]” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 20). Se nem a “forma” nem a “língua pura” nem qualquer outro elemento, no paradigma *transformativo*, poderia se afirmar como ponto universal pré-dado, como ponto fixo de tangenciamento entre original e tradução, sendo todo tangenciamento, no sentido especial de logo acima, “*imaginário*”, o “contato” entre a tangente e o círculo se dará por não mais que uma *ilusão de óptica* circunstancial: mudando-se o ângulo de visão, o “contato” não mais se verá. Nesse regime “pós-Filosófico” de tradução, assim como será a Causa mera *hipótese* formulada já no seio da Consequência, será o próprio *original*, divisado num dado momento pelo tradutor, uma função daquilo que a tradução, como “leitura”, já é. Eis a condição de todo “contato”. Um “contato” pretensamente *real* só se faria possível diante de um *original* já “duplicado”, cuja “*duplicata*” *objetiva*, servindo de calco para o tradutor, daria a ele e a seu trabalho o prestígio dos que compartilham o “Segredo”, como dizia Rorty mais acima. Não seria mais esse o caso, no paradigma *transformativo*, *destruídas*, no “texto”, as suas “*origens*”. A *identidade* sobre a qual trabalharia o tradutor, enfim, seria ela mesma só “leitura”: sem o calco firme que alguma “duplicação” pudesse lhe garantir, o “contato”, como tudo na “leitura”, será já *posterior*; será sempre, paradoxalmente, um “parecer” que se constitui, *já*, no campo axiomaticamente *diferencial* que a “leitura” já é.

Paralelamente a essa, diga-se ainda, a imagem-motivo tomada a Benjamin talvez merecesse uma segunda reforma. Aquilo que nela assume a forma do círculo talvez fosse mais bem representado por alguma figura incôgrua qualquer, nunca vista por inteiro, e de localização incerta: a “inesgotabilidade” da “leitura” ou do “texto”, requerida por Barthes, irmã da “liminaridade” de Cardozo, inocularia naquela figura uma reserva sempre fugidia de alteridade, um horizonte que ao olhar se exclui. Tal condição parecerá pouco condizente com a perfeição harmônica, com a previsibilidade

inquebrantável, com a integridade simples sugerida pelo círculo. Este constituiria, em todo caso, se lido desse modo, uma imagem de fato propícia no contexto do pensamento de Benjamin, se se lembra a direção que toma, contrária à de Nietzsche, no quesito da *substancialidade* de seus elementos. Exemplos compareceriam cedo no prefácio, como ao propor Benjamin que o traço “inesquecível” de um momento, de uma experiência, subsistiria mesmo em face do seu total esquecimento por todos os humanos: tal predicado – “inesquecível” –, se determinado pela própria “essência [*Wesen*]” desse momento ou experiência, não se provaria falso, diz Benjamin, mas, constituindo apenas um imperativo não correspondido pelos humanos, acenará para um domínio em que essa mesma correspondência, em todo caso, viria a se efetivar: a memória de Deus – “*ein Gedenken Gottes*” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 10). É o procedimento inverso ao de Nietzsche, com seu exemplo da “robustez”. Semelhantemente, a “finalidade [*Zweckmässigkeit*]” última da vida ou da tradução diria respeito não ao plano de suas manifestações, mas a uma “esfera superior”: diria respeito à “expressão de sua essência [*Ausdruck seines Wesens*]” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 12), nos mesmos termos, aparentemente, em que alcançar a perfeição última através da “ciência”, para o Dante das primeiras linhas do *Convivio*, citando Aristóteles, seria finalidade inscrita na essência mesma da alma humana, trazendo-se ela ou não a efeito na vida concreta de cada indivíduo, assediada que seria esta por uma série de atribulações catalogadas. Não seria diferente o caso da “maturação [*Nachreife*]” de uma obra: o “essencial” desse processo de transmutação íntima, em que o que era “novo” ao tempo da escrita passa a soar “comum”, e o que era “usual” passa a soar “arcaico”, surgindo no texto já constituído novas “tendências imanentes”, deveria ser procurado “na própria vida da língua e de suas obras”, excluindo-se de antemão, como rota imprópria e extrínseca de explicação, a subjetividade das gerações que se alternem em sua leitura, sob a pena de se considerar alterável “a essência e o fundamento de uma coisa [*Grund und Wesen einer Sache*]” (BENJAMIN, 2008 [1923], p. 13-4). Diante desses modos de consideração, para além de tudo já visto sobre a “língua pura”, talvez se possa dizer que o “círculo”, ainda que possivelmente uma escolha circunstancial, estaria em consonância com as essencialidades íntegras evocadas por Benjamin. Tais essencialidades tornariam especialmente exato o elogio que Haroldo de Campos, de passagem, dirige ao prefácio: “mais do que uma *física*, uma *metafísica* do traduzir” (CAMPOS, 1969 [1967], p. 95).

Ao se fazer incidir, enfim, sobre o campo da leitura, a *destruição das “origens”*; ao se ver sob a *hegemonia de Funes* a leitura, e assim a tradução, nada, no que se leia, está lá *antes*; nada divisado, simplesmente, *está lá*, como *ex-sistência*, e mesmo a “forma”, ela só *estará lá* em presença deste outro constituinte fundamental seu, que é o *formalista*. Apenas ao se pressupor este último, tacitamente, como o leitor ideal desde sempre e para sempre presente, poderia ter o “texto” fixada para sempre, como Verdade sua, a sua “duplicata” cristalina, sempre à mão para se inserir numa relação de “isomorfia” com outro “texto”. Seria a anulação mesma da *destruição das “origens”*, residindo aí o motivo, por exemplo, para que Henri Meschonnic, com todas as letras, dissesse em 1969: “A visão de Jakobson é transcendentalista” (MESCHONNIC, 2002 [1969], p. 47), com o que pareceria concordar Nascimento ao concluir seu comentário a respeito da “isomorfia”:

A rigidez da metáfora escolhida aponta para a questão que me interessa sobretudo destacar: a despeito das imensas contribuições trazidas pelos concretos no âmbito da criação literária e da criação artística em geral no Brasil, o dogmatismo de algumas teses deve ser questionado por outros pressupostos que se desenvolveram nas últimas décadas (NASCIMENTO, 2011, p.32).

Se se continua a lembrar Rorty, o domínio da “metalinguagem” que pusesse a nu aquela “duplicata” *objetiva*, acima aludida, correria o risco de se apresentar, eventualmente, como domínio de um “Segredo”, um “Segredo”, nesse caso, do ler, do traduzir e do criticar *melhores*, mas em termos não de um “parecer” contingencial, e, sim, de um *ser* que hipostasia as parcialidades de um modo de ler. Talvez possam ser comparadas às de Picard, nesse sentido, as atitudes em prol do grupo concretista nas polêmicas documentadas, por exemplo, por José Garcez Ghirardi, em “Donne traduzido: a polêmica Ascher-Vizioli” (GHIRARDI, 2000, p. 112-23), ou por John Milton, em “Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções” (MILTON, 1996). Ao heroísmo convicto da vanguarda se deixaria somar o heroísmo típico de um momento “Filosófico” (e não “filosófico”) da teoria da literatura – dois “Segredos” sobrepostos, em duas camadas da “adoração de heróis” de que falava Rorty –, apesar do impulso de obras como a de Barthes num sentido contrário. Mas, se não o formalismo, por outro lado, talvez tenha conhecido o *formulismo* – a pretensão da *objetividade* ou *universalidade* –, em algumas passagens mesmo antigas de Haroldo de

Campos, alguns recessos. Um exemplo pontual estaria num texto de 1967, apresentação de uma tradução de sua própria autoria:

sítuei assim minha “transcrição” num âmbito voluntário de referências cruzadas, fazendo remissão à técnica interpolativa de poetas como Pound e Eliot. Isto significa que o tradutor é um homem datado e situado, que foi à busca de Píndaro não como um monumento glorioso, mas como um poeta de carne e osso, visto por alguém que só pode enfocá-lo pela ótica do tempo presente: Píndaro, mélico grego, “made new” em perspectiva sincrônica, agora poeta contemporâneo, falando a um auditório de hoje (CAMPOS, 1969 [1967], p. 112).

“O tradutor é um homem datado e situado”: talvez pela renitência segura daqueles dois heroísmos, típicos de um momento, é que essa ideia tenha sido impedida de, no contexto da teorização concretista, e tão radicalmente quanto “nas últimas décadas”, assumir-se como princípio máximo, como núcleo definidor de uma visão da tradução. Seria uma rota possível para a *destruição das “origens”*. Por outro lado, talvez houvesse que se considerar, em todo caso, o que talvez fosse um impasse insolúvel: fazer sobreviver, à crítica de Barthes à “materialidade”, por exemplo, a fé na “forma”, aurida em Jakobson e tornada bandeira maior de um movimento. Talvez seja essa, aliás, uma problemática relevante para além da teorização concretista.

Se a *destruição das “origens”* e a *hegemonia de Funes* serão inconciliáveis com a ideia de uma “materialidade” do poema, pondo-a mesmo abaixo, surge a questão sobre o que se fazer, no “contexto cultural agora à volta”, diante de uma série de problemas a que se terão dedicado não apenas o formalista ou o concretista, mas, por exemplo, prosodistas e metricistas de tantos tempos e lugares diversos, além de outros conhecidos devotos da *matéria* das línguas, não tão distantes no tempo, como Edgar Allan Poe ou Paul Valéry. Uma resposta possível talvez fosse a condenação dos problemas “formais” ao esquecimento, como miragens de uma época em que a “metalinguagem” era uma religião possível, hoje não mais tolerável. Stanley Fish, em “*Is There a Text in This Class?*” (FISH, 1990, p. 303), parece chegar implicitamente a algo semelhante, a uma espécie de abolição da “forma” (será tema da última seção deste trabalho). Um tradutor de poemas contando sílabas de verso nos dedos será o retrato risível de uma superstição, uma última vítima remanescente do delírio do *dúplice*. A própria ideia do decassílabo, ou de qualquer metro que irmane dois versos, traria implícito esse delírio, como caso decano, e consuetudinário, de “isomorfia” (essa é uma questão tratada na seção seguinte).

Uma segunda resposta possível talvez se encontrasse, quem sabe, por meio de uma estratégia algo estúrdia: nunca o tendo feito, tentar fazer Nietzsche – ou Barthes ou Rorty – *falar de métrica* (Nietzsche, aliás, tê-la-ia ao menos praticado em seus poemas), na esperança de resgatá-la de sua cumplicidade com o *objeto*, com o “substrato”, com a “duplicata” *sólida* do “texto”, de universal e trans-histórica identidade consigo mesma. A *fábula teórica* a se articular nas próximas seções, espera-se que com alguma clareza, seria uma tentativa nesse segundo sentido alternativo. E ainda noutro aspecto, como que por decorrência, parecerá ela alternativa, com alguns possíveis ganhos, por exemplo, para uma prática inclusive didática em torno do poema, o que também se espera evidenciado pouco a pouco.

No caminho até aqui trilhado, viu-se a realização de uma grande crítica que, iniciada nos fundamentos da própria ideia de “ciência”, teria sido levada – pelas mãos, por exemplo, de Barthes – a afetar teorias como a de Jakobson ou de Haroldo de Campos em seus princípios, mas sem a preocupação de se projetar para além destes. Metaforicamente: um alto funcionário do reino, encarregado de comunicar um novo decreto de el-Rei, que declara supérflua a fabricação de sapatos na corte, chega à soleira da grande oficina dos sapateiros locais e anuncia o seu fechamento; os sapateiros, surpreendidos, tentam persuadir o funcionário a entrar, para que se convença do grau de sofisticação alcançado na preparação de solados, na escolha, no corte e na sobreposição harmônica de peles e tecidos, no desenho ideal para a acomodação dos pés, além de todas as outras conquistas das últimas gerações de sapateiros; o funcionário, ciente do quão inútil seria o encanto dessas minúcias perante as razões de el-Rei, que são de outra ordem, diz apenas, antes de dar meia volta e partir: “por melhor que seja o fabrico vosso, é ele, ainda, um sapato”. Tendo-se articulado a partir da leitura comparativa do verso de Dante e de suas traduções – um problema talvez não tão *sólido, puro e objetivo* –, a *fábula teórica* sobre *forma, corpo e história* compreenderia também uma tentativa de dar ouvidos aos sapateiros: o funcionário real, finalmente concordando em adentrar a oficina, talvez chegue com eles após longa conversa à conclusão paradoxal – mais uma – de que “ah, tendes razão; estes cá não são sapatos”. A *destruição das “origens”* e a *hegemonia de Funes*, frutos de uma conseqüente e bem-vinda deliberação real, cruzariam semelhantemente a mera soleira dos princípios da “forma”, fazendo-se ecoar em meio às sílabas, metros e acentos com que crê lidar o tradutor de poesia – exatamente como os sapateiros, declamando satisfeitos o novo decreto real em meio a solas e cadarços, iriam produzindo com mestria renovada os seus, agora, *não-sapatos*.

Tudo por uma permanência não clandestina, num momento “pós-Filosófico”, daquela que teria sido outrora a *oficina* do poema. Eis o caminho à frente.

No que diz respeito ao plano das grandes diretrizes – a *destruição das “origens”*, a *hegemonia de Funes* –, até aqui explorado, seria antes nele, como já dito algumas vezes, mais do que num repertório de críticas pontuais, que residiria o mais decisivo da também consequente “re-visão” – o termo é concretista – realizada por Nascimento em seu texto. Se não a fonte principal, será esse em todo caso um elemento forte de conexão, em sua crítica, com algumas frações do “contexto cultural agora à volta”, como lembram de passagem sua referência à “escritura” de Derrida (NASCIMENTO, 2011, p. 33-4) e a projeção de seus últimos parágrafos num presente sem vanguardismos e “sincronias”:

Cabe hoje reinserir o trabalho de Haroldo em seu contexto histórico, para, em seguida, reavaliá-lo na ambiência cultural contemporânea. Evita-se, assim, repetir suas teses de modo a-histórico, como um discípulo que acreditasse na verdade absoluta da palavra do mestre, fetichizando o passado como um presente que nunca passa, pois é eternamente sincrônico. À luz da história, as teses e as práticas de Haroldo expõem toda sua imensa riqueza, mas também tudo aquilo que as aprisiona no paradigma vanguardista do século XX, mesmo depois da revisão crítica a partir dos anos 1980.

Liberar o poeta-tradutor de seus dogmas implica, quem sabe, lançá-lo em definitivo como uma das vozes que realmente importam nessa abertura do século e do milênio. Só assim se pode olhar para o passado sem se tornar estátua de sal, pois nenhuma medusa e nenhum oráculo ou deus, como bem demonstrou [Peter] Bürger, consegue mais ditar a palavra definitiva no campo da tradução e de qualquer outra escrita realmente inventiva (NASCIMENTO, 2011, p. 37-8).

Da hipóstase à hipótese: a métrica e a metafísica de Borges

Em alguma das páginas passadas, ainda ao se tratar da transposição, por Rorty, dos princípios *destrutivos* para o plano da vida social, para o plano da cultura em sentido amplo, temeu-se um sequestro de tudo rumo a uma segunda ordem de ênfases. Seria uma ordem, disse-se, na qual a negatividade *destrutiva* se tornaria combustível de uma afirmatividade construtiva renovada. Ao longo da exposição que se seguiu, embora não se o tenha assinalado em momento algum, essas duas ordens de ênfases, de um modo inevitável, precisaram se alternar continuamente entre si: a descrição do elemento que as distingue talvez tenha tornado imperceptível a oscilação. Diante de algumas outras

problemáticas, no entanto – já não a do “transcendentalismo”, implícito ou explícito, identificável em Jakobson, Haroldo de Campos ou mesmo Benjamin –, a diferença entre esses que seriam dois sub-regimes, duas modulações diversas da já conhecida *destruição das “origens”*, e conseqüente *hegemonia de Funes*, tonar-se-ia mesmo vital. Será o caso, entre outros, da métrica. Certa aparência inevitável de volta ao assunto, nesse novo movimento de distinção, deverá, portanto, ser apenas passageira.

Assumida nos termos de Barthes a leitura, não haverá numa página – talvez se possa agora dizer – nada tangível que possa subsistir *per se*, “subtraído às variações de nosso pensamento”. Postular o contrário só seria possível, diria Nietzsche, através de um ato de “duplicação”. E não seriam apenas as *objetividades* de Picard que, por essa via, veriam questionada sua legitimidade, as *objetividades* do já distante “verossímil crítico de 1965”, ou a *objetividade* do cristal “formal” trazido à luz por Jakobson. Outra passagem de Borges, em mais um dos contos de *Ficciones*, “A biblioteca de Babel”, oferece uma ilustração adicional dessa condição de presença e não-presença, desse oximoro de sim e não que toda página impressa, com seus *objetos*, constituiria. Após haver considerado, seguramente, fruto de uma combinação aleatória a massa de caracteres românicos – ou percebidos como românicos – que preenchia as páginas de um dos volumes da biblioteca, pôde surpreender o narrador que esse mesmo volume, entre os bibliotecários de uma sala distante, noutra dos muitos pavimentos de número talvez infinito do extenso complexo de torres, fosse lido fluentemente em voz alta, numa língua que ele não compreendia; o *objeto* que eles *viam*, ao lerem, para ele permanecia *invisível*; o volume que agora folheavam, era e não era *o mesmo* que ele havia folheado dias atrás; dois os leitores, duas as leituras e dois os cabedais de códigos culturais: dois os *objetos*; talvez os falantes desse idioma estranho, acrescentaria Borges, ou de algum outro dos inumeráveis falados na biblioteca, pudessem ler outro livro inaudito na mesma sequência de caracteres que os ingleses aprenderam a reconhecer, por exemplo, como o *Hamlet* de Shakespeare.

Borges ilustraria assim o paradoxo de todas as pretensas *objetividades*: a constituição de todo pretense *objeto*, com todas as suas pretensas leis, só seria possível em presença, com o leitor, dos códigos que a tal *objeto* tornassem *visível*, dos códigos que lhe possibilitem *existir*. Querendo-se uma concretude não fabular: entre tais idiomas estranhos, capazes de dar a ver outro *Hamlet* no *Hamlet* então conhecido, de dar a ver outro *objeto* no *objeto*, talvez se pudessem arrolar, por exemplo, a “metalinguagem” estrutural, a pôr a nu a própria “forma”, ou o idioma desse outro falante excêntrico que

seria o tradutor de Benjamin, a desentranhar do *Hamlet* a “língua pura”, de outro modo invisível. Diante de uma passagem, no entanto, tão amplamente – e insidiosamente – desarticuladora quanto a de Borges, talvez já não surpreendesse que mesmo a lei que dita a ordem de leitura das palavras numa página, por exemplo, devendo-se percorrer cada linha da esquerda para a direita, tivesse questionada a sua condição *objetiva*: não haverá qualquer lei, a rigor, *no objeto*; toda lei estará sempre *conosco*, os que leem, e mesmo a desse exemplo, uma lei tão durável, axioma de sono imperturbável numa série de culturas, seria apenas um código a mais entre os muitos que se cruzariam, entre tácitos e advertidos, no leitor que, imerso em tais culturas, abre um livro; e seria um código, deve-se acrescentar, não menos passível de subversão, por isso mesmo, pelas mãos de algum insubmisso “leitor de texto”. Nesse sentido é que a “forma” somente subsistiria enquanto fossem formalistas os leitores, e nesse sentido é que a relação de implicação mútua entre o “texto” e o “Autor”, igualmente, não poderia ser uma condição *objetiva*, mas, sim, o reflexo de um código de leitura que habitasse os leitores de um dado tempo numa dada comunidade, exatamente como a “coerência psicológica” de Picard.

Até então, nada novo. Talvez apenas mais clara certa percepção: a de que o mesmo cabedal de códigos que torna visíveis uma série de *objetos* pode ser também um receituário condicionante, restritivo, ou mesmo tolhedor, de certa fertilidade livre sempre à mão do leitor. Se a “metalinguagem” estrutural, e se o *idioma*, se assim se o puder chamar, do tradutor de Benjamin, poderiam dar a ver no *Hamlet* alguns *objetos* especiais, o *idioma* de um terceiro falante excêntrico – aquele privilegiado por Barthes –, ao, pelo contrário, *sabotar* incansavelmente a constituição de qualquer *objeto* durante a leitura do *Hamlet*, buscando antes a desestabilização de todos os *objetos* possíveis; ao abrir-se à reverberação desobstruída das mais inconciliáveis e assumidamente circunstanciais das “*diferencias imaginarias*”, “*diferencias*” em geração constante no próprio intercurso atual com a “obra”, desta evidenciando a condição nômade de *não objeto*, porque sempre em leitura, condição de *não ex-sistência* ante o leitor; ao assim proceder, enfim, tal *idioma* quereria dar a ver a mesma “obra” como “*ilimitada*”, como “texto”, como nunca passível de ter em algum momento sua “liminaridade” ou sua “inesgotabilidade” completamente abarcada por qualquer olhar, nem determinado por qualquer olhar o pretense centro interpretativo de sua geometria. (A não ser, dir-se-á, que se recorra a um ato arbitrário, objetificante, de “*duplicação*”.) Contra o *objeto*, em outras palavras, a “leitura” de Barthes traria para primeiro plano a ação não censurada

daquele princípio “dispersivo” de que falava em 1970: “a composição canaliza; a leitura, pelo contrário (esse texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina” (BARTHES, 2004 [1970], p. 28). Tal princípio, por sua vez, radicaria ele mesmo numa desabilitação primeira, desabilitação de um muito preciso de todos esses muitos *objetos*, um *objeto* como que eleito representante, modelo, de cada um daqueles muitos outros a também se desmantelar com seu declínio – *objetos*, enfim, todos eles, cuja visibilidade ter-se-á perpetuado numa tão grande comunidade de leitores não pela mera inércia inocente de certos códigos “duplicadores”, mas pela cumplicidade suspeita deles com o que, heroicamente, nos movimentados tempos de 1968, pudesse-se acusar de “ideológico”, de “teológico” (ver mais abaixo).

De todas as pretensas *ex-sistências* a serem depostas, de todos os *objetos* a serem desarticulados, esse que, submetido a desmonte, forneceria o modelo de todas as deposições, e liberaria a força derruidora que as determina, seria o *significado*. A fábula que descreve a sua deposição também não parecerá novidade. Assim como não constituiriam *objetividades* de fato os pretensos *objetos* de Picard, Jakobson ou Benjamin, por exemplo, não havendo eles como residir na “obra”, como *objeto* localizado *aquém* de toda “leitura”, não haveria como residir *no signo*, como traço integrante de um *objeto*, qualquer *significado* que pudesse ser submetido a uma descrição, por isso, *objetiva*. (A não ser, mais uma vez, por um ato de “duplicação”.) Como a obra é lida, cada *signo* é lido: os *significados* dados por estáveis num dado estágio sincrônico da língua, constituintes de cada *signo* ou palavra, seriam, tanto quanto aqueles pretensos *objetos* de *sob* a “leitura”, “já interpretações”, erigidas elas, muito embora, em pretensos elementos neutros, pretensamente não condicionados contextualmente, com base sempre, no caso, em certos critérios *técnicos*, *científicos*, desenvolvidos tanto pela linguística semântica quanto, antes disso, pela prática lexicográfica de séculos progressos. Um dicionário, nesse sentido, longe de constituir um catálogo de essências, constituiria um catálogo de “duplicações” cientificamente legitimadas; constituiria, condicionada por uma série de códigos eleitos – códigos parciais como todos, mas autorizados socialmente –, uma “leitura” *sui generis* – como, aliás, toda “leitura” –, de cada um dos espécimes que se reconheçam, com base também em certos códigos, como integrantes do vasto repertório de significantes do idioma. As acepções, desse modo, ou os *significados*, seriam eles mesmos o produto de certa “leitura”, condição essa apenas encoberta, disfarçada, por seu aspecto *sólido* de definição.

Mas haveria ainda que se atentar: mesmo as lições colhidas no dicionário – siga-se com o exemplo –, uma vez inscritas na memória de um leitor, converter-se-iam em mais um de seus muitos códigos pessoais, a comparecer em leituras suas daí por diante, com pelo menos dois resultados possíveis: ou ali comparecerá para controlá-las – caso do Picard rigidamente pintado por Barthes –, de modo a fixar *sob* o “texto” um *objeto* semântico essencial e irreduzível, mantido aquele sob as rédeas deste, ou ali comparecerá – caso provável do próprio Barthes – para ser *in loco* inevitavelmente desestabilizado, imprevisivelmente transformado. Assim se diria que, mesmo diante da utilidade cotidianamente comprovada do dicionário, ou mesmo, dir-se-ia, diante da sua *necessidade*, no âmbito, por exemplo, de uma série de práticas hoje vitais em tantas sociedades, que exigem a clareza avalizada de suas leis e contratos, seguiria ainda livre da imposição de quaisquer limites – a se dar senão pela vontade própria de um leitor rígido – certo estado de coisas aqui já descrito noutros níveis, e agora flagrado ao nível do vocábulo: o multívoco estado de coisas, sempre em vias de se instalar sob o olhar do “leitor de texto”, ou do leitor de “escritura”, segundo o qual, agora, também nenhum *significado*, nunca, igual a si mesmo, *já está lá*. E assim se articula a nova fábula do *signo*, instauradora de todos os desregramentos: não subsistirá, *sob* qualquer *significante* divisado, um *significado*, nele depositado tal como, num frasco hermético, uma essência espiritual unívoca sempre de novo haurível, dando-se antes, *rente* a qualquer *significante* divisado, um processo gerador de associações algo sinfônicas – a “leitura” – que se matizariam mutuamente *in loco*, circunstancialmente condicionadas pelos múltiplos códigos em cruzamento no metabolismo do leitor, processo esse no seio do qual um mesmo *significante* não será nunca, de novo, *o mesmo*, ingressando a cada vez numa torrente contingencial nova de associações não previsíveis, gerando indefinidamente a cada vez, ao contato do olhar leitor, mais e mais “*diferencias imaginarias*”.

Em outras palavras: ao assim se desabilitar o *significado*, desmantelando-se assim, em decorrência, o *signo* como até então concebido, *signo* agora abolido, restariam, como unidades-chave no regime especial de leitura encontrado em Barthes, os *significantes* numa nova condição, como que libertados, ou, em certo sentido, *esvaziados*. Embora *esvaziados* – esvaziados do *significado* –, no entanto, seriam eles agora atravessados, como se através do oco ali deixado, ou percorridos em sua superfície, por uma pletera indeterminável de sentidos que não só em cada texto seriam outros, mas que a cada leitura de um texto pretensamente *o mesmo* seriam outros,

transformando-se os sentidos ao passarem. Na tentativa de aproximar tais condições de leitura a um evento menos incomum, talvez se pudesse recorrer a uma nova metáfora: não sendo mais *sob* ou *em* a preposição apropriada, mas, sim, *rente*, o *significante*, talvez, será como qualquer objeto daqueles que, graças a um aprendizado cultural e familiar cujo início se perde na memória, alguém já dê por reconhecidos ao, por exemplo, entrar em certa sala; tocado com as mãos um deles, ou visto um deles sobre a mesa sem toalha, ou apenas ouvido como um farfalho lá fora, apenas devolveria tal objeto, embora nunca pura, a memória rica ou mínima que mal se cresse então ter dele, memória nunca pura porque imiscuída numa cadeia de associações ali mesmo em formação, ali fazendo-se e refazendo-se, em tempo real, em diálogo com as circunstâncias múltiplas de um momento; tais associações, nem por isso, precisariam ser dadas por *contidas* nesse objeto, a ele *integradas* e por fim fixadas e delimitadas, como na vinculação entre acepção e verbete num dicionário, ou entre significado e significante num signo; não haveria no momento nem haveria jamais semelhante fixação, não parecendo próprio dizer-se, por isso mesmo, que um garfo ou maçaneta ali reconhecidos tivessem, a rigor, um *significado*, embora não pareça haver dúvida de que eles, ali, *suscitem sentidos*.

Uma percepção especial, no entanto, talvez precisasse ainda matizar esse quadro, querendo-se uma proximidade ainda maior dele com a cena da “leitura” de Barthes: em presença daquele cenário de objetos – e em meio àquele mesmo mundo de encadeamentos em suspensão, entre contraditórios, inconclusivos e difusos, e mesmo arbitrários –, a própria memória que a alguém fizesse crer tê-los visto ontem, memória tão decisiva para a sua constituição como presenças autonomamente subsistentes, seria, também ela, apenas mais uma ideia em suspensão em meio a tantas outras; seria, aliás, ideia a ser preterida, sacrificada, desabilitada, em favor daquilo que terminaria sendo, sem ela, uma fertilidade mais plenamente livre do associar; cada um desses objetos na sala se veria libertado da própria condição *objetiva* pela qual os eternizamos, para além dos limites de todo momento, como “duplicação” neutra, pretensamente não matizada por nossa memória, e *anterior* a ela: um estado de repouso pretensamente universal, sempre igual, da coisa consigo mesma, uma verdade que se estenderia para aquém e para além daquela viva relação presente. Essa metafísica cotidiana da *coisa* que perdura, assim desabilitada – é a metafísica que Funes não conhece –, seria apenas mais uma das faces possíveis do *significado*, o termo, enfim, mais utilizado por Barthes para nomear genericamente essa e as tantas outras hipóstases até aqui já vistas, igualmente a se

abolir: o “substrato”, o *objeto*, o “Segredo”, o “mundo”, a “obra”, o “Autor”, entre outros.

Assim caracterizada a atitude peculiar do “leitor de texto”, sempre em vigilância contra a constituição insidiosa de quaisquer *objetos*, contra toda e qualquer ameaça de “volta do significado” (BARTHES, 2004 [1972], p. 102), será ela um verdadeiro antídoto – antídoto contra qualquer item que, nos receiptuários herdados, suspendendo a inesgotabilidade móvel e potencialmente anarquizante do processo da “leitura”, proponha, precisamente, via “duplicação” objetificante, estações *seguras* de repouso conciliador, acordos de leitura convertidos em substâncias, em “substratos” cujas froteiras territoriais, em pouco tempo, ver-se-ão sob a vigia de alguma guarda hostil: elementos cúmplices, todos esses, do *significado*, e adversários do “texto” em sua livre operação associativa. Todos os ingredientes aludidos nessa longa paráfrase, por fim, reunir-se-iam em resumos como este, em “A morte do Autor”:

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*: a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz [de] uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer *escritura*), recusando designar [atribuir] ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2004 [1968], p. 63).

Aproveite-se o ensejo: ao se referir, mais acima, a ordem de leitura das palavras numa página, bem como a condição não *objetiva* dessa lei, sugeriu-se, embora pudesse parecer um exemplo limite, que as estratégias pelas quais a “escritura” poderia ser “desfiada” não teriam porque poupá-la, mesmo essa lei, de qualquer subversão; será interessante notar, ao mesmo tempo, o quanto a liberdade patente de semelhantes estratégias, mesmo para o próprio Barthes, talvez não torne, de modo automático, igualmente valiosas *todas* as “leituras” de “texto” imagináveis, embora todas legítimas. A prescrição de certa mestria por parte do “leitor de texto”, em outras palavras, não estaria ausente. É o que se vê abaixo, num trecho em que também são listadas, de passagem, algumas outras rotas possíveis, também algo extremas, de subversão, todas sempre à mão de um leitor que, com alguma “virtuosidade”, consiga torná-las férteis:

sob a reivindicação de uma liberdade inocente voltaria a cultura aprendida, estereotipada (o espontâneo é o campo *imediato* do *já-dito*) – seria inevitavelmente a volta do significado. A liberdade posta em cena [...] é a liberdade do significante: volta das palavras, dos jogos de palavras, dos nomes próprios, das citações, das etimologias, das reflexividades do discurso, das paginações, dos claros, das combinações, das recusas de linguagem. Essa liberdade *deve* ser uma virtuosidade: a que enfim permite ler no texto tutor, por mais antigo que seja, a divisa de toda escritura: *está circulando* (BARTHES, 2004 [1972], p. 102).

Mas cumpre ater-se aqui ao essencial: manter-se rente ao significante, sem ingressar nas rotinas herdadas canalizadoras e controladoras dos impulsos pluridirecionais do “texto”, seria o modo de se manter livre e fértil a leitura, distante de prescrições “ideológicas” e “teológicas” convencionais, como a univocidade de sentido da “obra”, a “coerência psicológica” de seus personagens, a coerência artística de sua “forma”, a obediência ao código do “Autor”, entre outros *objetos*. Seria irrestrita e categórica a renúncia levada a termo pelo “leitor de texto”, a renúncia vigilante às pretensas essências que leituras diversas sucessivas, tautologicamente, numa dada comunidade de leitura, por inércia imperita ou por cumplicidade espúria com o *significado*, insistiriam em recompor de novo e de novo, perpetuando submissamente a presença ilusória de pretensos *objetos*. Lembrando-se ser renúncia análoga, esta, àquela involuntária de Ireneo Funes à metafísica cotidiana – à metafísica que supõe sob “o cão das três e catorze (visto de perfil)” e “o cão das três e quinze (visto de frente)” um cão essencial que perdura –, talvez se possa resumir: o “leitor de texto” seria aquele que, incansavelmente, mobiliza Funes contra a “obra”, Funes contra o “Autor”, Funes contra Picard, Funes contra Jakobson, Funes contra o dicionário, Funes contra o *objeto*. E o *mobiliza*, dir-se-ia, num sentido mesmo militar: a *destruição das “origens”*, nessa que seria a primeira entre as duas ordens de ênfases aqui em questão, assumiria o aspecto de uma verdadeira cruzada contra o *significado*, contra as “duplicações”.

É, pois, no contexto dessa primeira ordem de ênfases, que algumas formas heroicas de *antidualismo* irão se anunciar. Henri Meschonnic, em seu “*Pour la Poétique*”, de 1969, talvez possa ser tomado como um desses anunciadores, aparentemente pouco cético quanto à importância do novo momento: “Um esforço de unificação ergue-se, talvez, contra dois mil anos presentes de civilização ocidental duplamente dualista, cristã e aristotélica. Daí o sentido *crítico* de tal estudo e ensino de literatura”

(MESCHONNIC, 2002 [1969], p. 42). É fácil ver que a esfera de questões de que se ocupa não é outra:

Elaborar uma linguagem crítica monista e não-dualista, contra dois mil anos de pensamento dualista e espiritualista, parece ser a tarefa de tal poética. A prática da escrita, seja qual for a sua ideologia, é um monismo. É preciso que a crítica seja homogênea a seu objeto, um objeto não-objeto [...]. Faz-se desaparecer, assim, qualquer distância entre descrição e interpretação. Não há descrição inocente. [...] Esta exigência monista leva a poética a ser um estudo da literariedade em obras, não em virtualidades (MESCHONNIC, 2002 [1969], p. 41).

O estabelecimento de um “monismo” linguístico, ou a renúncia ao “pensamento dualista e espiritualista”, corresponderia ao que em Barthes se viu como o fim da distinção entre a “metalinguagem” e a própria “linguagem”, binômio paralelo àquele outro, a ser também abolido, da “descrição” e da “interpretação”, binômio que obrigaria implicitamente a “leitura”, como no “relâmpago” de Nietzsche, a *anteceder a si mesma*, “duplicada”, travestida em fase pretensamente neutra do contato com a obra, fase pretensamente “inocente”. Mesmo as “descrições”, pois, como aquelas da cristalografia estrutural, ou do exemplo mais recente do dicionário, seriam “já interpretações”, a serem reconhecidas, ao contrário do que nos pareceria pedir falaciosamente sua aparência, em sua nunca “inocente” condição “escritural”; o *objeto* pretensamente *dado*, que pretendem neutramente “descrito”, seria um objeto *constituído* então, *já*, por certa leitura que se tivesse “duplicado”, segundo a receita de algum código supostamente “descritivo”. Não será por outro motivo, aliás, que mesmo a “descrição” do que seja a “escritura”, de seu modo de operar, de suas propriedades distintivas, terá sido um projeto pouco privilegiado por Barthes: “descrever” a “escritura”, afinal, não será dá-la a ver, como seria instrutivamente de se esperar de um professor “contrateológico”; pretender “descrevê-la” será antes “duplicá-la” num ato “metalinguístico”, será incorrer na pretensão de haver suspenso, no próprio ato de “descrevê-la”, a própria condição “escritural” da linguagem, de ser sempre “leitura”. A solução para o impasse estaria em propiciar o confronto do leitor, preferencialmente, não com qualquer pretensa *teoria* da “escritura”, mas, sobretudo, com a sua efetiva *prática*: “Acompanhemos por um instante, de artigo a artigo, a mão comum que, longe de escrever a definição do Texto (ela não existe: o Texto não é conceito), *descreve* (de-screve) a prática da escritura” (BARTHES, 2004 [1972], p. 104). A “descrição”, por fim, seria uma das primeiras a não poder integrar o vocabulário e as rotinas “monistas” desse novo “estudo e ensino de

literatura”; seria ela, nem mais nem menos, a própria “metalinguagem” em ação, a instauradora de *objetos*.

O mesmo caminho que poria em xeque as pretensões da “descrição” – no sentido da passagem de Meschonnic, e não do “descrever” de Barthes logo acima – conduziria igualmente a ostracismo, por exemplo, outra operação corriqueira da interpretação de texto: a paráfrase. Parafrasear implicaria, afinal, a constituição automática, no “texto” a ser parafraseado, de certo *objeto* pretensamente dado: a mensagem clara subjacente ao “texto”, a mensagem *objetiva* em nome da qual a paráfrase, o mais claramente possível, fala. Dizer de novo o Hino Nacional sem inversões sintáticas, sem a segmentação métrica e sem as palavras difíceis, substituídas por sinônimos, não será, no entanto, como no caso da constituição de qualquer dos *objetos* já aludidos, remontar a um *mesmo* subjacente; do mesmo modo, discorrer sobre a crítica de Nascimento não terá sido, a rigor, *aclará-la*: terá sido, *já*, abandoná-la, terá sido *já transformá-la, soterrá-la* em nova “sobrecodificação”, pois terá havido sempre a mediação incontornável de uma leitura; não poderia ter havido, em outras palavras, uma “descrição” de seu ponto de vista. Como todos os pretensos *objetos* até aqui vistos, o *conteúdo* que a paráfrase daria em nova formulação, assim como a “forma” que a “metalinguagem” estrutural traria à luz, seria *já* um produto de leitura, e não, simplesmente, *está lá*, como embalsamado sob a *letra* do Hino, pronto para ser colhido em qualquer leitura, como *significado* guardado *nos signos* mesmos da “obra”, talvez “deitado eternamente em berço esplêndido”. Tal como no caso da “descrição”, portanto, preveria o procedimento da paráfrase o encobrimento, o ocultamento, o mascaramento do ato de leitura nele mesmo, inescapavelmente, implicado; preveria ele o encobrimento, enfim, de sua própria condição apenas “escritural”. Seria a paráfrase, portanto, apenas mais do mesmo: mais um *dualismo*, mais um ato “duplicador” a ser evitado.

“Descrever” e parafrasear seriam, dessa maneira, dois dos muitos modos de continuar perpetuando, como rotina pretensamente natural da leitura, certo procedimento geral, tomado então por falseador: a constituição de *objetos*. Ou, nas palavras de Meschonnic, a constituição de “virtualidades”: embora aparentemente oposta a uma primeira vista, a terminologia por que opta Meschonnic, inclusive no trecho citado, viria apenas frisar, antes, o caráter apenas *pretense* dos já conhecidos *objetos*. Se, ao “duplicar” a leitura, fundariam eles, na própria leitura, um espaço apenas pretensamente *a salvo* dela mesma, um apenas ilusório *fora da leitura*, à própria leitura falsamente *anteposto*, o espaço que fundam só poderia ser um espaço “virtual”: um

cenário de falsas formas estáveis – “virtualidades” – que, instalando-se no processo de leitura, sobrepor-se-ia, como véu, à *facticidade* da relação “escritural” livre, do leitor com o “texto”, substituindo-a. Correspondendo ao *objeto*, enfim, a “virtualidade” de Meschonnic é o que privaria de antemão o leitor de ingressar no mundo de descentramentos e associatividades, mundo móvel, possíveis a partir da *superfície* do significante, sem o controle de pretensas profundidades repletas de *significado*; privaria o leitor de se reconhecer na plena liberdade de jogo de seu momento com o “texto”. A rejeição do *conteúdo* automaticamente constituído pela paráfrase – rejeição de mais uma das muitas falsas “origens” –, desse modo, assim como seria a rejeição de um pretense *objeto*, seria, indiferentemente, a rejeição de uma “virtualidade”, não deixando o termo, no entanto, de se provar eventualmente mais apropriado ante algumas formulações, como a de Barthes em “Crítica e verdade”:

Em literatura, não existe o *rewriting*, porque o escritor não dispõe de uma antelinguagem na qual ele poderia escolher a expressão entre um certo número de códigos homologados (o que não quer dizer que ele não tenha de procurá-la incansavelmente) (BARTHES, 2009 [1966], p. 202).

Não haverá “*rewriting*”: não haverá paráfrase. Não haver a “antelinguagem” que a tornaria possível é não haver um *sob*, um *antes*, algo *anterior* que seja *expresso*, algo que alguma espécie de “metalinguagem” ou que a simples paráfrase possa dar *de novo* tal como *está lá*, algo que, lá estando inclusive se ninguém o vê, o Deus de Benjamin em todo caso verá, e algo que, visto por alguém, permitirá a esse alguém dizer, como o *teórico* dos primórdios gregos, “eu vejo o divino”. Não haver uma “antelinguagem”, em outras palavras, seria negar mais uma vez o “representacionismo”, como resumido em “Da ciência à literatura”:

a linguagem já não pode ser o instrumento cômodo ou o cenário luxuoso de uma “realidade” social, passional ou poética que preexistiria a ela e que, subsidiariamente, teria a incumbência de exprimir, mediante a sua própria submissão a algumas regras de estilo; [...] toda a literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de “pensar”, de “pintar”, de “contar”, de “sentir” (BARTHES, 2004 [1967], p. 5).

A negação dessa “antelinguagem”, língua materna do *conteúdo*, “virtualidade” em que se perderiam os leitores em busca do sentido último subjacente, em busca do *significado* inexistente do “texto”, perdendo assim de vista o próprio “texto”, seria o

mesmo tipo de negação que, à “descrição” e à paráfrase, faria ainda acompanhar em ostracismo – siga-se adiante – a ideia de gênero literário.

Em meio ao contexto de argumentos aqui já formado, talvez seja fácil antever: a atribuição da condição de *poema épico* a *Os Lusíadas*, por exemplo, ou de uma condição de *romance* ao *Quijote* de Cervantes, ou ao *Ulysses* de Joyce, dificilmente se daria sem alguma cumplicidade para com a noção de “obra”. Dizer *ser* o *Ulysses* um romance seria inconciliável com a convicção, por exemplo, de que o *Ulysses* não será nunca igual, de novo, *sequer a si mesmo*; a permanência de um suposto *ser* de romance através de leituras sucessivas, em outras palavras, seria inconciliável com a vigência da lei de Funes: essa permanência concederia licença, inescapavelmente, à constituição de um *objeto*. Mas a “duplicação” do “texto” em “obra” não seria a única a se reconhecer nesse modo de leitura. Haverá, sim, uma “obra”, mas haverá, ainda, inscritos nessa “obra”, como esquivados numa rocha a todos visível, certos traços que indicariam sua filiação a um segundo *objeto*, a uma segunda “virtualidade”, constituída esta a partir de uma *outra* série de leituras, submetidas elas, igualmente, a um ato de “duplicação”: o pretense gênero da “obra” seria esse segundo objeto. Cada gênero, em outras palavras, constituir-se-ia de uma série de princípios formulados, incontornavelmente, no contexto de certas leituras, princípios esses, no entanto, hipostasiados em seguida como realidades *anteriores*, como “formas” ideais subjacentes aos “textos”, como um gabarito que lhes tivesse sugerido os atos; seriam os gêneros, assim, não mais que novos exemplos daqueles pretensos *objetos*, tão mais problemáticos, esses de agora, quanto mais substancializados se permitissem apresentar, incrementada sua espessura, não raro, com um catálogo de enraizamentos *objetivamente* profundos em condições culturais *objetivas* de uma sociedade e de uma época, como nos exemplos já clássicos de Lukács, em sua *Teoria do romance*, ou de Hegel, em seus *Cursos de estética*. Um trecho tomado ao acaso talvez já dê a ver algo desse cruzamento de *substâncias*:

Todas as epopeias verdadeiramente originárias nos fornecem [...] a intuição de um espírito nacional em sua vida familiar ética, em estados públicos da guerra e da paz, em suas carências, artes, usos, interesses; em geral fornecem uma imagem de todo o estágio e modo da consciência. Louvar poemas épicos, observá-los mais atentamente, explicá-los, significa, por conseguinte, tal como já vimos acima, nada mais senão deixar que desfilem diante de nosso olhar espiritual os espíritos individuais das nações. Reunidos, eles mesmos expõem a história mundial, na sua mais bela, mais livre, mais determinada vitalidade, produção e feito (HEGEL, 2004, p. 103).

Estudar literatura sob o prisma dos gêneros, nesse sentido, seria trocar a “leitura”, seria trocar o “texto”, pela discussão de “virtualidades” – porque *além* do “texto” –, pela discussão de *objetos* – porque pretensamente *objetivos* –, que não poderiam subsistir senão como “duplicações”. O crítico, ou o próprio escritor, ele mesmo apenas mais um leitor dos significantes *esvaziados* que grafa, e que grafa em nome de sua própria e circunstancializada “leitura”, ao pretender inscrita a “obra” em certa linhagem genérica, acedendo, portanto, à constituição de tais *objetos*, assim *objetivamente* relacionados – o *objeto* “obra” e a *presença*, nessa mesma “obra”, de certos traços estruturais ou temáticos peculiares a certo *gênero* –, terá *já* abandonado em sua leitura o “texto”, tê-lo-á já suprimido, tê-lo-á já censurado em nome de “virtualidades” estáveis, em nome de estações sólidas de repouso, em nome de planícies pretensamente inequívocas de um *significado*.

Diante dessa sobreposição de *objetos*, em que o *objeto* “obra” se veria sob a régência, embora não apenas passiva, de um *objeto gênero*, que o antecederia, é que irá Meschonnic desafiar, no mesmo texto de 1969: “Onde está o virtual? A obra é a antiescrita, o antigênero. Cada obra modifica, atualizando-os, a escrita e o gênero, e só nela eles existem” (MESCHONNIC, 2002 [1969], p. 47). O gênero, previsivelmente, teria aí negada sua *ex-sistência*: como na inversão de Nietzsche, a *leitura da obra* determinaria o *gênero*, e não o *gênero* determinaria a *leitura da obra*. O gênero, afinal, não subsistiria, seria “virtual”: o “só nela eles existem”, que conclui o trecho, equivaleria àquele já conhecido *a leitura é tudo*, inserindo-se apenas um pouco de confusão terminológica – ou de confusão *pelo menos* terminológica – com o recurso de Meschonnic ao termo “obra”, já vinculado, em Barthes, a tudo aquilo que se supusesse, contra Funes, autonomamente perdurável entre uma e outra leitura. Buscando-se em função disso adaptar a passagem, talvez se pudesse dizer: qualquer relação genérica que, porventura, pudesse se dar por divisada num momento ante um “texto” só poderia durar circunstancialmente, atrelada que estaria ao espaço também circunstancial de uma dada “leitura”, sem qualquer possibilidade de permanência como *objeto*, como *substância*. Ao se “duplicar” pretensos traços genéricos, por outro lado, como *ex-sistentes*, vindo estes a se estabelecer, em conjunto, como um desses muitos construtos “virtuais” chamados *gêneros*, um inclusive endossado por tratadistas variados e tomado como parâmetro composicional por tais e quais poetas, ter-se-ia constituído não mais que uma “convenção”, um gabarito abstrato, generalizante, relacionado em nada com a efetiva

“leitura” de “texto” – ou com a “obra”, como de novo expressa Meschonnic –, a não ser como dela adversário:

a obra (no sentido absoluto: a obra forte, marcante), não “preenche” uma forma predeterminada, preexistente – ela a cria. Que poesia pode haver fora da “obra dos poetas individuais”? E, sobretudo, que estruturas? Só convenções poderão ser apreendidas (MESCHONNIC, 2002 [1969], p. 47).

Os gêneros literários, portanto, no contexto dessa primeira ordem de ênfases, não passariam de “duplicações” já decanas, constituídas a partir de certas leituras progressas, “duplicações” erigidas, porém, em repertório autônomo de um código que, embora com variações quanto à rigidez, aos critérios e ao vocabulário da tratadística que o perpetua e transforma – Aristóteles, Brunetière, Staiger, Frye, entre muitos outros –, permitiria o reconhecimento de uma realidade perdurável não apenas sob leituras diversas de uma mesma “obra” – o *Ulysses* é sempre, de novo, um romance –, mas também sob leituras diversas de obras diversas – o *Quijote* e o *Ulysses*, de novo e de novo, são romances. Daí decorreria que operar com os gêneros literários não seria apenas, como no caso da “descrição” ou da paráfrase, constituir em meio ao “texto” um único parque seguro, um único pretense *objeto*; numa espécie de malabarismo com *objetos* múltiplos, um *leitor de gênero*, um leitor sem dúvida diverso do “leitor de texto”, seria cúmplice não apenas da “obra”, *objeto* primeiro, mas a pretenderia compreender, ainda, como regida por um segundo *objeto*, um *sobreobjeto*, que seria o gênero. Um pretense *objeto* – o gênero épico, por exemplo –, constituído a partir de uma série de leituras, seria então convocado como parâmetro no processo de “duplicação”, no processo de redução a *objeto*, de outra “leitura” – uma “leitura” de *Os Lusíadas*, por exemplo. O gênero, do ponto de vista de uma prática “monista”, seria como um mau espírito, ou um mau Espírito, que, uma vez desencarnado à força de uma série de obras, quereria novamente, numa leitura em curso que ele assombra, encarnar: e assim o *leitor de gênero* veria certo substrato anímico do *Quijote*, do *Quijote* e de algumas obras-irmãs, assombrar para enfim possuir, em transe mediúnico, o corpo tangível do *Ulysses*, cujos gestos não deixarão jamais de ser, constitutiva e substancialmente, romanescos. Negando duas vezes a “escritura” numa mesma operação – diante do *Quijote* e obras-irmãs e diante do *Ulysses* –, talvez do *leitor de gênero* pudesse dizer Funes, como um Platão inverso: “ele está, em dois graus, distante da Verdade”, ou do “texto”.

Na mesma cruzada contra os pretensos *objetos*, um último deles pediria atenção. Também no abandono da “descrição” e da paráfrase, mas, sobretudo, no abandono do gênero, por sua dinâmica peculiar com *objetos* múltiplos, residiria o modelo de explicação para um quarto abandono: o abandono, como apenas acenado acima por Meschonnic, de certas “estruturas”. O paralelismo estreito entre o estudo do gênero e o estudo do *metro*, por exemplo, permitirá flagrar os porquês.

Bem observadas, as relações entre o decassílabo heroico, ou entre a redondilha maior ou qualquer outro metro, e versos alguma vez já escritos que pretensamente lhe correspondam seriam análogas às relações entre o romance e, mais uma vez, o *Quijote* e o *Ulysses*, por exemplo, ou qualquer outro dos muitos romances já dados por escritos. A métrica lidaria com “virtualidades”, com pretensos *objetos* formados a partir de certa leitura de certos versos, em seguida tornados tais *objetos*, nos termos de algum código “duplicador”, o embrião imaterial subjacente a uma multidão de versos outros – inclusive aquele em leitura presente, obstruindo-se, para incômodo do leitor “contrateológico” de Barthes, o seu espriar-se *ilimitado* e livre como “texto” pleno. Como no caso de tantos outros *objetos*, portanto, os vários metros tomariam parte no já extenso receituário de rotinas para a fixação de essências sob o “texto”, e que o próprio “texto”, ao leitor em leitura, roubariam, cancelariam, ao pretender torná-lo *ex-sistência*; os metros seriam integrantes, portanto, assim como os gêneros – e a “forma”, o conteúdo, a “letra”, a “coerência psicológica” e outros –, do repertório de rotas herdadas que ao leitor garantiriam, se ele não for um “leitor de texto”, a identificação de alguma “origem”, de algum “substrato”, de alguma *anterioridade* segura, de alguma das várias modalidades de reconfortante “volta do significado”, elementos esses todos dispensáveis, ou mesmo proscritos, num regime verdadeiramente “monista” de leitura, sempre em guarda pela preservação da condição “escritural” de toda linguagem.

Seguindo-se, pois, o roteiro de desmonte já conhecido, poder-se-ia completar, ainda que, talvez, apenas por atenção ao protocolo: o ato de pretensa “descrição” de uma dada essência métrica sob um verso, de certo padrão combinatório entre sílabas métricas átonas e tônicas, perfazendo este, por exemplo, onze posições, das quais apenas a segunda, a sexta e a décima se destacariam do restante átono, assim como a pretensa “descrição” de um gênero sob uma “obra”, constituiria, em todo caso, não o desvendamento de uma “estrutura” situada *aquém* de todas as leituras do verso; esta seria antes o produto de mais um modo peculiar de “sobrecodificação”, mais uma leitura particular baseada, como todas, em certos princípios de vigência axiomáticamente

circunstancial, histórica, situada, apenas adoecida por alguma pretensão a realidade universal, e então tornada *objetiva*. E esse *objeto*, completando-se o paralelismo com o caso do gênero, estaria premido entre outros: o verso da “obra”, um *objeto* sempre igual a si mesmo quanto a seus acentos *objetivos*, tal como distintamente e para sempre fixado ele transpareça no cristal “formal” de Jakobson, de um lado, e a fraternidade trans-histórica, de outro, que o mesmo *objeto* integra com toda a multidão de outros *objetos* semelhantes, “manifestados” em séries e séries de outros poemas. O malabarismo com *objetos* teria assim seu lugar. E acrescente-se ainda: assim como a “isomorfia”, por exemplo, só permaneceria *visível*, entre um original estrangeiro e sua tradução, enquanto subsistisse algum concretismo no olhar que lê, pois não se assentaria a mesma “isomorfia” sobre um *universal* de sob o “texto”, do mesmo modo, uma pretensamente única e mesma essência métrica, reconhecida como o decassílabo heroico, representável em geometria mais límpida como “_ ’ _ _ _ ’ _ _ _ ’ _”, seria *visível* tanto sob “as armas e os barões assinalados” quanto sob “*nel mezzo del cammin di nostra vita*” apenas enquanto permanecêssemos, na falta de melhor denominação, *metricistas* – mais uma das várias subespécies dos “teólogos” da “leitura”, no sentido de Barthes, cúmplices estes, desta vez, do dispositivo “duplicador” que terá concedido ao metro, como ao gênero ou ao *significado*, uma licença algo escusa de circulação como falsamente *fora* da “escritura”, credenciais de anterioridade *objetiva* e autônoma, rejeitadas como dissimulação “virtual” pelo “leitor de texto”. O metro seria, enfim, mais um “universal de proprietários”, como dizia Barthes a respeito das *objetividades* da “velha crítica”. Será mais um *objeto* a não ser contemplado, e mesmo a ser combatido, no âmbito de um novo “estudo e ensino de literatura”.

Com base nesse ponto de vista, compreende-se que não tenha sido necessário grande esforço, da parte de Meschonnic, para distinguir algum “transcendentalismo” na visão de Jakobson. Algumas passagens do próprio “Linguística e poética” dariam testemunho daquele malabarismo com *objetos*, característico tanto do caso dos gêneros literários, pois, quanto da atividade do *metricista*. O “sujeito” identificado por Nietzsche parece comparecer sem qualquer cerimônia:

Longe de ser um esquema abstrato, teórico, o metro – ou, em termos mais explícitos, o *modelo de verso* (*verse design*) – domina a estrutura de qualquer verso particular – ou, em terminologia lógica, todo *exemplo de verso* (*verse instance*). Modelo e exemplo são conceitos correlativos. O modelo de verso determina as características

invariáveis dos exemplos de verso e estabelece o limite de variações (JAKOBSON, 2003a, p. 139-40).

O metro “domina”, e o metro “estabelece”: a lei estaria com o metro, que, não se reduzindo a um mero “esquema abstrato”, regeria os gestos do verso como um gabarito a ele sotoposto. O metro seria Causa, não seria “leitura”; seria o metro um *objeto* imaterial a reger o *objeto* material que é o verso. E a *objetividade* do metro seguiria sempre imperturbada, à revelia do verso: como o “substrato” de Nietzsche, aguardaria em algum lugar do Éter por sua próxima “manifestação”, ou por sua próxima “encarnação”: “O modelo de verso se encarna nos exemplos de verso” (JAKOBSON, 2003a, p. 141). O mau Espírito estaria aqui de volta, como centro de todo interesse do estudioso.

Entre dois sentidos opostos numa mesma direção – um levando à dissolução, ou à complicação, da distinção sujeito-objeto; o outro, a uma pretensa supressão do sujeito em nome de *objetividades* cada vez mais seguras –, o sentido tomado por Jakobson, diferente daquele que a Barthes será permitido tomar mais tarde, seria antes o da “ciência” que o da “literatura”, ou “escritura”. É o que transpareceria numa curta profissão de fé, quando, ao citar Wimsatt e Beardsley, Jakobson parece mais inclinado a desconsiderar certa nota de hesitação do trecho original, recorrendo a ele antes para relativizar a importância, do que para considerá-la, do espectro de variações que a declamação concreta de um verso representa em oposição ao que este *seja*, e em oposição ao que *seja* o seu metro:

“Todavia, a verdade é simples e clara: “Há muitas recitações possíveis do mesmo poema – que diferem entre si de muitas maneiras. Uma recitação é um acontecimento, mas o poema propriamente dito, se é que um poema *existe*, deve ser alguma espécie de objeto duradouro.” Esta sábia observação de Wimsatt e Beardsley pertence, indubitavelmente, aos princípios essenciais da métrica moderna (JAKOBSON, 2003a, p. 142).

A pesquisa do “duradouro”: talvez seja esse um modo preciso de se resumir todas as pretensões de que abriria mão uma perspectiva “monista”, “escritural”, não “representacionista”, não “duplicadora”, do estudo do verso, do estudo de literatura.

Diante de todo o exposto, estariam finalmente explicitados os direitos e deveres de um sub-regime ético radical, inscrito no âmbito que a *destruição das “origens”* e a *hegemonia de Funes* delimitaria. A cruzada contra o *significado* teria instituído uma lista de *objetos* proscritos, a não serem jamais de novo constituídos, subordinadamente

reproduzidos, ingenuamente creditados, cúmplicemente defendidos em quaisquer atos futuros de “leitura”. Um único comportamento, enfim, será legítimo ante o “texto”: o desregramento virtuosístico de todos os códigos e convenções pelo “leitor de texto”, como que a deixar sempre à mostra, por meio da desobstruída contradição plural em giro, embora numa única e mesma “leitura”, a condição “escritural” de toda linguagem.

Um corolário, também radical, ficaria então constituído a partir desse contexto, um corolário que merece toda atenção. Imaginem-se, por exemplo, dois excertos hipotéticos de “escritura”: qualquer Conteúdo que se cresse subjazer a ambos, qualquer Forma que se cresse compartilhada por ambos, qualquer Gênero a que se cresse pertencerem ambos, qualquer Metro que se cresse governar a ambos, qualquer Autor sob cujo signo se cresse irmanarem-se ambos, qualquer Sociedade de cuja imagem se cresse serem ambos debitários, etc., seriam, todos esses, *objetos* a serem *destruídos*. Nem Conteúdo, nem Forma, nem Gênero, nem Metro, nem Autor, nem Sociedade, nem nada – Nada – a eles análogo: não haverá qualquer ponto de fuga que, dado por *objetivo*, dê ordem sem crime de coação, sem sequestro, às linhas do desenho livremente enovelado que seria a “leitura”, ponto de fuga esse ainda reencontrável, outra vez de antemão, na sonhada face *objetiva* de outro “texto”. Assim, precisamente, teria sido selado o fim da “isomorfia”, baseada em seu falso *objeto*. Mas não apenas: com a mobilização de Funes, *toda e qualquer* esperança de *identidade*, mediada ou não por qualquer pretensão *objeto* dos acima listados ou qualquer outro, e não só entre uma “obra” e qualquer outra, mas inclusive entre uma “obra” e ela mesma, como já dito e redito, será cassada: está-se diante da condenação peremptória de todo e qualquer desejo por um *mesmo* à improcedência, à impertinência, à execração pública, ao desterro, à morte. Com o auxílio de algumas lições tomadas à atividade da tradução, e algumas outras mais, talvez se possa legitimamente entrever, no entanto, um segundo estado de coisas possível – ou uma segunda ordem de ênfases.

Cardozo, ao fim do seu artigo, retomando o pretexto das traduções de *Die Verwandlung*, em busca de exemplos para uma última discussão, volta-se para as primeiras palavras do texto de Kafka, e das suas traduções:

Em alemão, Gregor acorda de “*unruhigen Träumen*”. Em três traduções brasileiras diferentes, temos: “sonho inquieto” (na tradução de Celso Cruz), “sonhos intranquilos” (na tradução de Modesto Carone) e “sono intranquilo” (na tradução de Torrieri Guimarães). A inquietude e a intranquilidade são variações plausíveis no mesmo campo semântico do adjetivo *unruhig*, em alemão. *Träume* são

sonhos, no plural: em uma das traduções brasileiras, Gregor acorda de *um sonho*; em outra, acorda de *sonhos*; numa terceira, acorda de um *sono*. O sono não é o sonho. Um sonho não são sonhos. (CARDOZO, 2012, p. 198-9).

As primeiras palavras da narrativa, ainda, revelariam ter Gregor Samsa despertado na forma de um “abominável”, “monstruoso” ou “imenso” “*Ungeziefer*”; e segue Cardozo:

Um *Ungeziefer*, em alemão, pode ser muitas coisas, e as quatro traduções para a língua inglesa dão bom exemplo disso, variando entre *bug* [besouro], *insect* [inseto], *cockroach* [barata] e *vermin* [praga, animal daninho] (CARDOZO, 2012, p. 199).

Na primeira sequência de exemplos, a pertinência das opções de cada tradutor, ante o “*unruhig*” do original, é avaliada por Cardozo: integrariam elas o que lhe pareceria o espectro das “variações plausíveis”. O mesmo se dá, igualmente de passagem, em relação às diferentes estratégias de correspondência que terão adotado os mesmos tradutores ante “*Träume*”. Após a terceira série de exemplos, dessa vez de opções tradutórias para a língua inglesa, pergunta-se Cardozo sobre as prováveis ou improváveis repercussões de cada uma delas – de cada uma daquelas possíveis variações de um *mesmo* – no que viesse sendo, até então, a recepção do texto de Kafka no contexto de chegada:

diante disso, a pergunta: que leitura mais ou menos canônica da narrativa de Kafka seria abalada por alguma dessas variações de tradução? Será que alguma dessas opções de tradução teria força para impulsionar um novo caminho de leitura d’*A metamorfose*? Será que o uso de *bug*, *insect*, *cockroach* ou *vermin*, mesmo nesse começo tão impactante da narrativa, reuniria forças para transformar aquela imagem do protagonista, que nos habita mesmo antes da *primeira leitura*? (CARDOZO, 2012, p. 199).

Por ora, no entanto, reserve-se em espera a pergunta de Cardozo, atentando-se para algumas outras, que, bem observadas, podem ser uma única e mesma.

Que espaço seria esse em que alguém se moveria ao avaliar, como o próprio Cardozo acima, ou como qualquer tradutor em seu trabalho, soluções tradutórias paralelas, porta-vozes variadas de um *mesmo* aparentemente determinável, “plausivelmente” correspondido ou não? Em que espécie de ato de leitura, senão certo ato algo escuso num contexto “monista”, estaria implicado alguém que, ao ler uma série de “textos” – traduções de *Die Verwandlung* –, lê-los-ia como sob uma luz

supostamente emanada de outro “texto”, que ele também lê – o próprio *Die Verwandlung* –, tal como há pouco o *leitor de gênero*, flagrado em pleno malabarismo, via desprender-se do *Quijote* uma pretensa luz – a autoevidência do seu *ser* de romance –, “plausivelmente” reencontrada sobre o *Ulysses*, luz que a ambos, *Quijote* e *Ulysses*, ao menos do ponto de vista do “leitor de texto”, antes ensombraria do que iluminaria? Dois “textos”, tomado um como tradução do outro, não seriam sempre, tal como os dois “textos” afiançados a um mesmo Gênero, também “textos” tornados cativos de sua própria relação, mutuamente reféns, sequestradas uma pela outra suas “leituras”, não mais livres? O ato de leitura de alguém que, confiante na *relação tradutória*, veria em “bug”, “insect”, “cockroach” e “vermin” algo também presente em “Ungeziefer” não seria análogo, e por isso também censurável pelo “leitor de texto”, ao ato de leitura de alguém que, confiante na *relação genérica*, veria no *Ulysses* algo também presente no *Quijote*, instaurando-se nos dois casos, portanto, um inevitável comércio, implícito, com “virtualidades”? Assim como, ao se admitir em *relação genérica* dois “textos”, algum objeto, mediador de uma *identidade*, desenhar-se-ia automaticamente no horizonte – eis o Gênero –, o mesmo não se daria, ao menos à primeira vista, ao se admitir dois “textos” em *relação tradutória*, uma vez implicando-se na confecção mesma do “texto” da tradução a fixação, pelo tradutor, de um *Original* “virtual” qualquer, a fixação de alguma “leitura” tanto sob o “texto” a ser traduzido quanto sob o próprio “texto” tradutor?

A tradução, ao que parece, começaria aí a entrar em apuros. *Vou escrever uma tradução* e *vou escrever um romance*: ambas as frases não seriam lícitas no universo do “monismo” heroico. O que se escreveria, em todo e qualquer caso, seria sempre e somente um “texto”: chamá-lo *tradução* ou *romance* será “já” entregá-lo ao mundo ilusório das *identidades* e “virtualidades” espúrias, será “já” “teologizar” e *teleologizar* ao caos fértil e único de cada “leitura” de uma cadeia de *significantes*.

Diga-se ainda uma vez: ao formular um tradutor de poemas, enquanto trabalha, uma série de diferentes soluções tradutórias para um mesmo verso, para se decidir depois por qual lhe pareça a mais publicável, *algo de comum* entre todas elas, sob seus olhos, as assombrará todas; *algum* espaço de identidade, não importa qual, se se trata de pretensa tradução, entre um e outro desses novos excertos de “escritura” será implícita e insidiosamente postulado, como jamais teria podido Funes conceber, e como jamais se teria permitido sob uma legislação estritamente “monista”, como aquela em vigência na primeira ordem de ênfases aqui descrita. Haverá sob tais excertos, seja em que termos

for – em termos de Forma, de Conteúdo ou qualquer outro *objeto* não catalogado então visível para o tradutor –, um *Original* correspondido, tal como um Gênero ou um Metro sob um “texto”. A espécie do *leitor de tradução*, que o próprio tradutor exemplificaria enquanto traduz, estaria, portanto, assim como a espécie do *leitor de gênero*, sob risco de erradicação nessa nova *República* nunca platônica, nessa *República* “monista”. Seria anunciado o veredito: tradução, contravenção.

Antes que o veredito se anunciasse, no entanto, e que o tradutor se visse a ir buscar exílio junto ao parafraseador, ao metricista, ao estruturalista e a outros tantos proscritos, por cumplicidade sua para com as “origens”, e por desobediência sua à lei de Funes, certa subcategoria de contraventor, formada no paradigma *transformativo* da tradução, poderia vir em socorro – senão com um álibi, ao menos, como truque último de advogado, com um atenuante. Tão paradoxal quanto um crime lícito, dirá o *transformador* então que forja um *mesmo* que não é um *duplo*, ou forja um *duplo* que não é um *mesmo*. Tal estratégia de defesa, mais bem explicada em seguida, não se dará sem trazer algumas grandes implicações; a principal delas será, precisamente, tornar-se ela mesmo o fundamento de um segundo sub-regime ético sob o signo de Funes, o fundamento de uma segunda ordem de ênfases.

Numa nova repetição, será preciso lembrar: o tradutor *transformativo* já se teria admitido, muitas páginas atrás, como antes de tudo mais um *leitor*, um “sobrecodificador” de textos. Ao se voltar para o “*Ungeziefer*” do texto de Kafka, por exemplo, não o fará como perscrutador de um *significado* que *lá* resida, aguardando para ser transposto, como *lá* terá residido a *duplicata* “formal” prevista pela “isomorfia”, ou como *lá* terá residido a *duplicata romanescă* entrevista pelo *leitor de gênero*; convicto sobre o espaço *diferencial* que a “leitura” *já* é, entenderá que o mundo de associações, a rede de *sentidos* que, tão singularmente, torna plenos os *significantes* para ele então *visíveis*, rede que tentará recriar, por meio de certa leitura de outra série de *significantes* de sua língua materna, não será um dado da “obra”, mas, sim, será *já* “texto”: será *já* uma constituição parcial e circunstancializada, possível somente sob certo olhar e certos códigos em movimento; será tal rede *já* um *soterramento* das “origens”, será *já* produto de uma *transformação*, operada essa, por sua vez, no leito de uma “*poiésis*” *já* em curso, *já* iniciada, na cultura de chegada. No seio desse espaço *diferencial*, e sem nunca negá-lo, no seio desse mundo de “*diferencias imaginarias*” que todo *anterior* eclipsam, vem propor tal tradutor o seu *já* conhecido paradoxo, o paradoxo de uma *identidad imaginaria*: apresenta um *mesmo* que se sabe *já* *outro*,

porque só é *mesmo* segundo uma perspectiva reconhecidamente parcial que certa leitura – a sua – propõe, como passageira e situada ilusão de óptica. O tradutor do paradigma *transformativo*, desse modo, entraria em choque com Funes, num primeiro momento, ao se ver propondo *identidades*; com Funes, no entanto, reconciliar-se-ia de novo logo em seguida, ao dizer serem elas, todas elas, *imaginárias*, meros sonhos de uma “leitura”. O *Original* que supõe será, por isso, num sentido especial, nada além de um *original*: as relações suspeitas de cada ato tradutório com a inescapável fixação de *alguma* interpretação – “*bug*”, “*insect*”, “*cockroach*” ou “*vermin*”? –, fixação também, portanto, de *alguma* “origem” – *algum* sentido precisará ser dado para “*Ungeziefer*” –, não seriam combatidas pelo tradutor da *transformação* com seu próprio silêncio, com a execração de seu próprio ofício, mas com a propagação ostensiva da condição igualmente *imaginária*, circunstancial, provisória, situada, de toda e qualquer “origem” por ele não mais *suposta*, mas, de modo crítico e consciente, por ele *proposta* como “leitura” entre outras – mais uma “leitura” pretensamente percuciente, mais uma “leitura” pretensamente louvável.

No contexto da cruzada heroica contra o *significado*, será fácil ver em que sentido constituiriam tais condições uma lição heterodoxa. O “monista” convicto, à frente da primeira ordem de ênfases sob o regime de Funes, ao perceber que o *Conteúdo* a que se reportaria o parafraseador, por exemplo, não passaria de mais uma “leitura” entre as muitas possíveis de um “texto”, terá banido *Conteúdo* e parafraseador a uma só vez, como castigo pela falsa *objetividade* pretendida (como terá feito ao Metro e ao metricista, ao Gênero e ao *leitor de gênero*, à Metalinguagem e ao estruturalista, entre outros). O tradutor *transformativo*, em contrapartida, à frente de uma segunda ordem de ênfases, ainda sob o regime de Funes, ao perceber que o pretense *Original* não poderia passar de mais uma “leitura” entre as muitas possíveis de um “texto” a se traduzir – a Forma, na “isomorfia” concretista, seria um exemplo de *Original*: duplicata *objetiva* pretensamente à mão de todo leitor-tradutor –, não banirá o *Original* e à própria atividade da tradução, banindo a si mesmo; irá ele apenas convertê-lo, o *Original*, num mero *original* entre outros possíveis: tantos *originais* haverá de *Die Verwandlung* quantas forem as suas traduções, e uma multidão paradoxal de diferentes *mesmos* terá lugar ao sol, constituídos, cada um, não por um *regresso* a uma pretensa profundidade única – um *Original* –, mas por passos dados inescapavelmente *adiante*, em diferentes circunstâncias e direções tradutórias, rumo a múltiplos *outros* sucessivos, frutos de “leituras” múltiplas, não se cancelando nunca a “liminaridade” do texto fonte. O

“monista” heroico, ao perceber que cada *ser*, alguma vez identificado sob o “texto”, não constituiria mais que um *parecer*, mais que uma “leitura” circunstancial como todas, mas erigida em *objeto*, teria determinado seu incêndio em praça pública, afastando de todo convívio qualquer de seus antigos titulares – ou Titulares –; o tradutor *transformativo*, em contrapartida, talvez por algum desvio de caráter, terá julgado como digna de algum valor, como portadora de alguma utilidade, a permanência de tais *seres* numa nova condição, ostensiva, de meros *pareceres*. O tradutor *transformativo*, em resumo, viria propor, diferentemente do “monista” convicto, não a cassação dos vocabulários e práticas alguma vez mancomunados com qualquer *hipóstase*, mas o seu reconhecimento como meras *hipóteses*, apenas circunstancialmente justificáveis. Com o abandono do *Original* em nome do *original*, operar-se-ia sua passagem da *hipóstase* à *hipótese*: um *objeto* se constituiria, mas que, não sendo um *Objeto*, não seria o Dignitário titular de qualquer “Segredo” maior; constituir *objetos*, nesse sentido, e não *Objetos*, não será suspender a “liminaridade” do “texto”, mas, ao contrário, *afirmar* a mesma “liminaridade”, ao reconhecer a *infinitude* dos *objetos* possíveis que não se cancelam; a proliferação de *mesmos* promovida pela tradução, *mesmos* sempre *outros*, é a criação de *objetos* como modo de afirmação do “ilimitado”. O tradutor *transformativo*, em resumo, será cúmplice do “representacionismo”, como acabaram sendo o *leitor de gênero*, o parafraseador, o estruturalista, o metricista; mas o *representado* que subjaz a seus atos de “leitura” admitir-se-á como ali mesmo *constituído*, como *anterioridade* descartável, conscientemente ilusória; não mais será *suposição*, constituindo uma advertidamente frágil *proposição* situada, mas nem por isso a ser banida, conforme a preferência do “monista” heroico, ou do “leitor de texto”.

Exposta essa estratégia de defesa, e esperando-se o pouco a se esperar de um contraventor empenhado em não mais que a absolvição própria, pouco haveria a se acrescentar. Uma promissora série de precedentes, no entanto, parecerá aí inaugurada, e mesmo os condenados às maiores penas por seu agravo a “escritura”, finalmente, poderão ver-se convertidos em seus grandes defensores, bastando que se mantenham atentos às normas de conduta dessa nova ordem de ênfases. O sentido em se creditar tal ordem, para além da autodefesa do réu *transformativo*, deve se fazer claro, pois, com o auxílio de alguns bons testemunhos, se assim se pode dizer, de sua mais abrangente utilidade, de sua *utilidade pública*. O parafraseador, o *leitor de gênero*, e mesmo um inesperado *leitor de Autor* poderão resgatar algum benefício, e assim, por fim, também o metricista.

Na seção anterior, pôde-se acompanhar um exercício entre os mais excessivos e criminosos da paráfrase. Além de um suposto esclarecimento das críticas de Nascimento, por exemplo, e além da exposição pretensamente neutra de certas ideias de Barthes, pôde-se acompanhar Rorty, em flagrante delito de paráfrase, entrever como compartilhada por muitos a ministração de certa lição filosófica geral – a “ubiquidade da linguagem”, com seus tantos nomes diferentes. Nietzsche, Heidegger, Derrida, Wittgenstein, Gadamer, Foucault e Dewey, entre outros, foram alguns dos autores ao próprio Rorty tornados próximos. Sob a radical lei de Funes, já estará claro, não terá Rorty em hipótese alguma “decifrado” ou “decodificado” seus antecessores eleitos, trazendo à luz um *mesmo* por ele *exumado*; admitindo-se de fato, irrestritamente, o *antirrepresentacionismo* da linguagem, nos termos até aqui tão exaustivamente expostos, o pretenso *conteúdo* trazido a entendimento por Rorty será já produto de uma “sobrecodificação” presente, será já produto de uma “leitura” peculiar, e não *Conteúdo* auferido, simplesmente colhido. O discurso de Rorty não selará o *regresso* a um *mesmo* subjacente, mas será já, inescapavelmente, um passo *adiante* rumo a um *outro*. Se o próprio *ler* não será nunca *regresso*, mas sempre, irreversivelmente, um modo de chegar a *outro lugar*, a própria leitura efetuada por Rorty, implícita em sua paráfrase – uma paráfrase *transformativa* –, exemplificaria o processo de sucessivo *soterramento* irreversível em que se teria convertido o próprio exercício filosófico, uma ideia, aparentemente, de que não discordaria Rorty, e da qual forneceria boa paráfrase, em todo caso, em seu comentário a Derrida:

A escrita filosófica, para Heidegger como para os kantianos, está realmente empenhada em pôr fim à escrita. Para Derrida, escrever leva sempre a mais escrever, e a mais e a ainda mais – exatamente como a história não leva ao Conhecimento Absoluto ou ao Último Combate, mas a mais história, e a mais e a ainda mais (RORTY, 2003 [1982], p. 95).

Uma vez estabelecido como rotina única o *soterramento*, ver-se-ia o “filósofo” empenhado no já conhecido trabalho de confronto crítico, e de multiplicação *transformativa*, dos meros “vocabulários mortais”. O objetivo do exercício “filosófico”, diante disso, só poderia ser “alcançado, se alcançável, por atos antes de criação do que de descoberta – por mérito antes poético do que Filosófico” (RORTY, 2003 [1982], p. xxx). O “filósofo” seguiria elegendo, desfazendo e refazendo – *transformando* – o que lhe caísse nas mãos, sempre na busca pelo que lhe pudesse “*parecer*”, segundo o olhar

mais cuidadoso possível que lhe concedessem sua peculiar compleição cultural e seu horizonte presente, soluções “*melhores*” para os problemas em volta, soluções que submeteria a debate e, assim, ao giro perene das *transformações* e *soterramentos* sucessivos. Com a precipitação da grande *Verdade* de sobre o seu antigo trono pétreo, triunfo máximo alcançado pelas hostes de Funes, restaria a multidão de pequenas *verdades* em choque crítico: os “vocabulários” circunstanciais em comparação, com suas respectivas figurações *imaginárias*, circunstanciais, da *clareza*, da *verdade*, do *bem* ou do *melhor* – nunca da *Clareza*, da *Verdade*, do *Bem* e do *Melhor*. Haverá, pois, uma proliferação de *objetos* – embora consabidamente nunca *Objetos* –, discursos meramente “plausíveis” sob certas condições; soluções contingentes para problemas contingentes, serão eles como os *originais* múltiplos, nunca *Originais*, implicados no ato de tradução do tradutor *transformativo*, *originais* entre cujos méritos contar-se-á, precisamente, a se lembrar os exemplos de Cardozo e Faleiros, a propiciação de novos ângulos de leitura, novos diante dos até então previstos por um já sedimentado “outro da relação” – ou, o que daria no mesmo, por uma já sedimentada série de *originais*. A discussão sobre ser tal ou qual *original* um “*melhor*”, finalmente, exatamente como na imagem do exercício “filosófico” oferecida por Rorty, diria respeito a um choque fértil entre meros *pareceres*, a gerar, indefinidamente, novos *pareceres*, e nunca a *Solução*.

Acerca da “plausibilidade” de que falava Cardozo mais acima, portanto, ao considerar as traduções de “*unruhig*” ou “*Ungeziefer*”, algo seria ainda de se acrescentar: não poderia ser ela nunca, como poderá ter dado a pensar o trecho isolado, uma “plausibilidade” *universal*, não situada. E a pergunta ao fim da passagem – hora de resgatá-la de sua espera – constituiria, precisamente, como nota final do artigo, uma crítica em tal sentido: uma crítica àqueles que, atendo-se inadvertidamente a critérios universalistas de correspondência entre vocábulos, não iriam além da longa disputa sobre insetos, besouros e baratas, perdendo completamente de vista no trabalho crítico a razoabilidade circunstancial, criticamente elaborada, de que se terá servido cada projeto tradutório para propor seus novos *mesmos* impensados, *transformadores* de visões. A opção por “*bug*”, “*insect*”, “*cockroach*” ou “*vermin*”, por si só, nada ou muito pouco significaria em termos de sabedoria tradutória sem a consideração desse projeto global, dessa rede mais ampla de relações. Ao constituir, pois, por meio de um complexo ato de “leitura”, um *original*, operaria o tradutor *transformativo* sempre nos termos de algum *horizonte de plausibilidade* também *constituído* criticamente, e por ele tornado igualmente *proposta*; um horizonte que por isso também integraria o seu projeto, por

assim dizer, *leitural-tradutório*. Em paralelo com o “filósofo” de Rorty, o tradutor *transformativo* multiplicaria, desse modo, a cada novo *objeto* constituído, passível de “*parecer*” bem-sucedido, os *horizontes de plausibilidade* disponíveis acerca de certa obra, tal como, aquele, os *horizontes de plausibilidade* disponíveis acerca de certa problemática “filosófica”. Diante do que quer que se considere literariamente relevante em certo momento, ou diante do que quer que se considere “filosoficamente” relevante em certo momento, esse seria o trabalho de Sísifo proposto pela *transformação*, na tradução e na “filosofia”, respectivamente: o enriquecimento pluridirecional do “verossímil crítico”, sem que se implique qualquer comércio com a *Solução*. Cada novo *objeto*, cada nova *verdade* ou *original*, como provocação ao *Objeto*, à *Verdade* e ao *Original*, viria submeter a teste a surpreendente plasticidade do “plausível”, do “claro”, do “*melhor*”.

Seria, portanto, apenas mais um entre os muitos *objetos* meramente “plausíveis” o desenho claro e unívoco adquirido, através do discurso de Rorty, pelo imperativo de aceitação da “ubiquidade da linguagem”, desenho claro e unívoco – ou que claro e unívoco “*parecerá*” sob as circunstâncias aqui em vigência – por ele não *desentranhado* das obras que refere, mas a partir delas *constituído*, por meio de um ato, *já*, de “leitura”. E eis então o caso: sob o primeiro dos sub-regimes de Funes, essa pretensa paráfrase clara incriminá-lo-ia – a Rorty –, pela cumplicidade sua com códigos como, por exemplo, o da não contradição, aparentemente pouco simpático para o “leitor de texto”; sob o segundo dos sub-regimes de Funes, no entanto, essa pretensa paráfrase clara, uma vez assumida como *transformativa*, e tornada porta-voz de um *conteúdo*, mas não de um *Conteúdo*, não apenas seria lícita, mas exemplificaria em que sentido tais *objetos* poderiam ter defendidos com louvor seus direitos de ser – ou seus direitos de *parecer*. Esse *objeto*, afinal, acompanhado de alguns outros tão *hipotéticos* e não *hipostáticos* quanto esse, tem sido aqui mesmo utilizado na tentativa de, por meio de novos *soterramentos*, ir a *ainda outros lugares*, gerando, com sorte, algumas novas inteligibilidades para alguns outros problemas contingentes; toma parte esse *objeto*, portanto, em mais um complexo de meras hipóteses enoveladas, destinado a propiciar novas *aparências* – circunstanciais ilusões de óptica – da clareza, do desejável, do “*melhor*”. A instituição da segunda ordem de ênfases sob Funes é que permitiria a reabilitação de tais gestos, gestos “filosóficos”, como lícitos; apenas sob esse segundo sub-regime, pois, o questionamento das “origens” não mais se fará, propriamente, através do que se pudesse chamar sua *destruição*, mas através do que seria antes a

proliferação de inumeráveis “*origens*” paralelas – como uma estratégia incestuosa pelo fim do incesto, como a destruição de algo pelo seu excesso, ou como no paradoxo de um crime lícito. Aí residiria, precisamente, o que aqui parecerá a inquebrantável produtividade da segunda ordem de ênfases, por assim dizer, como código de conduta.

Um pequeno acerto, com relação a uma das formulações de Rorty, não deixaria, em todo caso, de ser necessário. Em seu próprio discurso seria também possível rastrear alguns momentos de subscrição àquela primeira ordem heroica de ênfases; são os momentos em que o abandono ou a “erradicação” (ver adiante) de certos “vocabulários” comparece como diretriz inquestionável. Um último exemplo deverá levar de Rorty, finalmente, e mais uma vez, a Borges.

Em mais uma de suas considerações sobre as variadas linhas de pensamento em circulação no seu contexto, Rorty se volta para aquilo que chama de o realismo “intuitivo” de, entre outros, Thomas Nagel, ligado de algum modo a certas noções clássicas da filosofia – ou da “Filosofia”, para Rorty –, como a de “consciência”. Diz Rorty:

a intuição de que haveria algo inefável que correspondesse a ser como nós somos – algo de que nada se aprenderia acreditando-se em proposições verdadeiras, mas apenas em *sendo-se* como nós somos – não é nada sobre o que qualquer coisa possa jogar mais luz. A asserção é ou profunda ou vazia.

O pragmatista a vê como vazia – na verdade, ele vê muitas das discussões de Nagel sobre “o subjetivo” como descrevendo uma linha em torno a um lugar vazio no meio da teia das palavras, e declarando mais provável que haja algo ali, em vez de nada (RORTY, 2003 [1982], p. xxxvi, tradução nossa).

A descrição plástica de Rorty não parece narrar outra coisa, mas o nascimento mesmo de um *Objeto*, de uma “virtualidade” a ser em seguida erigida em oásis, em ilha mínima de *real*, a salvo, não para ele, da “ubiquidade da linguagem”; seria um exemplo de pretensão “ponto de partida natural” do pensamento, um “dogmatismo das intuições” (RORTY, 2003 [1992], p. xxxvii), a ser combatido. E continua Rorty:

Não há argumentos rápidos que demonstrem não haver intuições e coisas que tais – argumentos baseados, eles mesmos, em algo mais forte que intuições. Para o pragmatista, a *única* coisa que há de errada com as intuições de Nagel é que elas estejam sendo usadas para legitimar um vocabulário (o vocabulário kantiano na moral, o vocabulário cartesiano na filosofia da mente) que o pragmatista acha que devia ser antes erradicado do que reafirmado. Mas o seu *único* argumento para achar que tais

intuições e vocabulários devam ser erradicados é o de que a tradição intelectual a que pertencem não funcionou, é mais um problema do que algo que valha a pena, tornou-se um pesadelo (RORTY, 2003 [1982], p. xxxvii, tradução nossa).

“Vocabulários” comprometidos com a constituição de *Objetos*, a exemplo daquele utilizado por Nagel, deveriam ser “erradicados”: junto com os de Kant e Descartes, ou, se se quiser remontar ao suposto início “daquele gênero literário que nós chamamos ‘[F]ilosofia’ – um gênero fundado por Platão” (RORTY, 2003 [1982], p. xiv), deveriam ser erradicados junto com cada uma das muitas reedições, em múltiplas instâncias, do manual platônico de procedimentos para intuir – ou constituir – as *Ideias*, elas mesmas entre os grandes modelos de todo *Objeto*. Ante a postulação das duas ordens de ênfase sob Funes, no entanto, ganharia sentido outra questão. Platão “não funcionou”; “não funcionou” o ministério milenar legado a nós, por ele, de assédio ao *Objeto*: será hora de abandonar Platão, de destruí-lo, e assim a seu “vocabulário”, como ao leitor de gênero e outros tantos proscritos congêneres, ou será hora de, inserindo-o na roda dos inúmeros soterramentos sucessivos possivelmente úteis, e tornando-o mero “vocabulário mortal” entre outros sob a mão de um “filósofo”, transformá-lo?

Volte-se à constituição do “subjeto”, esse *Objeto*, em Nagel, ao menos segundo Rorty: um espaço “vazio” seria erigido, ou, dito de outro modo, uma série de “pareceres”, empenhados por Nagel no que aos olhos de Funes configuraria seu mau uso, seria cerzada como invólucro de um hipotético *Ser*, *Ser* que ele, esse invólucro, daria a ver como um rosto coerente, mas que, apenas miragem de uma teia de linguagem – para Rorty –, não estaria lá. O *Objeto* pretensamente revelado, ou indicado pelo gesto de Nagel, no máximo, seria um *objeto* por ele constituído: é nessa condição, na condição de dignitário de um mero *objeto* – condição diferente da reivindicada pelo próprio Nagel, certamente –, que o seu “vocabulário” conheceria uma peculiar chance de sobrevivência mesmo sob a hegemonia de Funes, embora nunca naquela primeira ordem de ênfases. Mesmo o seu “vocabulário”, em outras palavras, poderia escapar à extinção, repisando a trilha já conhecida do precedente *transformativo*. Não sem algum escândalo por parte do “monismo” heroico, aliás, mesmo Platão, em princípio, poderá se ver um dia nessa mesma senda, e com resultados que excederão, possivelmente, e talvez surpreendentemente, as disputas de uma antiga metafísica. Conclua-se com Nagel, para que se compreenda como.

O gesto de Nagel descrito por Rorty, em termos discursivos, talvez admitisse um paralelo com o que, no interior de uma só frase, constituiriam certos casos cotidianos da dêixis. “O que é *isso*?”, pergunta alguém enquanto aponta para algo que não sabe ainda o que é; “O quê? Eu não vi nada”, responde a única possível testemunha ao lado, quando mais nada se vê. O “isso” proferido introduz no tecido da conversa uma paradoxal presença: uma palavra que responde por um *não se sabe o quê*, que não se sabe se ali esteve ou não; é a face provisória de uma hipótese, “ou profunda ou vazia”. Ainda assim, sendo o “isso”, de um modo ou de outro, uma espécie de carta de baralho cujo verso todos veem, mas cujo anverso está ainda por se ver, instaura ele na conversa uma irresistível voragem: no minuto seguinte, por meio de perguntas, respostas, relatos e teorias, desdobra-se ele já em profundas cadeias de palavras, e de novo e de novo, numa sobreposição de figurações hipotéticas distintas, rotas de leitura resultantes de uma verdadeira ginástica discursiva pela geração de inteligibilidade, pela geração de formas então possíveis de clareza.

A dêixis, desse modo, revendo-se a pequena narrativa, teria instituído um “duplo”, um “substrato”, a que se terá tentado em seguida *corresponder*, pondo em cena de novo o conhecido roteiro “representacionista”. A primeira deliberação previsível sob Funes, diante disso, será o banimento de todo ato de dêixis, a sua “erradicação”, e a proscrição paralela de todos os “vocabulários” alguma vez nela empenhados, como o do próprio Nagel. Ao ver-se a dêixis, no entanto, reabsorvida no clima de anistia instaurado pela segunda ordem de ênfases sob Funes, ou ao ver-se ela francamente sequestrada pelas mãos do sofista *transformativo*, que a *transforma*, deixará ela de ser uma janela aberta na linguagem para um *Objeto*, de que se vê como porta-voz, admitindo-se ela como gesto ele mesmo *fabricador*, e, meramente, de um *objeto*; uma dêixis que não mais *representa* o *Objeto*, mas dêixis que reconhecidamente *institui*, no discurso e através do discurso, um *objeto* entre outros tantos possíveis, num ato “antes poético do que Filosófico”. O sentido vital dessa manobra: trocar o *banimento axiomático* de tudo aquilo produzido sob o signo desse “isso” pela *circulação “mortal”*, possivelmente útil, dos mesmos “vocabulários” gerados.

Como dêixis em comércio com o *Objeto*, será o gesto de Nagel, sim, talvez contraproducente para “o pragmatista”; como dêixis em comércio com um *objeto*, isto é, como dêixis *instituinte* ou *poética*, será ela um ato potencialmente gerador de inteligibilidades: mesmo que sem anverso algum a carta que nos mostra Nagel, porque pura linguagem; mesmo que *para nada* aponte o seu gesto de dêixis pretensamente *para*

fora da linguagem; mesmo como hipótese “ou profunda ou vazia”, não importa: esse “lugar vazio no meio da teia das palavras” inauguraria na língua um lugar de relação com certo *objeto*, tornado nascedouro de tantas metáforas geradoras de novas inteligibilidades, de tantos padrões “imaginariamente” úteis para a constituição de novos “*pareceres*”, em diferentes instâncias, quantos sejam os bons “filósofos”, críticos ou *soterradores* que dele se ocupem, que a ele *transformem*. Mas tome-se outro exemplo talvez mais eficaz que o de Nagel. Cometendo-se o sacrilégio de resgatar – ou sequestrar – a visão de Platão da condição de *hipóstase* para a condição de *hipótese*, concedida a leitura de seu “isso” como *dêixis instituinte* e concedido, enfim, o direito de circulação “mortal” de seu “vocabulário”, não precisará ser expulso da *República* “monista”, por exemplo, o administrador que, encantado pela bela ideia de um suposto mundo *Ideal* imperfeitamente copiado pelo mundo presente, queira dali derivar elementos para um manual de planejamento empresarial – ou o tradutor que, na mesma bela ideia, reconheça um paralelo com certo bem que não *ex-siste*, mas em que continua acreditando: as próprias traduções, sempre assombradas pelo fantasma de um outro *anterior*, seja como filhas de um *Original* que conservam, seja como filhas de um *original* que elas criam. Com o auxílio do grande *Falso* proscrito que será Platão sob a primeira ordem de ênfases, portanto, gerarão o administrador e o tradutor, quem sabe, sob a segunda ordem de ênfases, algumas novas pequenas *verdades* circunstanciais.

Nesse contexto, o gesto “metafísico”, “teológico” ou “duplicador” da *dêixis* será entendido sob outra luz, a exemplo da paráfrase ou do próprio traduzir. É como o gesto de alguém que estende o indicador dentro de uma sala hermética, sem portas ou janelas, mas que diz estar indicando um ponto supostamente *fora* da sala, situado para além da circunscrição impermeável por ela imposta, ponto esse que “o pragmatista” não vê, ou que não há. “Uma asserção ou profunda ou vazia”, como Nagel apontando para “o subjetivo”, ou Platão apontando para a *Ideia*, ou Benjamin apontando para a “língua pura”. Sob a segunda ordem de ênfases, é dado que pouco acabará importando, importando agora outro: o gesto foi realizado, e, mesmo que em direção de um ponto *lá fora* meramente ficcional ou hipotético, sua encenação terá gerado a voragem de manifestações, em variados vocabulários, a ecoar na sala, manancial de lições circunstanciais para o “filósofo”, mais uma fonte para o enriquecimento “vocabular” que dele se exige ante os novos desafios circunstanciais do presente. Como diz Rorty sobre Dewey, num ensaio em que o compara com Heidegger:

Dewey vê *filosofias* — o pensamento de Platão, Tomás de Aquino, Hegel — do mesmo modo como um engenheiro vê regiões da Terras ricas em minério [...]. É tratar as filosofias como um meio de melhoria da vida humana (RORTY, 2003 [1976], p. 50).

A única possibilidade para que um “vocabulário” seja dado por inescapavelmente infértil – mesmo o do mais célebre dos “duplicadores”, Platão, que é também fonte dos seus adversários – será, exatamente, *destruindo-o, proibindo-o, obstando-o*. Sob a segunda ordem de ênfases, não se “erradicariam”, propriamente, “vocabulários”: “erradicar-se-iam” as *hipóstases* a que um dia serviram, continuando aqueles a constituir um repertório, um repertório “mortal”, à disposição. As teses de George Berkeley, ou as teorias de Swedenborg – ou de Benjamin –, talvez não convençam muitos como explicação total da realidade; ou se os condena como cúmplices, cada um, de “substratos” ou “significados” fantasiosos, ou a eles se escuta por alguns minutos, como quem dá ouvidos a uma obra de ficção, adotando momentaneamente sua perspectiva subvertedora da realidade não como modo de acompanhar a linguagem até o centro do real, mas a *outros lugares*, a plagas que convidem à transformação dos “vocabulários” já conhecidos e sedimentados. Desabilitada a “hipóstase”, a “metafísica”, os “vocabulários” por ela gerados, gozariam da sobrevida em que os recolhe, por exemplo, Borges, para quem – já *transformando-os* – “a metafísica é um ramo da literatura fantástica”, como diz em mais um conto de *Ficciones*. A legitimidade, a pertinência, a utilidade dos discursos gerados em diálogo com tais matérias-primas, aliás, nem se asseguraria nem se negaria com base em tal ascendência, mas, sim, pelo modo – mais “plausível”, mais “claro”, “melhor” que outros – como as farão ressoar ante as problemáticas porventura presentes: a legitimidade, pertinência ou utilidade desses novos discursos não se dará ou se negará já de partida, devendo-se alcançar com sabedoria “filosófica” na chegada. Mais livre, portanto, que o “leitor de texto”, mas, nem por isso, mais “metafísico” que ele, o leitor submetido à segunda ordem de ênfases sob Funes poderá mesmo, diante do exposto, engajar Platão – ou Jakobson – em atos de leitura que, por fim, e paradoxalmente, neguem o *Objeto*. A *transformação*, após garantir perdão à tradução, trocando-lhe o *Original* pelo *original*, que é sempre *já* outro, e após garantir perdão à paráfrase, trocando-lhe o *Conteúdo* pelo *conteúdo*, que é sempre *já* outro, concederia mesmo a toda “metafísica”, desse modo, uma segunda chance, trocada também aí a *hipóstase* pela *hipótese*: a chance de circular

como “vocabulários mortais”, como componente do extenso cabedal à disposição de novos atos geradores de inteligibilidade.

Destino semelhante ao das “teologias” que vão de Platão a Nagel, passando por Berkeley e Swedenborg, seria o daquela outra também reconhecida, mas apenas em 68, como culto ilícito ao *Objeto*: a “teologia” do “Autor”. O próprio Barthes, pondo em prática o procedimento típico da segunda ordem de ênfases sob Funes, parece trocar o banimento tabuizante, típico da inquisição “monista”, pelo rebaixamento do que era *hipóstase* à condição de mera *hipótese entre outras*; trata-se não mais do código do “Autor” como pretensa rota segura para o “significado” sob o “texto”, “Autor” esse seguramente banido, mas, sim, do código do “Autor” como roteiro entre outros muitos possíveis, nenhum definitivo, para a constituição de inteligibilidades circunstanciais diante do mesmo “texto”. Trata-se do “Autor” não mais como anfitrião, mas, ele mesmo, como “convidado”:

Não é que o Autor não possa “voltar” no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra; há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto: a palavra “bio-grafia” readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mas do que um *eu* de papel (BARTHES, 2004 [1971], p. 72).

O “Autor”, talvez, tornado *autor*: não mais um *Objeto* que cancela a “escritura”, figurará ele como apenas mais um entre inúmeros *objetos* que, multiplicando-se sem previsão num ou noutro ato de *soterramento*, ampliador dos *horizontes de plausibilidade* vigentes, serão eles mesmos, em sua co-presença admitida, a própria afirmação da “escritura”, do “ilimitado” do “texto”. Retomando outra ideia de Barthes, poder-se-ia acrescentar, reiterando em nova clave uma observação de logo acima: a legitimidade, a pertinência, a utilidade de uma “leitura” que se aproprie do código do “Autor”, agora *autor*, pouco ou nada deverá aos “vocabulários” ou códigos a que recorra, mas, sim, da “virtuosidade” com que os torne, por passageira ilusão de óptica, constituintes de asserções *aparentemente* vitais ante um momento, ante um problema, ante um “texto”. A exatidão de uma dada *solução*, e não *Solução*, dever-se-ia – diga-se

de novo – não a algo a garantir-se na partida, mas a algo a se criar na chegada: será menos *exatidão teórica* – a *teoria* do “το θείον οράω”, ou “vejo o divino” –, resultante de uma pretensa correspondência para com um gabarito subjacente, garantida por tal ou qual “vocabulário” autorizado, e será mais *exatidão crítico-literária*, resultante de uma negociação que transcorreria em meio, *já* e apenas, a “*diferencias*” e *identidades* reconhecidamente “*imaginarias*”, e, por isso, circunstanciais, provisórias.

Um último exemplo da permissividade, por um lado, e da produtividade, por outro, pretensamente testemunhável sob a segunda ordem de ênfases sob Funes seria o dos gêneros literários. E a perspectiva de uma abordagem “escritural” útil do gênero, talvez surpreendentemente, não precisaria advir de alguma obra recentíssima sobre o tema: no ensaio “Sobre a poesia ingênua e a sentimental” (SCHILLER, [s/ d.]), de Friedrich Schiller, de 1795, encontram-se os ingredientes de um “vocabulário” genérico aparentemente promissor; lá estariam algumas diretrizes sobre os credos e atos típicos possíveis a um *leitor de gênero*, e não de *Gênero*, um *leitor de gênero* reverente a Funes.

As categorias genéricas que propõe Schiller já no título do seu ensaio, as categorias do “ingênuo” e do “sentimental”, bem como o uso que lhes dá o próprio Schiller, seriam as fontes de suas lições. Sem se adentrar as particularidades que a cada uma das categorias caracterizaram, recorra-se apenas ao resumo de certa dinâmica: dois *gêneros* – as categorias do “ingênuo” e do “sentimental” –, ou duas constelações de traços estilísticos, psicológicos e sociológicos postos por Schiller em relação, são ali constituídos com base numa “leitura” de uma série de textos, “leitura” atravessada por códigos românticos circunstanciais em vigência, e por visões peculiares da história, da moral e, por exemplo, de algum jardim da cidade de Iena ou Weimar; tais dois construtos, o “ingênuo” e o “sentimental”, servem em seguida a Schiller como código ou “vocabulário”, como filtro de leitura, numa revisita a obras, indiferentemente, de todas as épocas e de todos os *Gêneros* então consabidos, de Homero a Goethe, tradição essa submetida a novas possibilidades de organização, tornando-se persuasivamente pertinentes, sob a perspectiva então *proposta*, novas proximidades e oposições antes insuspeitadas entre certas obras, numa flagrante dilatação dos *horizontes de plausibilidade* até então a elas associados; uma série de novos pontos de referência, por fim, agora *visíveis*, permitem-se surgir como possivelmente úteis, seja para a revisão de critérios e juízos críticos – sua opinião sobre Klopstock em comparação com a de Hegel talvez o exemplifique –, seja para a formulação, mesmo, de novas rotas para a

composição de obras. Com o seu experimento, se assim se o pode chamar, Schiller terá partido de “textos”, portanto, para a formulação de dois construtos *genéricos*, e terá partido destes últimos novamente de volta a mais “textos”, como crítico em busca de novas inteligibilidades, ou como artista em busca de novas perspectivas composicionais. Os *gêneros* de Schiller, lidos desse modo, não serão, portanto, *Gêneros: objetos* de constituição visivelmente situada, movida por premências circunstanciais de uma “leitura”, não visam eles, ademais, à *delimitação* de “textos”, sendo antes testemunhas de sua “*ilimitação*”; seriam *meios* para a “leitura”, e não seu *fim* ou supressão.

Resultante, como o *original* do tradutor *transformativo*, de um ato crítico situado, um *gênero* só seria convertido em *hipóstase* durável sob os olhos de uma dada comunidade de leitores: comunidade que como *Gênero* o credite por uma inércia inocentemente imperturbável, entregues seus escritores, despreocupadamente, a um aparente “*melhor*” há muito constituído e ainda em vigência, ou que como *Gênero* o credite sob a ameaça autoritária de algum “verossímil crítico” tirânico, impositor de um *Objeto* por vezes mesmo indesejado, com base em tais e quais “teologias” filosóficas, metafísicas ou sociológicas. Aristóteles teria já *transformado* Homero ao comentá-lo na *Poética*, propondo a partir dele, e a ele submetendo-o em seguida, ou um *gênero* ou um *Gênero*: de um modo ou de outro, a *épica* ou a *Épica* de Aristóteles será tornada nos *soterramentos* seguintes da tradição uma verdadeira rocha sob múltiplos “textos”, um *Objeto* que não passaria, no dizer “monista”, de um “universal de proprietários”. *Gêneros* como tais seriam *hipóteses* de “leitura” tornadas *hipóstases*, seja por uma tratadística inclinada para o “substrato”, como no caso clássico de Brunetière, seja pela perpetuação, por meios “plausivelmente” os mais heterogêneos, de certo modo de ler certas obras, inclusive aquela porventura em plena escrita sob os olhos de quem a escreva. Como a *objetividade* de Picard, o *Objeto* que é o *Gênero* estará presente apenas enquanto houver o *leitor de Gênero*: o *Gênero* não *ex-siste*, conforme fábula aqui já conhecida. A irritação dos seus inquisidores proviria exatamente desse teatro, mais uma farsa instauradora do *Objeto*.

O *Gênero*, no entanto, reconhecido como apenas *gênero*, como construto que não se pretende *ex-sistente*, e, sim, produtivamente *inexistente* e “*imaginário*” – e aqui se repete outra fábula –, não será mais um adversário da “escritura”, mas, tanto quanto o *original* da tradução *transformativa*, o *conteúdo* da paráfrase *transformativa*, e o *objeto* da dêixis *instituinte*, será ele um expediente de *afirmação* da “escritura”, um expediente, do mesmo modo, circunstancialmente constituído não para um regresso ao *essencial* sob

um “texto” ou grupo de “textos”, mas para um avanço inescapável, a partir deles, rumo a *outro lugar, transformando-os*, e que não será o último, ou o único legítimo. Entrever um *Gênero* ao se ler um “texto”, por isso, será um problema sob quaisquer das ordens de ênfases sob Funes, mas não o será entrever um *gênero*, reconhecido ele em sua vocação *transformativa*: de uma “leitura” *Genérica* reprodutoramente *retroativa*, de retorno ao *Objeto*, passar-se-ia assim para uma “leitura” *genérica* produtivamente *prospectiva*, de geração de *objetos*. E o dito acerca das antigas “metafísicas” valeria também para as antigas “metafísicas” do *gênero*: nada impedirá que caracterizações tão ricas e pormenorizadas quanto a de Hegel, por exemplo, em sua *Estética*, em torno da épica – tomada por ele então como *Épica*, indicada como se *fora* da sala hermética da “leitura” –, sirvam para o crítico como “regiões da Terra ricas em minério”. Não há proscricões sob a segunda ordem de ênfases; há transformações; há resgates da *hipóstase* para a *hipótese*.

Sob a segunda ordem de ênfases sob Funes, portanto, como talvez tenham aclarado esses tantos exemplos, proceder-se-ia de modo outro, que não o do “monista” heroico. Diante do princípio de que cada pretensão *Ser* seria “duplicata” falaciosa de um mero “parecer”, o “monista” heroico, distribuindo uma série de banimentos, terminaria por permanecer a sós com o “leitor de texto”; diante do mesmo problema, os proscritos *transformativos*, acolhidos sob a segunda ordem de ênfases, preferirão reconhecer a utilidade, a pertinência, a vitalidade possível dos tantos *objetos* de mero “parecer”. Punir Platão pelo crime de *ex-sistência* forjada, ou reabsorver seus atos como *dêixis instituinte*, como fonte a mais na constituição de “parecenças” úteis? Do *Original* para o *original*, do *Conteúdo* para o *conteúdo*, do *Objeto* para o *objeto*, do *Gênero* para o *gênero*: ao rebaixar as antigas *hipóstases* a meras *hipóteses*, tornando fértil de novo o que terá parecido fértil noutra momento – tal como as “metafísicas” pregressas que, na metafísica ficcional de Borges, continuam a inseminar a realidade dos que a leem –, ao assim proceder, o leitor *transformativo* – o tradutor, o parafrazeador ou qualquer outro entre eles – prestaria seu tributo declarado ao provisório. A imagem que faz de si mesmo o leitor *transformativo*, a história que julga presentemente ser a sua, saberá ele, não é uma imagem, propriamente, *Real*, mas uma *constituição* que empreende ele hoje a partir de algo que ele chama de *meu passado*, mais algumas expectativas de futuro: ainda assim, é tal *eu* – hipótese “ou profunda ou vazia” – uma imagem que, sem sombra de dúvida, o ajuda a organizar o seu presente. A pertinência e mesmo necessidade dessa imagem não é anulada por sabê-la ele não *Real*; e assim sabê-la lhe permite mantê-la em

releitura constante. Como o fantasma do pai de Hamlet, é ela *inexistente*, mas decisiva. O mesmo leitor *transformativo*, igualmente, não sabe o que a morte é: diante de como ela *parece* em meio às suas circunstâncias de vivente, no entanto, prefere não amá-la. A morte, como o “isso” da conversa narrada pouco acima, não se sabe como ela *ex-siste*, não se a sabe como *Objeto* – o que se *sabe* sobre ela? –, mas ela subsiste no tecido do discurso como emaranhado crescente de meras *hipóteses*, “ou profundas ou vazias”, miragens da esperança ou da saudade, também decisivas.

É diante desse respeito ao provisório, e do quanto de inteligibilidade se possa gerar a partir dele, que obstar como tabus o *conteúdo* e o *gênero*, por exemplo, confundindo-os com o *Conteúdo* e o *Gênero*, pode parecer uma imprecisão de pensamento, ou mesmo uma puerilidade ou simplificação, por se supor como corolário do movimento iniciado em Nietzsche, e aqui acompanhado através de Barthes e Rorty, tanto a proscrição de tais termos quanto, por exemplo, o cancelamento da atividade judicativa da crítica. Declinado o *Ser*, o *parecer* está vivo, e é ele vital. Eclipsado, banido ou *destruído* o *Ser*, prossegue ainda a *relação*: assim ensinam o tradutor *transformativo*, com seu *original*, que não é o *Original*, e a *dêixis* *instituinte* de *objetos*, não mais *Objetos*.

E eis por fim apresentado o precedente de que se poderá servir o *Metro*, agora *metro*: tal como o *gênero*, ou como o *conteúdo* do parafraseador *transformativo*, não será ele a rota para alguma *essência*, mas, regenerado de seu criminoso passado *hipostático*, poderá ele tomar parte, como *instituinte* de *objetos* e não de *Objetos*, no novelo de “sobrecodificações” que qualquer “leitura” é. Tal *metro* não será *fim*, porque não *resolve* o “texto”, porque não *lhe revela* o *Objeto* último subjacente; nem será, tampouco, *início*, mas *meio* entre os muitos outros envolvidos em qualquer “leitura”, modificando-se mutuamente de modos talvez nem sempre rastreáveis: a se lembrar conclusões já conhecidas, afinal, a “leitura”, sempre, terá *já* começado, e o *metro*, desse modo, nunca está, nem nunca esteve, *sozinho*, assim como toda pretensa *anterioridade* apontada como *ainda não a “leitura”* será não mais que “duplicação” imprópria. O *objeto* que tal *metro* é, não *Objeto*, saber-se-á constituído, *já*, em meio ao espaço *diferencial* que a “leitura” *já* terá instaurado. Como no caso do *original* do tradutor *transformativo*, é o *duplo* que não é o *mesmo*, ou o *mesmo* que não é o *duplo*. Daí também decorrerá: a exatidão, no que diz respeito aos metros pretensamente divisíveis no texto de Dante, por exemplo, diante de todo o exposto, não será aquela que se propõe como calcada sobre uma *Verdade* estrutural do “texto” – assim como não será por se

verem como calcadas sobre qualquer pretensão *Real* que as “metafísicas” pregressas se tornam férteis, sugestivas, em meio aos muitos ingredientes em interação na ficção de Borges. Cortada a âncora da *hipóstase*, sua legitimidade poderá residir tão somente numa *aparência* provisória de exatidão, uma ilusão de óptica, a se gerar no manuseio feliz de um repertório nada escasso de códigos circunstanciais à disposição. Se há mesmo alguma razão no que dizia há pouco Barthes, sobre o *significante* não dever “ser imaginado como ‘a primeira parte do sentido’, seu vestíbulo material, mas, sim, ao contrário, como o seu *depois*” (BARTHES, 2004 [1971], p. 69), será apenas em meio a uma *proposta* global de leitura – em meio a um complexo *ponto de chegada constituído*, portanto, e não por um “*Segredo*” na *partida garantido* – que certa cadeia *significante*, caracterizada por certos traços métricos, poderá figurar, sob certas circunstâncias aqui mesmo articuladas, como um exato e pertinente *original* para uma tradução de Dante. Um *objeto* proposto, com a matéria do “parecer”. E um *objeto* aparentemente *outro* – *outro* ante os até então tomados como porta-vozes de Dante em terreno lusófono.

Da *Forma*, ao que parece, passou-se à *forma*. Do ponto de vista de certa revisão de conceitos da teoria da literatura, revisão operada a partir, sobretudo, de Barthes, ao menos segundo o ponto de vista aqui exposto, parecerá esta uma manobra justificada: trazer a efeito, projeto talvez algo estúrdio à primeira vista, uma condição “escritural” da descrição métrica, em substituição à pretensão de uma visão que parece atravessar, sem sofrer refração, as camadas múltiplas da história, e não *constituir uma forma*, mas *colher a Forma* de certo poema. A justificação filosófica parece formulada, e algum precedente para se continuar a falar em *metros*, de fato, parece aberto, mas toda essa justificação pouco parece ter a ver, inegavelmente, ou ao menos na *aparência*, com poesia. O sapateiro compreende já que seja possível a fabricação de *não-sapatos*, mas ainda não viu nenhum. Também não pôde ainda compreender de que servirão não para el-Rei, mas para ele mesmo. Que motivos, afinal, poderia encontrar o sapateiro, em meio ao repertório de saberes e práticas típicas da oficina, para achar não só plausíveis as tantas e complexas deliberações que o funcionário real pacientemente pormenoriza, mas também passíveis de deduzir-se do seu próprio trabalho diário, e como *saberes-fonte*, quem sabe, mesmo de alguma “melhoria” no trato com certos problemas de oficina ainda renitentes? A entrada na oficina, como se vê, é paulatina, mas deverá em algum momento levar ao verso de Dante, e, se não a uma resposta definitiva, a um princípio de reflexão.

Segue, por fim, um último resumo, nas palavras de Rorty, do que pode ser uma ideia da “leitura” sob uma segunda ordem de ênfases sob a *hegemonia de Funes*, sob uma segunda ordem de ênfases após a *destruição das “origens”*:

Desconfio tanto da ideia estruturalista de que saber mais sobre os “mecanismos textuais” é essencial para a crítica literária, quanto da ideia pós-estruturalista de que detectar a presença, ou a subversão, das hierarquias metafísicas é essencial. Conhecer os mecanismos de produção textual ou a metafísica às vezes pode ser útil, com certeza. Ler Eco, ou ler Derrida, muitas vezes nos dá algo interessante para dizer sobre um texto que, sem isso, não poderíamos dizer. Mas não nos aproxima nem um milímetro mais do que realmente está acontecendo no texto do que ler Marx, Freud, Matthew Arnold ou F. R. Leavis. Cada uma dessas leituras suplementares apenas nos dá mais um contexto onde situar o texto – mais um gabarito para colocar sobre ele ou mais um paradigma para lhe justapor. Nenhum conhecimento nos diz nada sobre a natureza dos textos ou a natureza da leitura. Pois nenhum dos dois tem uma natureza.

Ler textos é uma questão de lê-los à luz de outros textos, pessoas, obsessões, informações, ou o que for, e depois ver o que acontece. O que acontece pode ser algo fantástico e idiossincrático demais para nos preocupar [...] Ou pode ser estimulante e convincente, como quando Derrida justapõe Freud e Heidegger, ou quando Kermode justapõe Empson e Heidegger. Pode ser *tão* estimulante e convincente que se tem a ilusão de que se está vendo agora do que *realmente* trata um determinado texto. Mas o que estimula e convence é uma função das necessidades e propósitos daqueles que são estimulados e convencidos. Por isso me parece mais simples descartar a distinção entre uso e interpretação, e distinguir apenas os usos feitos por diferentes pessoas para diferentes propósitos (RORTY, 2005 [1990], p. 123-4).

Hegel contra Hegel: prelúdio ao corpo

Entre as ocasiões mais célebres em que a arte – ou a *Arte* – teve afirmado seu vínculo estreito com a *sensorialidade*, talvez não seja impróprio dar algum lugar de destaque à *Estética* de Hegel: uma ocasião que talvez até hoje reverbere em modos de ver a arte e de pensá-la, ou que talvez até hoje se imiscua em novos “vocabulários”, ou mesmo em certas práticas tácitas, sequer articuladas em discurso. Evocado desse modo, Hegel pareceria um aliado talvez indispensável a quem planejasse, como já bem cedo proposto, *munir, o contexto cultural agora à volta, de mais rotas inteligíveis, de mais argumentos com sorte razoáveis, que levem a uma compreensão menos abstrata e impalpável do poema e de suas formas, e mais vinculada, num sentido preciso, às realidades do corpo, da experiência sensorial, da experiência sensual.*

Algo, no entanto, parecerá fora de lugar. Entre a arquitetura e a poesia, passando-se pela escultura, pela pintura e pela música, nessa ordem, haveria que se reconhecer, segundo o mesmo Hegel, um progressivo enfraquecimento, nas respectivas obras produzidas por tais artes, do papel reservado ao que chama de sua “exterioridade sensorial”: os mundos de cor da pintura, com suas profundidades ilusórias, residiriam menos lautamente no espaço apresentado aos cinco sentidos, deles dependendo menos, do que, por exemplo, a integridade naturalista dos volumes com que os corpos de pedra da escultura se apresentam, correspondendo a música, acrescentando-se ainda, a um acesso quase que imediato à “interioridade” do “espírito”. Diante do plano aqui proposto, o que pareceria fora de lugar não seria outra coisa, senão a própria poesia: na *Estética* ela figura, pois, como ápice do que parecerá uma paulatina libertação do “espírito”, a prescindir cada vez mais da materialidade “exterior” do mundo, ápice que, estágio final desse processo – ou *progresso* –, é para Hegel também o topo, no campo das artes, de uma hierarquia. Como se já não bastassem os paradoxos de cada proscrito *transformativo*, Hegel, com esse movimento, parece insubordinar-se contra Hegel, como se para servir ao *corpo* e minar o *corpo* simultaneamente; a simpatia despertada à distância, em função de um possível diálogo das artes sob o *sensório*, entre essas artes não estando ausente a poesia, vê-se ao fim turvada pelo que terminará sendo, embora talvez não com razão absoluta, diante de certas oscilações do seu autor, a herança mais marcante da *Estética* em relação ao poema, tornado casa, sobretudo, do “espírito”. A lembrança rápida dessa possível tensão, e, portanto, de uma possível não univocidade de propósito por parte desse inimigo ambíguo, talvez leve a algumas pazes provisórias. De um modo ou de outro, a passagem servirá de prenúncio ao que aqui se começará logo mais a advogar: a vocação artisticamente aliciante desse *objeto* sensório que, no poema, será seu *significante* com seus ritmos – e eis de novo o *metro* –, e ao qual não será insensível, mesmo, o próprio Hegel.

Um ferimento a lança ou espada visto de perto, evocado o toque frio do metal na carne sob o retinir sem pausa da batalha em volta, sem se esquecer o cheiro do sangue, misturado ao do solo úmido revolvido, ou a sede sem socorro algum, a não ser o suor salgado do rosto: uma passagem de luta num poema épico, em leitura, seria um espetáculo a se presenciar, ainda que assim convocados os cinco sentidos, em ausência. Seria esse um espetáculo “interior”, constituindo a “exterioridade” vital de que se serviria o poeta para criá-la, por isso mesmo, uma espécie de paradoxo: não será ela nada tão “exterior” quanto a pedra para o escultor, ou quanto a cor para o pintor, sendo

o seu princípio, em geral “o da *espiritualidade*” (HEGEL, 2004, p. 13). Explica-o Hegel:

o que constituirá agora na poesia a exterioridade e a objetividade propriamente ditas? Podemos responder simplesmente: o *representar* e o *intuir interiores* mesmos. São as Formas *espirituais* que se colocam no lugar do sensível e que fornecem o material a ser configurado, como anteriormente o mármore, o cobre, a cor e os sons musicais. [...] igualmente essencial é afirmar que a representação, a intuição, o sentimento etc.[,] são as Formas específicas em que cada conteúdo da poesia é apreendido e conduzido à exposição, de modo que estas Formas – já que o lado sensível da comunicação permanece apenas em segundo plano – fornecem o material propriamente dito que o artista tem de tratar artisticamente (HEGEL, 2004, p. 16).

O “material” pelo menos *preponderante* com que teria de se haver o poeta, portanto, uma vez que “o lado sensível da comunicação permanece apenas em segundo plano”, seria, para Hegel, um “material” *imaterial*: as presentificações imaginárias de tudo quanto possa vir a constituir o horizonte da experiência humana, coisas, pessoas, sensações, lugares e ações cuja substância “objetiva” ou “exterior” – substância, por exemplo, como a do livro que o leitor continuará sentindo nas mãos – seria substituída pela substância *insubsistente* da figuração “interior”, que torna todo o figurado, tão somente, “conteúdo espiritual”. Essa plasticidade do “material” da poesia, “material” *imaterial*, seria o elemento caracterizador “do poético propriamente dito”, isto é, da *essência* mesma da arte do poeta. E antes que se pudesse perguntar, diante disso, sobre outra aparente volúpia sensorial, “exterior”, que, no âmbito da poesia em muitas culturas, viria dando origem há séculos a um sem-número tanto de sistemas quanto de experimentos métricos e tímbricos talvez relevantes, Hegel dirime qualquer dúvida:

a poesia [...] avança tanto no tratamento negativo de seu elemento sensível, que ela, em vez de configurar o oposto da matéria pesada espacial, o som, tal como a arquitetura faz com o seu material, em um símbolo alusivo, o reduz muito mais a um signo destituído de significado (HEGEL, 2004, p. 20).

Sobre o poder de alusão dessa “matéria” sonora, muito deverá ser ainda dito com base em exemplos de Dante e outros, mas a atenção agora é outra: apesar de semelhantes manobras, e ao contrário do que se pudesse não sem razão pensar, a música do verso não é simplesmente ignorada por Hegel. Dedicava mesmo um longo capítulo à versificação, e não serão tão raros os achados que talvez denotem, mesmo, uma aferição dedicada e sutil de alguns de seus processos e efeitos, testemunhando, eventualmente, a

própria suscetibilidade do autor diante deles. Em tais momentos tem-se a impressão de que o “tratamento negativo” dispensado ao som pela poesia pode não ter sido tão cabal, e de que talvez não seja tão pouco influente a “matéria” sonora para a caracterização de uma obra:

Prosa versificada ainda não resulta certamente em poesia alguma, mas apenas em versos, tal como a expressão meramente poética possibilita apenas uma prosa poética em tratamento prosaico ulterior; não obstante, todavia, o metro ou a rima são pura e simplesmente necessários como o primeiro e único aroma sensível para a poesia, sim, mais necessários que uma assim denominada bela dicção rica em imagens (HEGEL, 2004, p. 60).

Ao comentar em seguida o abandono, por Schiller e Lessing, das formas prosaicas em favor da composição em verso, acrescenta:

também para Goethe foi tão pouco satisfatório o tratamento prosaico primevo de sua *Ifigênia* e do *Tasso*, que ele, no terreno mesmo da arte, tanto segundo a expressão quanto segundo o lado prosódico, refundiu estas obras completamente para aquela Forma mais pura, por meio da qual elas nos arrebatam sempre de novo para o maravilhamento (HEGEL, 2004, p. 60).

E a indiferença quanto às diferentes modalidades de composição, do metro à estrofe, parecerá eventualmente amenizada:

a métrica deve fornecer o tom universal e o aroma espiritual de um poema inteiro; e não é indiferente se são empregados para a Forma exterior, por exemplo, jambos, troqueus, estâncias, estrofes alcaicas ou outras (HEGEL, 2004, p. 62).

Esses exemplos talvez deixem claro que não, a “matéria” sonora não é ignorada pelo *leitor* Hegel. Mas, para o bem da própria poesia, e do alto posto reservado a ela no seu sistema das artes, ou mesmo, quem sabe, para que possa Hegel conciliar o seu amor por essa “exterioridade” da poesia com o seu amor pelo progresso ascensional do “espírito”, ou, em outras palavras, para que possa o *leitor* Hegel se conciliar com o *Filósofo* Hegel, talvez seja melhor que, sim, se admita filosoficamente a existência dessa música verbal,

mas como exterioridade mais acidental, a qual apenas ainda assume uma Forma de arte pelo fato de que a arte não pode, a seu próprio bel-prazer, deixar livre lado exterior algum pura e simplesmente casual (HEGEL, 2004, p. 16).

Quando assim reassume a posição do *pensador* é que Hegel, aliás, parece livrar de uma grande carga os tradutores literários, que, sem incorrer nas alegadas perdas seguramente a se apontar, por exemplo, no contexto da “transposição criativa”, poderão sem maiores acrobacias verter, satisfatoriamente, o “poético propriamente dito” de um poema:

Por isso também permanece indiferente para o poético propriamente dito se uma obra de poesia é lida ou ouvida, podendo inclusive ser traduzida para outras línguas sem um comprometimento essencial do seu valor, ser vertida do verso para a prosa e com isso ser levada a relações inteiramente diferentes do ressoar (HEGEL, 2004, p. 16).

A contradição entre a afirmação do vínculo entre a arte e a sensorialidade, de um lado, e a eleição da poesia como a mais alta das artes precisamente por *trair* a arte, por outro, termina por conferir à própria poesia uma posição cuja peculiaridade não poderia escapar ao próprio Hegel. Ao empreender o “tratamento negativo de seu elemento sensível”, tornar-se-ia ela uma arte à deriva num limiar estranho, limiar cujo cruzamento será ou sua perdição ou sua bem-aventurança: talvez não seja difícil distinguir, entre os dois, qual deles será o juízo de Hegel. O caso é que, ao reduzir o seu “material exterior” a um “signo destituído de significado”,

ela [a poesia] dissolve, todavia, a fusão da interioridade espiritual e da existência exterior em um grau que começa a não mais corresponder ao conceito originário da arte, de sorte que a poesia corre o risco de se perder da região do sensível inteiramente no espiritual. O belo meio termo entre estes extremos da arquitetura e da poesia é conservado pela escultura, pela pintura e pela música, na medida em que cada uma destas artes trabalha o Conteúdo espiritual ainda inteiramente em um elemento natural e o torna apreensível igualmente aos sentidos e ao espírito (HEGEL, 2004, p. 20-1).

Diferentemente, pois, das artes que “levaram plenamente a sério o elemento sensível em que se moviam” (HEGEL, 2004, p. 18),

a poesia resulta então também como aquela arte particular na qual, ao mesmo tempo, a arte mesma começa a se dissolver e alcança para o conhecimento filosófico o seu ponto de transição para a representação religiosa como tal, bem como para a prosa do pensamento científico. Os âmbitos limítrofes do mundo do belo são, como vimos anteriormente, de um lado, a prosa da finitude e da consciência habitual, a partir da qual a arte se liberta para a verdade; do outro lado, são as esferas mais elevadas da religião e da ciência, nas quais ela

passa para uma apreensão menos sensível do absoluto (HEGEL, 2004, p. 20).

Embora os cursos que deram origem à *Estética* remontem à década de 1820, talvez não seja implausível reconhecer sua perpetuação, por convicção ou por inadvertência, em alguns gestos do século seguinte: por convicção ou por inadvertência, ou, ainda, por nada mais senão pela *transformação* que, já, a tais gestos assim se impõe. Um exemplo é evocado, numa palestra proferida em 1963, na Universidade de Turim, por D'Arco Silvio Avalle – sua *Preistoria dell' endecasillabo*. Depois de reivindicar a presença da métrica em meio ao repertório de elementos a que, sem resistência do senso comum, teriam reconhecidamente recorrido escritores e poetas de muitas épocas em seu trabalho, como às “imagens” e às “figuras retóricas”, chama atenção Avalle:

Desses elementos, como se sabe, fez Curtius uma história em sua obra maior sobre a literatura europeia e a Idade Média latina. A riqueza dos dados fornecidos como demonstração de uma ideia de “continuidade”, para além de todas as crises e fraturas, nos dispensa de retomar o assunto. Mas o que espanta é não se encontrarem no registro dos “*topoi*” os versos da Antiguidade que sobreviveram nas literaturas modernas (AVALLE, 1963, p. 11).

O exemplo em seguida citado por Avalle é o do alexandrino francês, que vê como prática que remontaria aos poetas eólicos, ligando a estes, por meio de Horácio, de Prudêncio, da hinografia cristã e das *chansons de geste* medievais, entre outros elos, *La Jeune Parque*, de Valéry (AVALLE, 1963, p. 11). Poderia servir de exemplo adicional, igualmente, a própria história que atribui ao célebre *endecasillabo*, irmão do decassílabo em português, fazendo-o remontar a metros que terá sabido ver em antigos tropários medievais – catálogos que reuniam composições a serem recitadas ou cantadas em meio ao ofício católico.

Indo-se ainda adiante, passando-se do Curtius de 1948 ao ano de 2011, e passando-se da Itália ao Brasil, talvez se possa fantasiar sobre uma persistência de lições da *Estética* tornadas moeda corrente, base mesma de um senso comum, muito embora não se tenha contado aqui, ao menos não tão de perto, com qualquer embaixador das “interioridades” tão dedicado e influente quando Croce, na Itália, também lembrado por Avalle (AVALLE, 1963, p. 8). Isso porque mesmo após a vigência do ministério “formalista” e “estruturalista”, e do próprio legado constituído pela prática concretista, é possível ler Augusto de Campos, naquele ano, dizer em entrevista:

Sim, ainda existe muito preconceito em relação à forma. E, por mais que as boas traduções impressionem favoravelmente, sinto uma grande indisposição contra a perícia ou habilidade artística em muitos redutos. Além disso, quase ninguém hoje sabe versificar – embora, paradoxalmente, ainda haja muita revolta contra o “*dictum*” concreto do fim da era do verso – e a maioria dos próprios críticos e poetas não se dá conta de um acento errôneo, ou um verso de pé-quebrado, de modo que há o risco de nivelar tudo – alhos e bugalhos – numa mesma pasta. Assisto frequentemente a elogios desbragados das cátedras universitárias para traduções pouco qualificadas, que aparentam proficiência só por terminarem com uma rima no fim da linha ou porque constituem obras completas... (CAMPOS *apud* PEREIRA, 2011, p. 18-9).

Augusto de Campos, valerá lembrar, falaria a partir de um contexto em que o *Objeto* do poema, conforme já suficientemente frisado em seções anteriores, terá já *mudado de lugar*. Se em Hegel residiria ele numa “interioridade”, localizada ou aquém ou além da palavra, que lhe serviria como mera mediadora reverente, já corresponderá agora o *Objeto*, precisamente, e pelo menos desde 1901 (ver abaixo), à pretensamente inequívoca “materialidade exterior” da palavra, ou à *Forma*, ao cristal incorruptível “subtraído às variações do nosso pensamento”. Testemunharia a esse favor, aliás, a própria segurança desinibida e impaciente, mesmo derruidora, de Augusto de Campos: aparecerá ela como que ainda ressaltada, quem sabe, pela diferente imagem de leitor que Avalle faz evocar, aparentemente mais inclinado a aceitar, como essência móvel do trabalho poético, um ecumenismo de habilidades heterogêneas, infenso a hierarquizações predeterminadas. De um modo ou de outro: operada há já um século a transferência do *Objeto* para a “exterioridade”, uma possível permanência desse outro “espírito”, o de Hegel, entre nós, tão a contravento, parece dar a pensar.

Apenas para fins de melhor situação histórica, lembre-se o modo como dá conta do processo de transferência do *Objeto* Viktor Jirmunski, num texto de 1921. Eis o seu resumo do ponto de vista “idealista alemão”:

Durante muito tempo houve a convicção de que “as imagens” constituíam o material da poesia, e até hoje não se está muito distanciado desse conceito. A estética idealista alemã considerava a obra de arte como a corporificação de uma ideia numa imagem sensível. Se as imagens óticas predominam como material da pintura, as imagens sonoras como material da música etc., então a poesia, como a mais alta forma de arte, conhece além das cores, sons e odores, também imagens de experiências íntimas. O valor de uma arte é determinado pelo aspecto concreto de sua apresentação, sua “perceptibilidade” no sentido mais lato da palavra: esse conceito aplica-se à figuração [por meio da imaginação] principalmente e não

apenas à imagem ótica. Quanto mais completamente uma ideia se corporifica numa imagem tanto mais completa será a obra de arte. (JIRMUNSKI, 2002 [1921], p. 465).

O afastamento em relação a esse paradigma, com a re-alocação do *Objeto*, é por ele explicada em sua paráfrase a uma obra de 1901, de Theodor Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*. Embora também algo extensa, a passagem segue sem cortes, como exemplo de clareza. Mesmo as já conhecidas “*diferencias imaginarias*” terão aí seu lugar garantido, mas, de modo algum, como passíveis de incidir sobre a determinação inequívoca da *Forma* (por isso, não *forma*). Após citar uma estrofe de poema, comenta:

Com a leitura dessa poesia surge em nossa imaginação uma série de imagens mais ou menos concretas, isoladas em si mesmas ou detalhadas: a rua bulhenta – a igreja e os fiéis – os jovens em festejos – o poeta solitário e o pensador. Conforme a qualidade da nossa capacidade de imaginação essas imagens são mais claras ou mais vagas; os elementos óticos predominam; para alguns leitores, talvez os acústicos (“ruas bulhentas” – o ruído das carruagens nos paralelepípedos, os gritos dos vendedores etc.); para outros ainda, as representações verbais abstratas. Daí se compreende que essas imagens que acompanham uma sequência verbal são de certo modo subjetivas, indeterminadas e completamente dependentes da psique do observador, de sua individualidade, de sua disposição de espírito etc. Criar arte sobre a base dessas imagens é impossível: a arte exige execução perfeita, exatidão e não pode, portanto, ser abandonada à capacidade de imaginação ativa do leitor: não é o leitor mas o poeta que cria a obra de arte. Nestas circunstâncias as imagens do poeta não podem concorrer com a música e a pintura no que se refere à perceptibilidade: na música e na pintura a imagem sensível está esteticamente assegurada; na poesia existe uma complementação do sentido das palavras absorvidas subjetivamente pelo leitor (JIRMUNSKI, 2002 [1921], p. 466).

Jirmunski parece dizer, em outras palavras, que o *Objeto* postulado por Hegel, por fim, só seria acessível ao leitor por meio de algum artifício telepático, diferentemente dessa outra *sensorialidade*, ou *Sensorialidade*, constituída pela palavra que, essa sim, submeter-se-ia aos cinco sentidos do leitor. É com base nesse raciocínio que se chegaria à simples conclusão, em oposição a Hegel:

Todos os aspectos da vida espiritual humana podem ser atingidos pela poesia. Mas naturalmente não é aí que se encontra a sua *peculiaridade específica*.

O material da poesia não são as imagens e emoções mas a *palavra* (JIRMUNSKI, 2002 [1921], p. 468).

A afirmação, por Hegel, de um vínculo entre as artes e o sensorial, entre elas incluída a poesia, seria ambígua: por se apresentar com a simultânea *elevação*, da mesma poesia, à estranha condição de *menos arte*. Ao mesmo tempo, o conflito entre o *leitor* Hegel e o *Filósofo* Hegel, observável no plano do detalhe, seria testemunho do quão pouco propensa poderia estar certa *sensorialidade* do poema a se curvar, ou mesmo anular-se, sob aquela “exterioridade” apenas “espiritual”. Oposta a esta, aquela primeira seria, talvez, uma “exterioridade” *corporal*: sempre pronta para assediar o próprio Hegel. Conviverão desse modo, em Hegel, consideradas tais tensões, um veneno – de efeitos incômodos para Avalle e Augusto de Campos –, e, ainda que pouco, algum antídoto. Hegel contra Hegel.

Diante disso, e tendo sido purgado de suas turvações *Filosóficas*, aquele vínculo com o *sensorial*, vínculo *constitutivo*, para Hegel, da Arte, será vínculo aqui de algum modo a se reeditar, ainda que, meramente, como um vínculo *possivelmente desejável* sob certas condições propositivas. A própria *Estética*, nesse contexto, ter-se-ia convertido numa daquelas “regiões da Terra ricas em minério”. A prospecção em outras regiões, no entanto, não poderia deixar de ser necessária, ficando a conversa com Hegel apenas como prelúdio.

Após a transferência do *Objeto* sob o poema, narrada por Jirmunski, as atenções se desviando do “espiritual” para se voltarem para o *corporal*, um panorama se desobstrui. A volúpia sensorial aludida mais acima se deixa agora perscrutar. Ao se passar, pois, do pretense *Objeto* apenas telepaticamente acessível do poeta de Hegel, para o pretense *Objeto* verbal oferecido aos cinco sentidos do leitor é que se passaria a testemunhar em ato, sem mais pudores, os movimentos e mesmo a força alusiva, por exemplo, atribuíveis a essa *sensorialidade* “exterior” antes negada – ainda que seja ela, ainda, uma *Sensorialidade*, porque correlata de uma *Forma* do poema, e não de uma *forma*, questão ulterior. A conexão entre *forma* (do poema) e *corpo* (do leitor), embora por Hegel já estabelecida, ao fazer ele corresponderem-se mutuamente, na *Estética*, a dita *sensorialidade* “exterior”, ao alcance dos cinco sentidos, e o mundo de metros e sons da língua, só terá condições de se confirmar ou não como produtiva nesse diferente e menos recatado estado de coisas.

A fábula teórica sobre *forma*, *corpo* e *história*, aqui, começa a articular a seu primeiro termo seu segundo termo, ligando-se, ao *metro* ou à *forma*, o *corpo*. Deverá completar-se apenas mais tarde, ao se convocar, para juntar-se à *forma* e ao *corpo*, sua terceira protagonista, provisoriamente afastada no que segue.

Uma célula sonora e coreográfica

Ao se falar em poesia e em *corpo*, não é difícil que entre as primeiras associações desencadeadas esteja a conhecida figura do *performer*: o poeta que declama, ou mesmo encena, canta e dança, ele mesmo na rua ou no bar, as suas produções, cada publicação constituindo um evento único, um acontecimento por ele protagonizado de corpo presente. Os seus, portanto, seriam “textos” de um tipo especial: os gestos, a própria voz, com sua paleta irrestrita de inflexões, e mesmo a situação ela mesma com suas várias contingências irrepetíveis seriam componentes textuais relevantes, tanto quanto quaisquer das palavras enunciadas. Um poema vivencial, composto de palavras, mas também de sangue, músculos e instante, talvez oposto, quem sabe, à estaticidade inexpressiva, impessoal, da palavra sem corpo ou voz, sem vida ou gesto, impressa na página branca.

Um segundo olhar sobre o poema impresso, no entanto, e uma consideração mais detida sobre as tantas artes possivelmente nele empenhadas, pode levar à conclusão incomum de que nele possa haver, sim, um *performer embutido*: uma fonte de movimentos de corpo, de gesticulações precisas. Em pelo menos dois sentidos parece a ideia proceder; passe-se ao primeiro deles.

Alguns conhecidos poemas de Manuel Bandeira, escolhidos quase que ao acaso, ajudariam a lembrar como a própria estrutura de uma frase, mesmo que apenas escrita, pode fazer evocar, dir-se-ia que até *automaticamente*, uma ou outra entonação, e com ela mesmo gestos, cenários e situações. Em “Irene no céu”, por exemplo, o “– Entra, Irene. Você não precisa pedir licença” poderá trazer à mente inclusive certa expressão facial, certo sorriso complacente de carinho; em “O último poema”, pode-se reconhecer a voz exasperada de alguém que, comovido, enumera algo sem pausas; em “Poética” é difícil não reconhecer o tom combativo, o tom de comício de quem houvesse subido num púlpito, ou num engradado de feira numa praça pública, para discursar, no próprio ritmo do discurso entranhando-se ainda uma expressiva coreografia de gestos, um jogo de contenção e irrupção explosiva, *consubstanciado* nos versos curtos que se alternam com longuíssimos e rápidos. Drummond, igualmente, muitas vezes *forçará* o leitor a entoar de certo modo seus versos, e a por meio deles figurar atitudes e posturas peculiares, graças a certo encadeamento preciso, dado aos vocábulos no papel. É o que aconteceria, por exemplo, em “Vai, Carlos, ser *gauche* na vida”:

Na posição que ocupa na frase, o vocativo sustenta-se em entonação brejeira, oposta ao efeito de soluções mais graves e sentenciosas, como seriam, imaginemos, “Carlos, vai ser *gauche* na vida”, ou “Vai ser *gauche* na vida, Carlos” (VILLAÇA, 2006, p. 23).

Tais exemplos se deveriam, em grande parte, ao projeto modernista de pôr abaixo as dicções ostensivamente *poéticas*, de impositação invariavelmente solene, e tacitamente aceitas como únicas possíveis ao poema; foi projeto levado a termo, exatamente, através da tão conhecida abertura da sensibilidade, típica do momento, para as inflexões do falar cotidiano, para o seu vívido potencial de evocação: quase se crê, diante de tais passagens, que não se trata *apenas de palavras*. Tão logo se comece a ler semelhantes páginas, não se ignora que, por obra de uma manipulação eficaz da experiência que se tem da língua, uma presença ganha corpo: há alguém falando, que imprime à voz tons expressivos ou mesmo gesticula. Está-se diante de mais um exemplo da *sensorialidade* “interior”, ou “espiritualmente” figurada, vista há pouco em Hegel, muito persuasivamente calcada, muito embora, em dados respeitantes à *sensorialidade* “exterior”, verbal, a exemplo da ordem das palavras. Esse seria, enfim, um primeiro sentido que a ideia do *performer embutido* poderia evocar; não é ele, no entanto, o aqui mais importante. Para uma explicação do segundo dos sentidos prometidos, pede-se que se retroceda pacientemente ao trivial: a série de observações abaixo, de caráter antes prático, constituirá seguramente o caminho mais apropriado para uma compreensão global do que aqui interessa. Haverá outro *performer*.

Considere-se qualquer grafema, como o *m*, por exemplo; ele não representará apenas uma entidade ideal, uma mera possibilidade combinatória, sem rosto ou corpo, que diferencia *mala* de *fala*. Além de como o estuda a fonologia, haverá o modo como o estuda a fonética: o *m* se vincula indissociavelmente na memória de alguém a um som, e, mais do que isso, a um movimento dos lábios, dos pulmões que empurram o ar garganta acima, das cordas vocais que vibram e da língua que, moldando o som numa vogal, dá aos lábios o que falta à explosão da sílaba: *ma*. Se assim se admite, sílabas lidas – *ma*, *cor*, *sol*, *ti* etc. – não culminarão apenas em sons, mas numa combinação precisa de sutis movimentos *corporais*, que envolvem pulmões, cordas vocais, língua, dentes e lábios. A decisão, aliás, com que as rotinas de tais movimentos se inscreveriam na memória corporal daquele mesmo alguém, resultado de um processo que já se iniciaria em seus primeiros contatos com a língua materna, ainda intrauterinos, deixar-se-ia trair através de uma manifestação sua, por exemplo, quase que fisiológica: a

circunscrição, às vezes apenas dificilmente transposta, a que se vê submetido cada falante com seu próprio *sotaque* – o erre retroflexo dos americanos, o erre gutural dos alemães, as vogais peculiares do francês, a vocalização das consoantes finais pelos brasileiros, entre outros; marcas típicas, todas elas, das quais dificilmente nos desobriga a prática imemorial de uma língua.

Talvez, acrescente-se, pouco viesse a importar que aquelas, de mais acima, fossem sílabas lidas silenciosamente, sem a execução *efetiva* – em voz alta, portanto – dos movimentos articulatórios. Graças à plasticidade de sua memória sensorial e motora, cada um seria capaz de, com alguma atenção, experimentar a sensação de, por exemplo, movimentar em certa direção um braço *sem* que chegue a executar de fato o gesto, senão *idealmente*. Do mesmo modo, o músico que escuta na rua um acorde qualquer pode resgatar, quase que em tempo real, o movimento e a sensação tátil de executá-lo em seu próprio instrumento, ainda que ele *não* o traga à mão. Com base nessa mesma vinculação íntima entre memória musical e memória motora, o mesmo músico poderá inclusive avaliar as dificuldades que lhe oferecerá a execução de uma ou outra frase melódica apenas ouvida, para tanto sequer precisando, não necessariamente, mover seus dedos. Os praticantes de ioga, curiosamente, são incentivados a, sempre que julgarem necessário ao longo do dia, executarem *mentalmente* as posições de sua preferência, e a assim contar com os mesmos efeitos terapêuticos: talvez aos que admirem versos de Dante por sua harmonia articulatória seja dado apenas ensaiá-los em silêncio na memória, e assim contar ainda com os mesmos efeitos catárticos. Mas não se passe ao verso antes do previsto; a experiência do movimento articulatório, eis o que por ora quereriam sugerir os exemplos, não precisará dizer respeito, exclusivamente, ao fenômeno da leitura em voz alta – observação que não excluiria, claro, a possibilidade de experiências de leitura quase que apenas visuais, como assegurariam as técnicas da *leitura dinâmica*.

Como corolário previsível de tudo dito acima sobre a sílaba – seja ela pronunciada, seja ela apenas idealmente ensaiada em silêncio –, nada seria diferente em relação ao vocábulo: para além de levar consigo uma ideia, um significado, corresponderia ele a uma célula simultaneamente sonora e, note-se bem, *coreográfica*. A palavra surge aqui como amálgama sutil de sentido, música e dança, como articulação de sons que já traria nela implícita certa coreografia dos órgãos da fala. Se, indo-se adiante, o verso corresponde a um encadeamento de palavras, o que estará em pauta agora é a execução

em cadeia de diferentes movimentos de corpo. Mais uma vez, mantenha-se a circunscrição ao trivial.

Um artista circense talvez pudesse confirmar: uma pirueta sozinha não será o mesmo que uma pirueta entre um salto mortal e uma reverência ao público. O caso é que cada movimento individual – uma pirueta, um salto – gerará o seu quinhão de inércia, energia a ser reabsorvida no movimento subsequente, em que uma nova injeção de energia, um novo impulso, entra no conjunto para ter suas sobras de novo absorvidas num terceiro movimento, e assim sucessivamente, integrando-se todos, como numa frase, num único grande movimento composto. Essa dinâmica não parecerá tão estranha a um leitor atento de poesia: as palavras, quando em sequência, transmitiriam umas às outras, sucessivamente, o impulso que sobra de sua própria articulação, impulso que a próxima palavra retrabalha num novo ápice acentual, ou resolve de algum modo harmônico, dando fim ao verso. Como na ginástica olímpica ou na patinação no gelo, se o impulso do movimento anterior for maior do que o movimento subsequente pode absorver, o verso cai; se for menor do que ele precisa para ser executado, ele perde em decisão e fluidez, torna-se hesitante e forçado, e os jurados reclamam. Quando a economia é perfeita, administrando-se a energia do início ao fim sem dissipações, tem-se em mãos um caso de exemplar equilíbrio de forças – forças ou musculares ou acentuais, o que aqui já não parece importar muito.

Essa identificação até aqui esboçada, entre a dinâmica de forças de um verso e, como se nela mesma implicada, a administração de inércias numa cadeia de movimentos corporais – a articulação –, seria um modo de tornar mais claro, por exemplo, que espécie de critério poderia levar um tradutor – um tradutor sem dúvida irresponsável, mas igualmente cioso da força que crê reconhecer numa coreografia verbal – a verter reverentemente o inesquecível “*O Captain, my Captain!*”, de Walt Whitman, como “Ó, répteis! Meus répteis!”. Seria também um modo de trazer à tona que sorte de relações seriam aquelas há pouco aludidas, passíveis de se estabelecer entre a aparente abstração do vocabulário métrico, ou de palavras como *forma*, e esse conjunto de experiências que se costumam admitir, cotidianamente, como gestos do *corpo*. O decassílabo heroico, por exemplo, segundo essa perspectiva, não constituirá apenas uma equação numérica – dez sílabas cuja sexta deve ser acentuada –, mas certo padrão *coreográfico*; o repentista, do mesmo modo, não *conta sílabas* em tempo real: internalizou ritmos, movimentos de corpo, cadências que já o habitam quase como um sotaque. Se Yeats não mentiu em seu “*Adam’s Curse*”, “*articulate sweet sounds*

together” não é simples, e cada verso antológico terá demandando horas e horas de ensaios coreográficos que o poeta realizou, se assim se quiser, em suas próprias vísceras. Um segundo momento de conexão desse verso com uma memória corporal concreta se faria no momento da leitura: e aqui se torna claro qual o segundo sentido de se falar num *performer embutido* do poema escrito. É quando se poderá dizer, finalmente, à *la Cervantes*: “o corpo do *performer*, caro leitor, é o seu”.

Para além de uma pertinência que talvez se possa classificar como *pedagógica*, precisamente pela percepção mais plástica que facultaria dos pesos e equilíbrios em ação num verso, algumas outras, ainda quanto à conexão *forma-corpo*, precisariam ser frisadas. Uma delas se torna especial diante de passagens como as que serão de interesse, mais adiante, ao se ler Dante, ou diante de versos como este, de Mário Faustino:

Amor que força as portas dos infernos

O verso integra o primeiro dos seus “Sete sonetos de amor e morte” (FAUSTINO, 2002, p. 98-104). O poema, como se verá em maior detalhe mais adiante, ocupar-se-ia da descrição de um amor furioso, que transpõe todo e qualquer obstáculo. No verso acima, uma sequência de erres e esses pós-vocálicos, que parece levar a um prolongamento desconfortável de cada uma das vogais tônicas, aproximaria a coreografia do verso de um movimento penoso, que se arrasta: “Amor que força a porta dos infernos”. Faustino transferiria aqui para os órgãos da fala o esforço muscular implícito em sua imagem, o esforço muscular que se despenderia ante as – supõe-se – pesadas portas.

Ao se buscar mais exemplos pontuais, um trecho da “Carta”, de Drummond (ANDRADE, 1998, p. 75), vem à memória:

mas todos esperamos
rever-nos bem depressa.
Muito depressa, não.
Vai-se tornando o tempo
estranhamente longo
à medida que encurta.

Os três primeiros versos talvez já bastem. Nos dois primeiros, uma mesma cadência parece repetir-se: na segunda e na sexta sílaba dos dois hexassílabos estão seus acentos principais – impulsos mais fortes do seu todo coreográfico –, pondo em cena um meneio

regular. O terceiro verso, no entanto, como um tropeço, introduziria uma quebra: como se a dramatizar a pressa exagerada sobre a qual o eu lírico, simultaneamente, adverte o leitor nesse mesmo verso, os acentos incidem agora sobre a primeira, a quarta e a sexta sílabas. Haveria, assim, não só uma antecipação dos acentos no verso, mas também uma maior proximidade entre eles, gerando uma pulsação mais rápida, e mesmo a inclusão de um novo acento – agora são três num único verso – parece contribuir para a sensação de atropelo rítmico da passagem. Leia-se novamente:

mas **TO**dos espe**RA**mos
re**VER**-nos bem de**PRE**ssa.
MUIto de**PRE**ssa, **NÃO**.

O efeito resultante à leitura, ao fim, não é desconhecido do leitor de Drummond: a ironia sutil, certo *humour* discreto, engastando-se dessa vez na brincadeira métrica o sorriso cúmplice dirigido ao leitor. Na tríade de versos que se segue a esses, no mesmo poema, tríade transcrita mais acima, não será muito diferente o que ocorre (a atenção deve confirmá-lo).

Tomando-se a síncope rítmica de Drummond como análoga a do baterista de jazz, que, surpreendendo os que dançam na pista, de repente acentua o tempo fraco do compasso, o que se poderá dizer do verso que fecha, por exemplo, a tríade abaixo, roubada ao poema tão convenientemente intitulado que abre o *Libertinagem*, de Manuel Bandeira? O respeito à ausência de pausas, bem como à quase rima bilíngue de “*band*” com “também” e “ninguém”, devem garantir à leitura a percepção do tipo de desarmonia por fim harmônica desse outro jazzista. São versos de “Não sei dançar” (BANDEIRA, 1993, p. 125):

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.

No que diz respeito ao decassílabo, que aqui interessará em primeiro plano, exemplos também não faltariam. O da “Oficina Irritada”, de Drummond (ANDRADE, 1998, p. 188), talvez esteja entre os mais flagrantes. Nesse soneto, o eu lírico enuncia, já no primeiro verso, o desejo que simultaneamente já começa a realizar: “Eu quero compor um soneto duro”. Seria esse um decassílabo atípico ante os costumes decassilábicos há muito sedimentados (ver-se-á em detalhe mais adiante), acentuando-se ele na quinta sílaba, enquanto o acento esperado recairia ou na quarta ou na sexta.

Também o modo nítido, ou mesmo abrupto, como as tônicas parecem saltar no verso, consideradas independentemente de sua posição no verso, fariam lembrar o ritmo marcado observável, por exemplo, em tantos poemas de João Cabral – ritmo de enxada no eito –, ou o ritmo daquele célebre “*e caddi come corpo morto cade*”, com que Dante fecha o “Canto V” do *Inferno*, verso cuja *dureza*, no entanto, será mímica de outro gesto: o desmaio do próprio Dante, “caindo como queda corpo morto”, após ouvida a narração de Francesca (a tradução, frise-se, *trai* o tempo verbal do original). Mas os fingidos *desastres* poéticos de Drummond, voltando-se ao soneto, nele prosseguiriam, como se em consonância com a “irritação” então reinante em sua “oficina”:

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

Escapariam da fúria do poeta, do ponto de vista dos hábitos métricos em vigência, apenas o segundo quarteto e os dois versos finais de cada terceto; os três primeiros versos do poema compartilhariam o mesmo acento na quinta, tendo o segundo deles, ainda, um acento na sétima, também hoje incomum; já o primeiro verso do último terceto contaria com a justaposição de duas tônicas, posicionadas na sexta e na sétima sílabas. Dos dois versos restantes, há que se guardar memória: “Seco, abafado, difícil de ler” e “Esse meu verbo antipático e impuro”. Corresponderiam, precisamente, a um “*verse design*” ou “*modelo de verso*” que estará entre os mais relevantes na leitura aqui proposta de Dante. Da ligação de todos esses metros com épocas menos recentes da história da poesia, também se tratará mais tarde.

Deixando-se de lado, naturalmente, uma grande abundância de casos semelhantes, fique-se de novo com alguns dos “Sete sonetos” de Faustino, como conclusão da sequência. No primeiro quarteto de um deles (FAUSTINO, 2002, p. 100), um verso, o

terceiro, parecerá de destaque: nele, uma *dupla* justaposição de sílabas tônicas, como impulsos que, em pesados fluxos e refluxos que impõem ao movimento, antes combatem do que harmonizam forças num único gesto fluido, fá-lo-á certamente figurar entre os decassílabos mais peculiares da nossa poesia. A descrição de um dia sem vida seria, ao mesmo tempo, por meio desse intenso movimento rítmico, o índice do estado de alma vivamente agônico em que meditaria esse eu lírico:

Inferno, eterno inverno, quero dar
Teu nome à dor sem nome deste dia
Sem sol, céu sem furor, praia sem mar,
Escuna de alma à beira da agonia.

O segundo e último soneto a se considerar é aquele primeiramente citado (FAUSTINO, 2002, p. 98), dedicado à descrição de certo amor – um amor voluntarioso e indomável, que não se deixa conter por quaisquer limites:

Alado galopando em céus irados,
Por cima de qualquer muro de credo,
Por cima de qualquer fosso de sexo

Observa-se, nos dois últimos desses versos, um choque, novamente, entre tônicas, exatamente entre a sexta e a sétima sílabas, momento em que são mencionados, em cada um dos versos, um dos obstáculos vencidos por esse amor: no primeiro, um interdito religioso (“muro de credo”); no segundo, um interdito ligado à sexualidade (“fosso de sexo”). Mas a fúria implacável, para além desse exemplo, deixar-se-ia plasmar audível e coreograficamente em pelo menos mais dois versos. Um deles é o que abre o poema, e que se repete duas vezes ao longo dele: “O mundo que venci deu-me um amor”. Se Faustino tivesse optado pela fórmula proclítica *me deu*, em lugar da enclítica *deu-me*, teria legado ao leitor um verso plenamente afeito ao costume métrico mais pedestre. A opção por se posicionar o verbo, esse monossílabo tônico, na sétima sílaba, gerando um choque entre ele e a sílaba antecedente, foi o que lhe rendeu um verso metricamente peculiar: nele já estaria prefigurada a fúria que só se conhecerá com o prosseguimento da leitura. Segue o soneto na íntegra:

O mundo que eu venci deu-me um amor,
Um troféu perigoso, este cavalo
Carregado de infantes couraçados.
O mundo que venci deu-me um amor
Alado galopando em céus irados,
Por cima de qualquer muro de credo.

Por cima de qualquer fosso de sexo.
O mundo que venci deu-me um amor
Amor feito de insulto e pranto e riso,
Amor que força as portas dos infernos,
Amor que galga o cume ao paraíso.
Amor que dorme e treme. Que desperta
E torna contra mim, e me devora
E me ruma em cantos de vitória...

Último verso a interessar no soneto, finalmente, é o décimo: o mesmo “Amor que força as portas dos infernos”, que abriu a presente sequência de exemplos. O que haveria de se acrescentar ao já dito é que, do ponto de vista dos hábitos métricos, nada estaria fora do lugar. O que tornaria o verso “seco, abafado, difícil de ler”, ou quase isso, seria a sua já aludida sequência de erres e esses pós-vocálicos. Esse exemplo viria lembrar, como observação à parte, o quanto o *metro*, enquanto caracterizado apenas pelo número de sílabas e pela posição dos acentos no verso, seria insensível a outra ordem mais sutil de fenômenos, respeitantes à fonética mesma do idioma, e tradicionalmente reunidos sob o título de questões de *ritmo*. Versos julgados como de idêntico padrão métrico, por exemplo, podem vir a divergir muito quanto ao andamento lento ou ágil, ao equilíbrio das forças acentuais e decorrente fluência, à riqueza de timbres, às alternâncias vocálicas. Essa distinção entre metro e ritmo é que terá permitido a Henri Meschonnic, por exemplo, dizer: “A métrica não tem bom ritmo entre os tradutores” (MESCHONNIC, 2010, p. 123). Com base nessa mesma sorte de fatos é que Ezra Pound, noutro exemplo, virá externar, em tom provocativo, sua desconfiança ante terminologias “inventadas por gente que nunca ESCUTOU versos e que provavelmente seria incapaz de distinguir a andadura de Dante da de Milton se tivesse ouvido sua poesia em voz alta” (POUND, 2001, p. 158), ou sua antipatia frente a certo crítico de uma tradução do “Inferno” de Dante: “[ele] ignorava totalmente a natureza silábica do verso italiano, que é composto de vários grupos silábicos e não apenas de uma enfiada de palavras com acento nas sílabas nº 2, 4, 6, 8 e 10 de cada linha” (POUND, 2001, p. 157). Talvez seja esse, citado por Pound, um bom exemplo de “pacote rítmico”, como diz Meschonnic ao comentar os “silenciamentos” a que os tradutores franceses terão submetido o pentâmetro iâmbico de Shakespeare (MESCHONNIC, 2010, p. 127). Este último, aliás, será um exemplo mais adiante retomado; por ora, retomem-se os de mais acima.

Trechos como os citados, em que dados sensoriais – sonoros, coreográficos –, respeitantes ao *evento da leitura*, entrariam em diálogo flagrante com dados sensoriais

respeitantes a *eventos da fábula*, como num jogo de *mímica*, seriam análogos aos que mais adiante, assumindo certos perfis recorrentes, integrarão, em certa leitura da obra de Dante, o que vai aqui apelidado como seu peculiar *repertório métrico-gestual*. A percepção sobre o caráter coreográfico do verso, o reconhecimento de uma implicação mútua entre *metro* e *corpo*, ou entre *forma* e *corpo*, parecerá contribuir, desse modo, para uma compreensão mais clara, em Drummond, Cabral, Bandeira, Faustino ou Dante, desse cruzamento eventual de planos: o “material” verbal, de um lado, e as figurações imaginárias da fábula, de outro, ou, no dizer de Hegel, a *sensorialidade* “exterior” do poema, de um lado, e a sua *sensorialidade* “interior”, de outro; é, pois, um *movimento* experienciado pelo *corpo* leitor, que lê ou encena a *forma*, agora, que se apresentará como alusão a outro *movimento*, isto é, aquele figurado na fábula, no palco do “espírito”.

Embora a conexão *forma-corpo*, desse modo, pareça assumir nesses casos um papel dificilmente a se menosprezar, não será apenas diante da *mímica* do verso que tal relação se afirmaria como de relevância. Alfredo Bosi, no seu *O ser e o tempo da poesia*, toma de empréstimo a Valéry uma passagem reveladora. Embora se trate de um relato ligado a um ato de composição, nele parecerá patente, indiferentemente, por que sorte de associações um dado ritmo, lido ou lembrado e “imediatamente” *transformado* pelo contato com a memória, pode-se converter num peculiar gerador de “*diferencias imaginarias*”. Se, passando-se mais uma vez ao trivial, um perfume experimentado ao acaso tem o poder de evocar lugares ou pessoas de que não mais sabíamos, o mesmo podendo valer para uma superfície tocada ou para uma determinada combinação de cores, luzes e sombras, e se o *corpo*, de fato, sabe coisas que não mais sabemos, ou que ao menos não sabemos redizer de pronto, a devolução, à poesia, do seu quinhão de *sensorialidade* pode também significar a restituição, a ela, de um mundo de inapreensibilidades que, como talvez agradasse a Hegel constatar, parece desencadear-se facilmente ao se estar diante de certo uso especial da paleta de cores por tal ou qual pintor, ou de não se sabe qual aspecto de seu movimento de pincel ou de sua sutil distorção perspéctica, ou ao se estar diante da volumetria dinâmica de um determinado edifício. Segue o início do trecho de Valéry:

Um outro poema começou em mim pela simples indicação de um ritmo *que pouco a pouco deu um sentido a si mesmo*. Essa produção, que procedia, de certo modo, da “forma” para o “fundo”, e acabava por excitar o trabalho mais consciente a partir de uma estrutura vazia, aparentava-se, sem dúvida, com a preocupação que me trabalhara,

durante alguns anos, de procurar as condições gerais de todo pensamento, qualquer que fosse o seu conteúdo.

Vou relatar aqui uma observação notável que fiz em mim mesmo faz pouco tempo.

Eu tinha saído de casa para espairer, caminhando e dispersando o olhar, de alguma obrigação tediosa. Enquanto seguia pela rua onde moro, e que sobe muito rapidamente, fui *tomado* por um ritmo que se impunha e que me deu logo a impressão de um funcionamento estranho. Outro ritmo veio redobrar o primeiro e combinar-se com ele, estabelecendo-se não sei que relações *transversas* entre essas leis (VALÉRY *apud* BOSI, 2004, p. 100).

O trecho continua, concentrando-se Valéry, sobretudo, na sensação de fugaz “equivalência” com que se viu ser levado de associação em associação. Ao se dar por iniciado, num palco, um espetáculo de dança, de repente cada gesto, de algum modo, passa a produzir *sentidos*: tem início uma *transformação* semelhante àquela de que se falava há muitas páginas, na visita ao cenário de objetos de certa sala, e aqui, igualmente, por meio da relação de um *corpo* com o que o afeta em volta, via cinco sentidos, e pela memória neles armazenada; o que o afeta agora, apenas, são os movimentos pacientemente estudados, elaborados, tornados alguma arte pelo dançarino, e de poder sugestivo, por isso, potencializado. A relação das formas métricas com essa sugestividade do *sensorial*, independentemente mesmo de qualquer *mímica* do verso, é o que Valéry parece trazer à tona. E o comentário de Bosi em seguida ao trecho não será menos instrutivo:

O que o escritor quis tocar ao descrever esse fenômeno de um ritmo que se impôs ao espírito *antes* de qualquer formulação verbal?

Um estrato parassemântico da existência corporal? Um processo que seria, ao mesmo tempo, preconceitual, anterior ao discurso de um “eu” que tudo centraliza, mas dotado de força e de forma? Nessa última intuição aparece o vinco moderno do pensamento de Valéry: o Inconsciente, embora preexista às ideias, não é amorfo, mas capaz de produzir articulações fortes: sons, ritmos, modulações, imagens, que organizam a invenção poética e respondem pela sua fisionomia sensível (BOSI, 2004, p. 102).

Retomando-se ainda a *mímica*, no entanto, uma última observação ocorre. Mais decisivamente ainda que o caso da música *pura* de Valéry, aqueles exemplos pontuais de *mímica* do verso tornar-se-iam, num contexto como o da *Estética*, especialmente interessantes: acarretariam perturbações aparentemente mais graves do seu sistema, como um motim, por assim dizer, *mais organizado*, de um modo que talvez surpreendesse a Hegel, do *sensorio*, orquestrado então para a evocação mais plástica de

algum sentido claro, preciso. E se podem ser tomados, esses mesmos exemplos, apenas como expedientes ocasionais, no mais das vezes apenas lúdicos, devendo ser diminuídos ante alguma *verdadeira* poesia por alguém sonhada, o exemplo de Dante poderá dar a vê-los, em contrapartida, como passíveis de assumir funções bem menos modestas: vão do voltar da cauda de um demônio, ou da falta de fôlego de um náufrago – exemplos modestos –, à harmonia circular das esferas celestes, movendo-se em giro por força do Amor, ou àquela “*circulata melodia*” (*Par.*, XXVIII, v. 109) que o “amor angélico”, enquanto gira ele mesmo como luz em torno de Maria, faria docemente soar, espalhando em volta “*l’alta letizia che spira del ventre*” (*Par.* XXVIII, v. 104), ou a “alta alegria que emana do ventre” de que terá nascido Jesus. Se a “*dolcezza*” cíclica com que essa ordem do mundo se manifestaria em verso, ainda, parece ser a mesma a capturar-nos o espírito noutros versos, ao olhar Dante nos olhos de Beatriz, ou ao ouvir a música de sua voz, seja na própria *Comédia* ou na *Vida Nova* e em poemas esparsos da *Lírica*, pode haver aí algum argumento promissor, quem sabe, para que não se considere tal espécie de traços apenas uma “exterioridade mais acidental”, subalterna.

Por produtivas que possam parecer, diante do exposto, as relações assim reafirmadas entre *corpo* e *forma*, outras questões, agora mais prementes, permanecem em aberto – questões que fazem remontar a capítulos anteriores (os primeiros). Ao se afirmar aqui o verso como *uma célula sonora e coreográfica*, insistindo-se em frisar, talvez sob o signo de Hegel, sua relação com os cinco sentidos, e, por extensão, com o *corpo* que o lê e encena, resultará o mesmo verso, ao contrário do que aqui se parecia desejar, “matéria” ainda mais *sólida* e inequívoca. A exposição anterior, em outras palavras, em nada terá contribuído para uma compreensão do *Metro* não como *Objeto* dado, mas, sim, como *objeto* constituído, e, por corolário, como *objeto* potencialmente *constituível*, como tudo na “leitura”, de diferentes modos a partir de horizontes diversos. O que justificaria que um ou outro acento – a pergunta soa na oficina – dos descritos *pudesse ser diferente?* Não há sinal de uma métrica “escritural”. Pelo contrário, está-se ainda com Jirmunski: paralelamente à conhecida *Forma*, esse *Objeto* que o “formalista” pressuporia como presente sob toda “leitura”, passa a haver agora, apenas, como um corolário seu, o *Corpo* que a decodifica e a “descreve” em termos, por assim dizer, *sonoro-coreográficos*. A *Forma*, lá, continua. Considere-se a seguinte fábula: o poeta visita a memória múltipla, vivaz, que traz do mundo sensorial à sua volta, e, investido desse cabedal de representações ideais, debruça-se sobre a língua para, esculpindo-a,

devolvê-la ao mundo – em agradecimento a este – como digna de participar de sua pletora sensorial. Uma reedição do “formalista”, tendo em mãos tal escultura, *exumaria* seguramente o cristal da *Forma*, nele inclusas, havendo-as, as eventuais relações entre sua *Semântica* e os movimentos *mímicos* que encena o *Corpo* ao ler a *Forma*. Bem observado, o *Corpo* assim proposto será só um escravo da *Forma*, uma sombra.

É bem-vindo o reconhecimento, enfim, do potencial alusivo da *sensorialidade*, a não raro culminar em *mímica*. Para que não seja apenas mais do mesmo, no entanto, será preciso ainda dar um passo adiante, lembrando-se o compromisso com a *hegemonia de Funes*; é preciso levar a fábula teórica sobre *forma, corpo e história* a, completando-se e de algum modo refinando-se, saber-se ela mesma, com razões suficientes, como não mais subscritora do *significado*, de suas “teologias”. O “formalista” libertou o *corpo* do seu cativeiro sob o “espírito”; Funes deverá libertá-lo do seu cativeiro sob a “materialidade”.

Modos de ver, modos de ouvir

Num artigo relativamente recente, Paulo Henriques Britto (BRITTO, 2008) discute a ausência, em algumas das traduções de um soneto de Shakespeare para o português, da pluralidade métrica observável no original. Enquanto o padrão de alternância entre sílabas fortes e fracas, na maioria dos versos do soneto, estaria longe de executar perfeitamente, sem desvios, a coreografia binária do pentâmetro iâmbico – o equivalente métrico, dir-se-á sem temor a Funes, de um decassílabo acentuado apenas nas sílabas pares –, essas sutis irregularidades, nas traduções, terão sido de algum modo neutralizadas, dando lugar a versos bem adaptados, com exceções discretas, às cadências tradicionais do nosso decassílabo. Britto discute as implicações dessa opção em termos de sentido – a relação entre métrica e semântica é uma das tônicas do artigo (BRITTO, 2008, p. 134, 136) –, como deixa claro, por exemplo, no que parecerá um comentário bastante exato à tradução de Jorge Wanderley:

Principalmente por efeito da regularidade métrica, sua versão tem um tom bem menos veemente que o original; estamos mais diante de um debate intelectual do que de uma explosão passional (BRITTO, 2008, p. 140).

Ao finalizar essa discussão, em linhas que são as últimas também do artigo, Britto não deixa de esboçar uma explicação sobre as possíveis causas sob aquele problema primário, para a neutralização, pelos tradutores, do que no original seriam oscilações métricas artisticamente pertinentes. Segue o trecho inteiro:

se em Shakespeare temos uma defesa passional do caráter absoluto do amor, na versão de Barroso a veemência do tom é suavizada, e na de Wanderley a atenuação do envolvimento emocional é ainda mais perceptível. Creio que essa atenuação não se deve à imperícia dos tradutores, ambos mestres de seu ofício; a meu ver, trata-se de uma tendência, observada em muitas traduções, no sentido de normalizar, aparar arestas e aproximar-se de uma norma linguística ou estilística, mesmo nos casos em que as irregularidades do texto são na verdade funcionais (BRITTO, 2008, p. 141).

O problema essencial aí confrontado será quase que um perfeito paralelo daquele que se fez de ensejo, aqui, para a articulação de uma fábula teórica sobre *forma, corpo e história*. O procedimento básico, em ambos os casos, será dar conta de certas variações métricas observáveis num poema estrangeiro – ou em alguns poemas estrangeiros, como aqui – e, paralelamente, dar conta daquilo que seria o seu silenciamento numa série de traduções para o português. Como tudo, no entanto, não se resume ao problema essencial e a esse procedimento, duas grandes diferenças terminariam por apartar sensivelmente os dois roteiros. A primeira delas remete ao tipo e ao volume das análises, ligando-se a peculiaridades do próprio caso dantesco; a segunda se deverá antes, precisamente, pela rota explicativa escolhida, cujos porquês, examinados, darão a ver finalmente a fábula em sua integridade.

Os desvios observados por Britto no verso de Shakespeare incidiriam sobre um ou mais pés – cada um de duas sílabas métricas – dos cinco de que se compõe o pentâmetro iâmbico inglês, correspondendo, nos pés isolados, ora a uma inversão do seu esquema átona-tônica, ora a uma substituição sua pelo esquema átona-átona ou tônica-tônica, ou mesmo, em casos menos frequentes, à adição ou supressão de sílabas do pé. Como o próprio soneto analisado deixa patente, podem resultar desse complexo universo combinatório pentâmetros de padrões acentuais os mais variados, não repetindo-se no soneto nenhum dos metros ali identificados por Britto. Os padrões de variação aqui apontados ante os poemas de Dante seriam sensivelmente diferentes. Em lugar de variações pontuais na execução de um mesmo padrão métrico básico, os desvios tomados por relevantes no texto de Dante constituiriam eles mesmos *padrões decassilábicos fixos recorrentes*, presentes, em maior ou menor número, em cada um

dos cem Cantos do poema. A esse seu caráter estável, e inequivocamente distinto, e à consistência estatística com que recorreriam tanto na *Comédia* quanto na *Vida nova* e na *Lírica*, viria se somar o que se poderia chamar de uma diferente nitidez funcional atribuível aos mesmos desvios. Enquanto no soneto de Shakespeare, segundo a análise de Britto, a relevância das variações em termos de sentido se faria patente quando de sua ação conjunta, como que a constituir um correlato complexo da “passionalidade” que permeia toda a composição, no caso de Dante, seriam frequentes os casos em que uma dada manobra métrica encontraria um correlato suficiente num único verso isolado, como em alguns dos exemplos citados na seção anterior. Noutros casos, a ocorrência concentrada de certos metros poderá constituir o indício, por exemplo, de que um evento narrativo importante está em curso, como a primeira aparição de Beatriz no poema, que parece mudar sensivelmente o perfil métrico de parte do Canto II do “*Inferno*”.

A diferente figura formada por tais traços não poderia deixar de pedir um comportamento analítico sensivelmente distinto. Ferramentas como estatísticas e gráficos, para se ficar com o caso mais evidente, mostraram-se de utilidade inquestionável para a apresentação, e mesmo para o exame, do padrão de distribuição de diferentes metros ao longo de um Canto (pense-se no mesmo exemplo do Canto II). Outro traço, talvez o mais indistintamente divergente em relação ao texto visitado por Britto, vem completar essa figura: a sensível ampliação do *corpus*. Passa-se dos quatorze versos de um soneto para os mais de quatorze mil versos da *Comédia*, aos quais vêm ainda se somar a *Vida Nova* e algumas composições da *Lírica*, além das próprias traduções. O que se tem em mãos, como se vê, é outro quadro.

O volume e a própria rotina das análises, sem dúvida, seriam assim os elementos primários quanto às peculiaridades dos dois *corpora*, mas ainda acarretam outro detalhe que valerá mencionar. O caso é que, em virtude de tal conjunto de traços, a suposta neutralização de desvios por um dado processo de tradução, uma vez indicado, parecerá ainda mais notória do que no exemplo de Shakespeare; a economia com que metro e semântica se permitiriam relacionar ante o texto de Dante, a possibilidade de isolamento cirúrgico dos excertos em que, em mútua determinação, metro e semântica pareceriam pôr-se em correspondência, permitiria uma identificação tão precisa quanto simples da pretensa *falta* tradutória – *falta* se quem lê, naturalmente, vê-se envolvido pela perspectiva aqui proposta. Esse dado, aliado à constatação persuasiva de que tal *falta* não seria um caso isolado, constituindo antes um regime geral de cada uma das

traduções examinadas para o português, além, de passagem, de outras seis para o inglês e para o alemão, termina por levar à segunda das duas grandes diferenças entre o roteiro presente e aquele de Britto – aquela que diz respeito às rotas explicativas tomadas.

Britto falava, lembre-se, na existência de

uma tendência, observada em muitas traduções, no sentido de normalizar, aparar arestas e aproximar-se de uma *norma linguística ou estilística*, mesmo nos casos em que as irregularidades do texto são na verdade funcionais (BRITTO, 2008, p. 141, grifo acrescentado).

O grifo destaca o que primeiro interessa: a referência de Britto a uma “norma”. Talvez se pudesse ver nessa “norma” uma referência, exatamente, ao que Meschonnic referia há pouco, tratando também de traduções do pentâmetro iâmbico de Shakespeare, como “pacotes métricos”: uma série de opiniões preestabelecidas sobre o pentâmetro inglês que, segundo o autor (MESCHONNIC, 2012, p. 127), pareceriam se interpor, inadvertidamente, entre o tradutor francês e a *efetiva ausculta* do verso original. Na frase que sucede o trecho, no entanto, Britto vai noutra direção: “Todo tradutor literário terá sentido essa tendência em seu próprio trabalho; e nem sempre conseguimos resistir a ela” (BRITTO, 2008, p. 141-2). A frase parece dar a entender que haja uma consciência, por parte do tradutor, acerca da “normalização” a que procede; na opinião de Britto, salvo engano maior, seria ela, pois, uma opção de algum modo antevista – “uma tendência sentida” –, à qual “nem sempre conseguimos resistir”. Nesse ponto exato o artigo acaba, deixando-nos sem mais.

No que diz respeito aos tradutores da poesia de Dante, um afastamento consciente e programado em relação ao original, em favor de alguma norma vigente, pareceria conclusão pouco apropriada, na medida em que a equivalência métrica para com o original não deixou de figurar explicitamente entre as diretrizes de alguns tradutores – “manter o esquema métrico e rimário”, planeja Jorge Wanderley (WANDERLEY, 2004, p. 48) –, chegando mesmo a defensavelmente constituir, conforme daria a pensar a atenção incondicional defendida e praticada pelos concretistas em relação à forma, como aqui já discutido, uma prioridade enfaticamente imprescindível, como será o caso de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, tradutores, cada um, de porções específicas da obra de Dante. Daí que se tenha optado por permanecer com o Britto da frase anterior, reforçado pelo exemplo de Meschonnic: a nitidez supostamente atribuível tanto aos desvios, enquanto dado *apenas* métrico, quanto à sua alegada funcionalidade *mímica*, de um lado, e a neutralização não obstante recorrente desses

mesmos desvios pelos tradutores, de outro, seriam dados que, combinados, fariam pensar na incidência de um “pacote métrico”, de uma “norma” insidiosa, sobre o modo como hoje viríamos percebendo, há aproximadamente um século, o verso de Dante. É, pois, precisamente onde Britto termina seu artigo que se inicia um caminho aqui central. Que “norma”, afinal, será essa? E de que modo plausível se lhe poderia permitir uma possivelmente tão insidiosa incidência sobre a tradução?

Como introdução a uma resposta possível a tais questões, vai aqui lembrada a meditação não de algum *metricista*, mas de um arquiteto. Em meio à sobreposição de fábulas que vêm já há muito acumulando-se, eis o convite para o acompanhamento paciente de mais uma: trata-se de parte das reflexões que teriam levado Le Corbusier a desenvolver, ele mesmo, um sistema de medidas, por ele batizado de “Modulor” – composição de “módulo” com “ouro”, por inspiração nas proporções ditas “áureas” dos gregos –, não apenas a ser tomado como parâmetro para a arquitetura, mas a ser adotado por projetistas de móveis, transportes e outros objetos. A primeira edição em livro dessas reflexões é de 1950. Diz Corbusier:

o Pártenon, os templos das Índias, as catedrais foram construídos segundo medidas precisas, constituindo um código, um sistema coerente, que afirmava uma unidade essencial. O selvagem, em todos os tempos e lugares, assim como o portador de remotas civilizações, o Egípcio, o Caldeu, o Grego, construíram e, por conseguinte, mediram. De que instrumentos dispunham? De instrumentos eternos e permanentes, preciosos, uma vez que fazem parte da pessoa humana. Os seus nomes eram os seguintes: côvado, dedo, polegada, pé, palmo, passo, etc... Vamos diretamente à questão: eram parte integrante do corpo humano e, por essa razão, estavam aptos para servir como medidas às cabanas, às casas e aos templos que havia que construir.
[...]

O Pártenon, os templos da Índia e as catedrais, as cabanas e as casas construíam-se em lugares precisos: Grécia, Ásia, etc. Tratava-se de produtos estáveis, que não *viajavam* e que não *tinham de viajar*. Não havia então qualquer necessidade de unificação de medidas. Como o Viquingue é maior que o Fenício, o pé-e-polegada do Nórdico não tinha necessidade de ser harmonizado com a estatura do Fenício e vice-versa (CORBUSIER, 2010, p. 35-6).

No contexto de um mundo sem um comércio tão globalizado, os sistemas de medida, como indica Le Corbusier, surgiriam como co-extensões de certo *corpo*: o *corpo* de uma dada população, de certa estatura, imersos certamente numa dada tradição do construir que, além de em diálogo com uma série de circunstâncias de toda natureza, de culturais a geográficas, seria também por tais sistemas *corporais*, heterogêneos,

moldada. No curso da história, no entanto, deu-se o ensejo, também, para a formação de uma situação bem diversa. Continua Corbusier:

A Revolução Francesa deita o pé-polegada e os seus cálculos complicados e morosos às urtigas. Os especialistas da Convenção adotaram uma medida concreta tão despersonalizada e desapaixonada que se tornou uma abstracção, uma entidade simbólica: o metro, a *quadragésima milionésima parte do meridiano terrestre*. O metro foi adoptado por uma sociedade atestada de novidades. Um século e meio depois, na época em que os produtos da indústria circulam pelo mundo, a Terra encontra-se dividida em duas partes: a dos partidários do pé-polegada, e a dos partidários do metro. Por um lado, o sistema do *pé-polegada*, fortemente ancorado à estatura humana, mas muito difícil de manejar; por outro, o metro, indiferente à estatura do ser humano, e dividindo-se em meios metros, quartos de metro, decímetros, centímetros, milímetros, medidas igualmente indiferentes à estatura humana, uma vez que não existem homens de um ou dois metros.

Tratando-se de construir cabanas, casas ou templos destinados aos homens, o metro parece ter introduzido medidas estranhas e desconhecidas que, quando observadas atentamente, poderiam muito bem ser acusadas de ter deslocado a arquitectura, de a ter pervertido. “Deslocado” é um bom termo: deslocado em relação ao seu objetivo, que é o de *conter homens*. A arquitectura dos “métricos” parece ter-se desviado. Pelo contrário, a arquitectura dos adeptos do *pé-polegada* parece ter atravessado o século de todas as catástrofes com uma certa segurança e uma fascinante continuidade (CORBUSIER, 2010, p. 37).

Dos sistemas como que espontaneamente surgidos no interior de culturas, repositórios de proporções íntimas de *corpos* efetivos, habituados àqueles, passar-se-ia, com o advento do metro, não simplesmente a um universal, mas a um universal que, no próprio gesto de fundação – é fração de um meridiano da Terra – parece buscar uma eternidade e univocidade mantida *a salvo* das culturas: a natureza extra-humana do universo. Funda-se um sistema que, passível de precisar, como todos os outros, medidas de sistemas a ele estrangeiros, gozaria da condição peculiar de, abstrato e universal, fazê-lo sem referência a qualquer feixe específico de circunstancialidades culturais, locais, temporais: uma língua tão ou mais “pura” que a “língua pura” de Benjamin. O metro surgiria como a *Medida* das meras *medidas*, muito embora fruto, como não poderia deixar de ser, de *alguma* circunstancialidade, sendo ela, no caso, o contexto Iluminista europeu. Le Corbusier parece incomodado com essa particularidade, e, embora busque com o “Modulor” um repertório de medidas de aplicação ampla, procura sua inspiração na “corporalidade” dos antigos sistemas:

O Modulor é uma medida organizada com base na matemática e na escala humana [...]. O metro não passa de um número, não tendo existência física: centímetro, decímetro, metro são apenas denominações de um sistema decimal. [...] Os números do Modulor são *medidas*. Isso significa que são factos em si, tendo uma corporalidade [...]. Para que sejam escolhidas as melhores medidas, vale mais *vê-las e apreciá-las com as mãos*, do que apenas *pensá-las* (isto para as medidas muito próximas da escala humana). [...] A arquitectura (e neste termo, tal como disse anteriormente, englobo quase todos os objetos construídos) deve ser carnal, substancial, bem como espiritual e especulativa (CORBUSIER, 2010, p. 81).

Por ora, mantenha-se em espera a oposição trazida por Le Corbusier: de um lado, o metro, como perspectiva universal, observatório de onde se veem todas as culturas, mas, pretensamente, sem se estar em meio a elas; do outro, os sistemas que se sabem como correlatos de um *corpo* que não é universal, que é grego, egípcio, caldeu, e cuja inteligência ao medir, por isso, será uma inteligência, no sentido etimológico lembrado por Bosi, *concreta* (de *con-crescere*): *cresceu junto* com uma série de circunstâncias formadoras, e não como apartada destas se pretende *inteligente*.

Um segundo depoimento provém do campo das artes plásticas. Trata-se de uma passagem de Rudolf Arnheim, que, utilizando-se das teorias gestaltistas, já terá falado em psicologia da arte e em inteligência visual, bem como, ao dedicar-se a obras de arte específicas, nos campos de tensão que a linha e a cor – a composição – seriam capazes de instaurar sobre a tela. O trecho abaixo foi extraído de um artigo de 1979, sobre a “objetividade” da percepção visual:

Pessoas diferentes veem, de fato, coisas diferentes. As artes proporcionam exemplos convincentes. Pensemos nas várias tentativas, em livros e conferências de teoria da arte, para descrever a composição de uma pintura por meio de figuras geométricas. Certas porções da obra são mostradas como se estivessem juntas num triângulo ou círculo, e separadas do resto. As diagonais passam pelo espaço pictórico com um movimento contínuo, indicando, desta forma, relações entre elementos que se encontram muito distantes entre si. Em geral, a demonstração não consegue convencer o observador. Ele não vê o que pedem que veja. Não se trata apenas de uma diferença de “interpretação”, que faria a imagem percebida ser igual para todos os observadores. Equivale a perceber uma pintura diferente.

A história da arte nos oferece exemplos extraordinários de observadores competentes que eram incapazes de ver obras que, algumas gerações mais tarde, não ofereciam nenhuma dificuldade a uma pessoa mediana. Hoje achamos difícil acreditar que, ao visitar uma exposição dos impressionistas franceses em Moscou, na década de 1880, o jovem Kandinsky não tenha sido capaz de identificar o tema representado numa tela de Monet: “O catálogo me diz tratar-se

de um monte de feno, mas não pude reconhecê-lo, o que achei constrangedor. Senti, também, que o pintor não tem o direito de pintar de forma tão irreconhecível” (ARNHEIM, 2004, p. 313).

Arnheim, com esses dois exemplos, parece frisar que, sim, existiria uma *formação* do olhar. No primeiro exemplo, um diagrama de forças, identificado por um dos observadores de uma composição, não é aceito como plausível – plausível para os olhos – por um segundo observador, e não se pode rastrear por que sorte de idiossincrasia; no segundo exemplo, algo semelhante ocorre, mas o que diferenciaria o olhar do jovem Kandinsky de um olhar de hoje, mesmo não tão ligado à arte quanto o próprio Kandinsky, seria menos obscuro: seria o próprio repertório anterior de experiências visuais do observador, já integrando o vocabulário visivo de uma “pessoa mediana”, hoje, cada um dos experimentos das vanguardas. Seria o suficiente ante aquilo que o monte de feno pintado por Monet exigiria.

Algumas páginas adiante, Arnheim complementa:

a visão de cada observador é obscurecida pelas condições especiais que determinam a sua maneira de ver. Isto equivale a dizer que ninguém jamais viu a percepção objetiva – dilema de que só podemos sair pela extrapolação (ARNHEIM, 2004, p. 331).

A “extrapolação”, resumidamente, seria a *elaboração, a partir* das diferentes percepções registradas, de um *objeto* provável, que satisfatoriamente se pudesse dar como elemento comum sob todas elas: *objeto*, no entanto, jamais visto *em si*, e, por isso, nunca erigido como *Objeto* sob a obra. Como diz em seguida o autor, “a obra como tal, a percepção objetiva, nunca será vista por ninguém” (ARNHEIM, 2004, p. 333).

O observador de Arnheim, desse modo, cuja visão é sempre “obscurecida pelas condições especiais que determinam sua maneira de ver”, será como o egípcio, o grego ou o caldeu de Le Corbusier, cujos atos de medição, poder-se-ia dizer, serão sempre “obscurecidos pelas condições especiais que determinam”, igualmente, a sua *maneira de medir. Concreta*, a percepção visual do observador de Arnheim *cresceu junto* com uma série de circunstâncias formadoras, e não como apartada destas ver-se-á como inteligência em ato. Haveria, acrescente-se ainda, segundo Arnheim, no âmbito da percepção visual, algo que se pudesse considerar, na análise de uma obra específica, o equivalente do metro universal, para além da diferenciação que a ela imporia cada um dos diferentes olhares, mas é tal metro, desde sempre, não mais que *hipótese* abertamente *constituída*, elaborada *a posteriori* pelo método da “extrapolação”. Como

na segunda ordem de ênfases sob Funes, é ele apenas *objeto*, e jamais *Objeto*. Querendo-se concluir com termos já conhecidos, poder-se-á dizer que, em Arnheim, o soterramento das “origens”, o eclipse da pretensa “percepção objetiva” pelo olhar pessoal do observador, aconteceria bem cedo no processo de percepção, de maneira incontornável:

O mundo como nos é dado, o mundo que temos como certo não é simplesmente uma dádiva banal que recebemos por cortesia do meio físico. É o produto de operações complexas ocorridas no sistema nervoso do observador, abaixo do limiar da consciência (ARNHEIM, 2004 [1985], p. 18).

Completando-se numa tríade, enfim, a sequência de exemplos, segue abaixo o último deles. Trata-se de um trecho de *Matéria e memória*, de Henri Bergson:

Ouço duas pessoas conversando numa língua desconhecida. Isto é suficiente para que eu as escute? As vibrações que chegam a mim são as mesmas que atingem seus ouvidos. No entanto não percebo mais do que um ruído confuso em que todos os sons se assemelham. Não distingo nada e não poderia repetir nada. Nessa mesma massa sonora, ao contrário, os dois interlocutores reconhecem consoantes, vogais e sílabas que se assemelham pouco, enfim, palavras distintas. Entre eles e mim, onde está a diferença?

A questão é saber de que modo o conhecimento de uma língua, que não passa de lembrança, pode modificar a materialidade de uma percepção presente, e fazer com que uns ouçam o que outros, nas mesmas condições físicas, não ouvem. [...] De que maneira os sons percebidos irão falar à memória, de que maneira irão escolher, no armazém das imagens auditivas, aquelas que devem colocar-se sobre eles, se já não tiverem sido separados, distinguidos, percebidos, enfim, como sílabas e como palavras? (BERGSON, 2006, p. 124-5).

Em meio ao repertório da memória, sugere Bergson, parece procurar em tempo real o ouvinte, enquanto ouve, e por meio de um gesto, como em Arnheim, talvez executado “abaixo do limiar da consciência”, os ingredientes de que possa se valer para *constituir* seus *objetos*: aqui, também, não *Objetos* meramente dados. A “materialidade de uma percepção presente” seria “modificada” – ou *transformada*, dir-se-ia, e “imediatamente”, como disse Barthes –, por algo que “não passa de lembrança”, memória, *formação* anterior. Enovelando mais o cruzamento de paralelos, dir-se-ia que em meio ao espaço *diferencial* que essa escuta *já* fosse, em meio ao tecido de “*diferencias imaginarias*” em geração, procuraria o ouvinte de Bergson as *identidades imaginarias* que a ele permitiriam seguir adiante, por exemplo, na roda de

soterramentos de um diálogo, reconhecida a língua ouvida. Não as encontrando, nada restaria senão concluir que a língua, de fato, era outra.

Nos três exemplos, enfim, um evento parecerá repetido: a memória de um *corpo*, que mede, que vê e que ouve, parece incidir diretamente sobre o modo como ele, em tempo real, mede, vê e ouve: *percebe*. Daí que a importância desse repertório memorial, na percepção de obras artísticas, não pudesse ser menosprezada por Arnheim, como deixa patente noutra passagem sobre a incidência do aprendizado artístico – agora visual e cinestésico, porque um espetáculo de dança – no ato de fruição, ou em certa modalidade de fruição:

Um observador de habilidade limitada apreenderá pouco mais que um movimento isolado da atuação de uma bailarina; com uma compreensão melhor, será capaz de avaliar uma frase completa, e o especialista pode apreender a composição toda simultaneamente. Não é por nada que as musas eram filhas da memória (ARNHEIM, 2004 [1976], p. 72).

E o cabedal dos aprendizados no *corpo* inscritos, ao se creditar fábulas como a do leitor que tirava da estante um volume, há já algumas páginas, não pararia de aumentar e modificar-se a cada momento, ao agir, ao pensar, ao perceber – e mesmo ao ler. Com nova licença ao trivial, considere-se a aproximação a um cruzamento, em meio ao processo de aprendizado para se guiar um carro: acione a seta, use a embreagem, desengate a marcha, pise o freio, gire aos poucos já o volante, mas atento à lateral, etc. Os comandos apresentam-se, de início, como um manual de instruções verborrágico, de difícil execução. Com algum tempo, a *prática* reduz tudo à palavra muda dos reflexos. Antes que se pense ou fale, já fez-se a curva. O que uma vez fora código, com o tempo, pôde então se diluir na unidade aparentemente indissociável de um ato. O verbal se transformou em não verbal. Em outras palavras, não apenas a percepção de algo é que poderia virar texto de um falante, que conta o que viu, ou de um poeta ou narrador; a pretensamente mais simples das percepções, inversamente – já reflexo –, poderá talvez levar em si aprendizados *verbais* insuspeitados. Essa plasticidade mórfica da memória corporal, sempre acima e abaixo numa via de mão dupla entre ato e verbo, entre advertência e inadvertência, faria pensar: a comparação da *cena de significantes* do “texto” de Barthes, há algum tempo, com um hipotético *cenário de objetos* em certa sala não terá sido, afinal, arbitrário: um *significante*, um garfo, um rosto ou um gesto, um número, um acontecimento ou sensação, um ritmo ou uma ideia, todos esses elementos

parecerão indiferentemente passíveis de se integrar às cadeias “imediatamente” *transformativas* em que um *corpo*, “imediatamente”, insere um *significante* dividido, um garfo encontrado, um rosto lembrado, um metro executado, uma ideia surgida etc. Ideia, palavra, sensação ou gesto, dir-se-ia que tudo se toca e se altera, mutuamente, na *transformação* sempre *já* começada do *corpo* e de sua memória.

Diante de tal fábula do *corpo* – *concreto* ele, no sentido de mais acima, em meio a circunstancialidades que vão de geográficas a idiossincráticas, e por isso portador, ele, de uma memória que o situa –, a percepção métrica encontraria ensejo para a inflexão já há muito anunciada. Alguns novos exemplos, esses agora de metricistas, servirão de ponte rápida entre essas questões e a da métrica de Dante.

Num texto de 1979, *Le origini della versificazione moderna*, A Valle se ocupa especialmente de um salmo, escrito por Santo Agostinho. A importância dessa composição residiria em ter sido ela a primeira conhecida cujos versos, embora em latim, não mais se estruturariam segundo os padrões quantitativos da métrica clássica – um momento fundamental para a história das atuais formas de versificação. Segundo o próprio autor do salmo, escrito no ano de 393, e intitulado *Psalmus contra partem Donati*, a distinção entre longas e breves já não seria facilmente perceptível entre os africanos a ele contemporâneos (AVALLE, 1979, p. 2): um “*barbarismum nostri temporis* [barbarismo do nosso tempo]”, segundo a avaliação desse mesmo estado de coisas por Marius Plotius Sacerdos, gramático latino do século III ou IV (SACERDOS *apud* KLOPSCH, 1972, p. 3-4). Já em Quintiliano, aliás, nascido entre 35 e 40 d. C., seria possível rastrear vestígios dessa grande transformação: de uma língua em que o acento terá sido – hipótese nunca plenamente confirmada – *tonal*, além de quantitativamente diferenciadas suas vogais, tudo obrigando a uma *performance* que parecerá aos falantes das atuais línguas românicas a execução simultânea, pela mesma pessoa, de dois instrumentos musicais diferentes, e em diferentes compassos, para uma língua em que o acento tônico reuniria, como simultâneos e indistintos, os ápices tanto de intensidade quanto de tonalidade; há em Quintiliano, pois, referência à crescente prática de se recorrer, ao longo da recitação de versos de composição clássica, a batidas de mão ou de pé, de modo a tornar perceptível uma segmentação que, à época, já deixava de ser natural à articulação fônica corriqueira da língua – como testemunho adicional da relação entre *forma* e *corpo* no poema, a coreografia articulatória, nesse exemplo, passa interessantemente a mobilizar outras partes do corpo, como que por contaminação. É o que exemplificaria sua descrição do trímetro iâmbico como metro de

“três batidas”: “*sex enim pedes, tres percussiones habet*” (QUINTILIANO *apud* KLOPSCH, 1972, p. 2). Em todo caso: em se tratando de versos a serem entoados como propaganda anti-Donatista, um refrão fixo reservando-se aos fiéis – estratégia que terá sido usada antes pelo próprio Donato, cujas composições, no entanto, não nos chegaram (AVALLE, 1979, p. 3) –, a opção não quantitativa de Santo Agostinho, em consonância com a língua amplamente falada, estaria sabiamente adequada a seus fins.

Alguns aspectos do *Psalmus*, no entanto, e eis o que interessa, pareceriam desafiar sensivelmente “o ouvido moderno” (AVALLE, 1979, p. 24). Estando-se ainda a alguns séculos de se ver surgir a rima tal como hoje conhecida, o que só aconteceria por volta dos fins do século XI (AVALLE, 1979, p. 23), o que haverá no texto de Santo Agostinho é a ocorrência de dois expedientes “musicais” independentes: de um lado, a coincidência do padrão acentual paroxítono ao fim de cada verso, com a exceção de um único dístico, de final proparoxítono; de outro, a repetição da vogal *e* nas átonas finais. A rima, tão clara ao ouvido moderno, para acontecer, precisaria que a vogal soante estivesse na sílaba tônica: não é aqui o que acontece. Depois de considerar rapidamente a possibilidade de que algum elemento de canto contribuísse à época, na execução, para que a átona homófona em *e* ganhasse relevância, elemento esse hoje perdido, Avalle volta atrás com a seguinte observação:

A propósito, não será inútil reiterar a bem conhecida proposição segundo a qual a sensibilidade musical não é um fato da natureza, mas um fenômeno cultural, vinculado à estruturação fônica das línguas faladas. Aquilo que nos parece incompreensível (e que tendemos a atribuir a leis universais da articulação fônica), na verdade, pode ter tido um significado preciso em outros momentos históricos, em presença de outras e diversas sensibilidades musicais. Os nossos “valores” não são valores universais, mas valores de alguma forma “datados”, relativos, sobre os quais o ouvido se exercitou com a exclusão de outros “valores”, que não conseguimos mais perceber senão com grande esforço e desconcerto, em virtude dos nossos mais inveterados hábitos prosódicos. No máximo, no caso do *Salmo*, poderemos falar de certo tipo de musicalidade “secreta”, perceptível somente por um ouvido preparado para colher tais oscilações a nós não mais familiares, ou, como queira, não suficientemente valorizadas pelo nosso sistema harmônico (AVALLE, 1979, p. 25-6, tradução nossa).

Aldo Menichetti, em “*Problemi della metrica*”, artigo de 1984, faz referência, seguindo a mesma tônica do trecho de Avalle, a um fenômeno que toca mais diretamente a problemática especificamente dantesca, qual seja:

o fato de que a sensibilidade rítmica pode variar consideravelmente no tempo, fazendo com que, por exemplo, o andamento acental de alguns versos do *duecento* e do *trecento* pareçam, a um ouvido habituado aos padrões petrarquistas, antes prosaico do que poético (MENICHETTI, 2004 [1984], p. 10, tradução nossa).

E acrescenta ainda, numa nota de rodapé referente ao mesmo trecho:

É sintomático (e inaceitável, porque remete a uma concepção imanentista do ritmo) que Elwert qualifique tais versos de “arrítmicos”, chegando a afirmar que “somente no curso dos séculos o ritmo veio a ser elemento intrínseco ao verso italiano. A lírica italiana antiga o ignora completamente” (Elwert, 1973, §§ 20.3 e 30.2; onde, aliás, mas esta é outra questão, dois decassílabos de Pulci resultam “completamente arrítmicos” apenas porque mal escandidos) (MENICHETTI, 2004 [1984], p. 10, tradução nossa).

Ainda que uma leitura detalhada desses versos vá ter lugar apenas mais adiante, uma pista clara do tipo de conflito que terão representado para alguns ouvidos, agora bem-vinda, é dada por Pirandello. Numa resenha crítica de 1907, sobre as incursões de Federico Garlanda, um estudioso do verso de Shakespeare, em questões métricas da poesia de Dante, é possível flagrar o desmonte, pelo próprio Pirandello, do que teria sido uma leitura neutralizadora de Garlanda frente a um dos metros que serão aqui privilegiados. Pirandello chama a atenção para a tentativa de Garlanda de interpretar como composto de segmentos rítmicos binários um tipo de verso que, de interesse aqui fundamental, ele mesmo interpreta como composto de segmentos ternários: exatamente a mesma condição que o tornaria verso a se estranhar ante ouvidos tão arraigadamente *pós-petrarquistas* quanto o de Elwert acima (questão essa, no entanto, a se abordar depois em maior detalhe). Diz Pirandello:

em Dante, diria eu, encontramos versos que não é possível reduzir ao único esquema que Garlanda propõe, como, por exemplo, aquele [*“Pute la terra che questo riceve”* (*Inf.*, VI, v. 12)] que ele crê iâmbico, com troqueus na primeira e na quarta posição, e que por isso escande assim: “*Púte / la tér- / ra ché / quésto / ricé- / ve*”, o qual, no entanto, tem um ritmo datílico evidentíssimo, e deve ser escandido assim: “*Púte la / térra che / quésto ri- / céve*”. Mas é inegável, ainda assim, que a maior parte dos versos dantescos corresponda ao esquema iâmbico-trocaico (PIRANDELLO, 2011 [1908]).

Apenas para tornar mais clara a diferença, e talvez para iniciar desde já, aproveitando o ensejo, a familiarização com as coreografias aqui importantes, seguem de novo, mais abaixo, as duas escansões isoladas, segundo a representação tipográfica

De Le Corbusier a Pirandello, passando por Bergson, Arnheim, Avalle e Menichetti, o fundamental por eles legado pode se resumir em duas asserções básicas, agora possíveis.

Em primeiro lugar, sela-se a fábula teórica sobre *forma, corpo e história*. O *corpo*, ao contrário do que se podia dizer a até então, não sendo mais o mero *Corpo*, não simplesmente *sofre* a *Forma*; o *corpo*, circunstancialmente formado, *propõe* uma *forma*. Libertado do cativo hegeliano do “espírito”, e libertado do cativo do “material” verbal, é um *corpo* que procederá a “leituras”. Por meio de uma colaboração ativa da memória é que, como sugerido, todo *Metro* pretensamente “descrito” será um *metro, já, constituído*. Um claro incômodo se institui assim, quanto à percepção artística e a percepção em geral, e se pode exprimi-lo com uma pergunta simples: o que eu *vejo* é o que eu *vejo*, ou o que eu *vejo* é o que me *disseram*? E a resposta do observador *transformativo* – ou do *metricista transformativo*, que menos *vê*, e mais *ouve* e *encena* – seria: em ser tudo o que eu *vejo*, indissociavelmente – “imediatamente” –, *também* o que me *disseram* é que reside o motivo de se manter em suspensão qualquer asserção pretensamente baseada em *Objetos*. O *corpo*, enfim, teria tornado possível a postulação de uma “liminaridade” *perceptual*, que implicaria uma “liminaridade” *formal*, que implicaria uma “liminaridade” *métrica*. É na medida em que um *corpo* se reconhece como *histórico* que ele se torna um *corpo* circunstancial, e sua memória não mais que outro “vocabulário mortal” entre outros tantos possíveis, envolvidos na geração de novas *parecenças* úteis, claras ou belas, nunca últimas, e passíveis de *transformarem-se* mutuamente. Eis a fábula: a *história* forma o *corpo*; e o *corpo* lê a *forma*.

Em segundo lugar, tais exemplos é que dão o primeiro testemunho de sua possível produtividade, dessa fábula, em termos operacionais: a resposta para a questão formulada de início, com o auxílio de Britto, encontraria uma rota explicativa alternativa, ao menos no caso especificamente dantesco, senão na insondável memória individual dos tradutores, por motivos óbvios, ao menos em certo código *sensorial*, numa “norma” ou hábito *corporal* “inveterado”, como disse Avalle, cujo rastreamento poder-se-ia dar, quem sabe, por uma atenta visita à história do decassílabo. O que virá então aqui à tona, como resultado, é a outra grande fábula que se beneficia da primeira: trata-se da grande fábula constituída pela hipótese fundamental, aqui, sobre o caso de Dante e seus tradutores.

Dois dos padrões decassilábicos amplamente utilizados por Dante, ambos com extraordinária pertinência artística, em pretensos atos de *mímica do verso*, ter-se-iam

tornado particularmente raros com o estabelecimento das práticas acentuais renascentistas – tudo isso, *já*, segundo certa leitura. Tão pouco terão sido praticados na história pós-medieval do decassílabo (detalhes desse histórico serão vistos em seções de mais adiante) que um de seus raros cultores sistemáticos em língua portuguesa, o português Camilo Pessanha, acreditou por um momento ter sido o seu inventor (FRANCHETTI, 2001, p. 41). Há exemplos de seu uso em Sá de Miranda, que foi, em Portugal, um dos responsáveis pela reforma programada dos costumes métricos que se deu àquela época, e Manuel Bandeira aponta oito ocorrências em *Os Lusíadas*, de Camões (FRANCHETTI, 2001, p. 41); Chociay (1974), em seu abrangente estudo das formas métricas em português, identifica pouco mais de uma dezena de poetas em que tais metros ocorrem, entre os quais estão, por exemplo, Machado de Assis, Drummond, Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, apenas para se citar alguns dos mais conhecidos. Na lírica medieval, em que é frequente, constata-se o seu uso em Garcia de Guilhade e em D. Dinis, por exemplo.

Assim como a rotina articulatória de uma língua viria sendo internalizada, por gerações e gerações de falantes, por meio de repetições que tornariam hábito uma ou outra coreografia articulatória, a proscrição renascentista de certas cadências medievais – de fato levada a termo expressamente por tratadistas –, ao causar o seu silenciamento até a modernidade, com as raríssimas exceções mencionadas, teria minado as possibilidades de essas mesmas cadências integrarem, consistentemente, o repertório sensorio-memorial de uma imensa comunidade de leitores, da Europa às Américas. Analogamente, portanto, aos condicionamentos que nossa memória *corporal* imponha a nós como sotaque, em outras palavras, imprimir-nos-ia direcionamentos de “leitura” nossa memória *corporal* como repositório de cadências artísticas, formadoras de certo *ouvido* para a arte métrica. Não só *ouvido*, aliás, se é repertório simultaneamente de *movimentos*. Seja como for, é o repertório cujos itens serão confrontados – frequentemente, quem sabe, “abaixo do limiar da consciência” – com encenações presentes de leitura, tal como na experiência de Bergson ao ouvir palavras estrangeiras, ou na de Kandinsky diante do monte de feno de Monet. É dessa maneira que, mais uma vez, o que diz Arnheim sobre a percepção visual muito dirá, igualmente, da percepção métrica:

a percepção não é uma assimilação mecânica dos dados retinianos, mas a criação de uma imagem estruturada. Perceber consiste em descobrir um padrão estrutural que se ajusta à configuração das

formas e cores transmitidas a partir da retina (ARNHEIM, 2004 [1979], p. 314).

A descoberta de um “padrão estrutural” que “se ajustasse” satisfatoriamente: era o que buscava Bergson em seu próprio exemplo. A memória perdida, não mais compartilhada, acerca de certos “padrões” métricos outrora comuns, nesse sentido, seria um dado decisivo, de incidência direta sobre atos concretos de produção de “leituras”. Mas Arnheim, ainda, em suas explicações sobre o processo de compreensão de uma composição visual, oferece alguns enriquecimentos adicionais, mais diretamente relacionados com o caráter não apenas, rigorosamente, *visual* de tais “padrões estruturais” (o que, em termos de métrica, traduzir-se-ia pelo caráter não apenas, rigorosamente, *auditivo* de tais padrões). Em Arnheim, em suma, já haveria o forte aceno ao *movimento*, aqui frisado:

O observador [...] experimenta a imagem como um sistema de forças que se comportam como os elementos que constituem qualquer campo de forças, isto é, esforçam-se para chegar a um estado de equilíbrio [...]. O que nos interessa, aqui, é que esta condição de equilíbrio é testada, avaliada e inteiramente corrigida pela experiência perceptiva direta, da mesma forma que alguém se mantém equilibrado numa bicicleta reagindo às sensações cinestésicas do próprio corpo (ARNHEIM, 2004 [1985], p. 17).

A relação entre a avaliação do “campo de forças” uma vez percebido numa tela e a experiência cinestésica – cinestesia: “a consciência de tensões no interior do corpo, tornada possível pelos receptores neurais dos músculos, tendões e articulações” (ARNHEIM, 2004 [1983], p. 257) – é mais de uma vez sugerida por Arnheim: se certo metro reconhecido não é só número, mas um padrão-guia para a distribuição de inércias por um corpo que *dança*, ou *patina*, supostamente compartilhado pelas práticas de certa época, a composição visual que se contempla mobilizaria, semelhantemente, em Arnheim, mais do que a memória dos olhos (tal como faria, igualmente, a contemplação de um espetáculo de dança). Ao folhear num átimo, portanto, um repertório de experiências e sensações, uma biblioteca pessoal de padrões alguma vez já negociados entre a visão e a experiência cinestésica, em circunstâncias as mais variadas de “leitura” composicional, é que se decidiria o observador, ou decidir-se-ia o seu olhar, por aquele que melhor lhe permitisse ao fim dizer, já equilibrado sobre a bicicleta: *compreendi*. E se “fatores psicológicos, sociais e filosóficos” também incidiriam sobre tal processo (ARNHEIM, 2004 [1979], p. 329), conforme já acenado aqui pela via de mão dupla

entre ato e verbo, a plasticidade complexa de todo esse processo, tido nunca aqui por cristalinamente *puro*, lhe fica assegurada.

Quem buscasse de antemão, enfim, diante de certa obra pictórica, de comum acordo com lições colhidas em historiadores da arte, ou em decorrência de qualquer costume tácito ou idiosincrasia circunstancial, um “padrão estrutural” triangular de equilíbrio, por exemplo, geraria, provavelmente, um diagrama de forças bem diverso do que geraria quem se visse, diante da mesma obra, predisposto a tomar como ponto de partida, por alguma razão, um “padrão” polar de equilíbrio, ou quadrangular ou qualquer outro. Tal teria sido o processo, em termos de leitura métrica, a levar Garlanda e Pirandello a tão diferentes compreensões do mesmo verso de Dante: Pirandello terá provavelmente contado em seu repertório, de antemão, também com padrões rigidamente trinários da organização de forças num verso, diferentemente de Garlanda, capturada sua memória, mais inescapavelmente, ou pelo menos nesse caso específico, pela dança binária do iambo.

A solução *melhor* – sempre nos termos “mortais” da *melhoria* de Rorty –, acrescente-se ainda, só poderia se eleger a partir do confronto das estruturas propostas não a sós entre si, como se depreende do tanto já dito, mas à luz de ambos os contextos memoriais e argumentativos que, a cada uma, lhes dão origem, razão de ser, pertinência. Estaria entre as tarefas da crítica, articuladora de *parecenças*, discuti-las, avaliá-las, superá-las. Sobre o presente caso, uma série de “leituras” uma vez articuladas sobre a história do *endecasillabo*, além de intervenções entre mais e menos comprometidas ora com a língua, ora com a poesia italiana, como a do próprio Pirandello, viria garantindo a uma das soluções um poder de persuasão, um valor de verdade *crítica* dificilmente contornável, base constante para diversos proferimentos seguros daquele mesmo *compreendi*. Incorporada, ao menos na Itália, ao senso comum crítico vigente a respeito da época de Dante, essa possibilidade de uma organização puramente trinária, num *endecasillabo*, do perfeito equilíbrio de forças do verso, possibilidade tida em conta por Pirandello em sua resenha, preveniria contra júzcos como o de Elwert, condicionados pela sedimentação de práticas erigidas, posteriormente, em pretensa *naturalidade* do verso de dez sílabas (basicamente, diga-se de novo, a acentuação quase que exclusivamente par, estabelecida sobretudo a partir de Petrarca). De realização tortuosa de um padrão binário, como na leitura de Garlanda, ou arremedo primitivo e “arrítmico” de uma harmonia que só mais tarde seria alcançada (opinião não de Garlanda, mas, sim, em todo caso, de Elwert), passar-se-ia à realização aliciantemente harmônica, e

indefectível, de outro tipo de “padrão estrutural”, na leitura de Pirandello. Do mesmo modo, uma vez não mais interpretada a perspectiva linear renascentista como *universal* da percepção do espaço – resiste ainda no senso comum, ainda assim, como parâmetro de *naturalidade* –, ter-se-ão libertado da condição de apenas defeituosamente preludiva a “perspectiva invertida” medieval, por exemplo, e a perspectiva paralela dos japoneses (ARNHEIM, 2004 [1972], p.167-194). A leitura trinária de que Pirandello, aqui, foi feito por acaso porta-voz, semelhantemente, não deixaria de representar, no mesmo sentido, uma espécie de libertação. Noutra plano, o mesmo talvez se pudesse dizer do processo de reconhecimento crítico de outro importante “padrão estrutural”: aquele que salvou o Barroco da condição de mero apêndice degenerescente, mais uma vez, do Renascimento. Essas questões, no entanto – retome-se a “*diritta via*” –, reunir-se-iam sob uma única: o modo como diferentes repertórios corpóreo-memoriais podem dar à luz, em atos de “leitura” de uma dada composição pictórica ou de um verso, diferentes “estruturas”. A mediação de Μνημοσύνη, a memória, é que é de novo lembrada.

A sedimentação das novas práticas pós-petrarquistas, diante disso tudo, não diria respeito, apenas, a uma história do *modo de produzir* o decassílabo, mas, como exemplificaria a leitura de Garlanda, ou, finalmente, o trabalho dos nossos próprios tradutores da obra de Dante, diria respeito também, ao incidir sobre a formação de repertórios memoriais concretos, a uma história dos *modos de perceber* as coreografias decassilábicas: como *corpos* que se alternassem, *corpos históricos*, falar-se-ia em diferentes *modos de ver*, e em diferentes *modos de ouvir e encenar*. Também eles, acrescente-se, potenciais modos de *não* perceber as coreografias, sabe-se lá quais, ainda escondas em tantos “textos” já conhecidos. A inscrição da *história* no *corpo* leitor, história tornada memória *corporal*, muito mais do que qualquer eventual consulta a tratados, teria sido, pois, o dado *insidiosamente* decisivo para a supressão, inadvertida, pelos nossos tradutores, segundo a presente leitura, das coreografias mais tipicamente medievais do verso de Dante, entre elas inclusa uma encantadora série de pretensos gestos *mímicos*, integrantes de um igualmente suposto – ou proposto – *repertório métrico-gestual* da obra de Dante.

Sem o reatamento entre *forma*, *corpo* e *história*, por todas essas razões, a fábula de segundo grau que constitui tal hipótese, sobre as traduções do verso de Dante, não teria sido uma formulação possível. De Le Corbusier a Pirandello, passando por Bergson,

Arnheim, Avalle e Menichetti, sem que se esqueçam ainda Nietzsche, Barthes ou Rorty: também essa hipótese, portanto, foram seus exemplos que tornaram possível.

Lembre-se mais uma vez, por fim, o livro de Bosi, sobre *O ser e o tempo da poesia*:

Apesar da coesão formal, as interpretações de um grande texto diferem muito de uma geração para outra. Por quê? Certamente, o processo da consciência histórica e crítica dos leitores não é tão estável como a forma do poema. A consciência percorre vetores: avança, retrocede, sobe, desce, ou gira por espirais conforme o momento do processo social que o leitor ou o seu grupo está vivendo. Já o tempo da forma é mais denso, compacto, resistente, mais palpável e acessível ao trabalho da análise; duro, dura milênios. Podem se refazer, hoje, os esquemas métricos da *Ilíada*. Mas o tempo histórico, produtor dos valores, saturado de conotações ideológicas e míticas, é mutante por natureza. Para reconstituí-lo vai algum esforço e muita empatia (BOSI, 2000, p. 145).

“Dura milênios”, diz convenientemente Bosi, o que não corresponderá – ao menos se *transformado* o trecho sob a luz do até aqui exposto – à atribuição de uma pretensa *eternidade* de *Objeto* ao que hoje se entenda, por exemplo, como “os esquemas métricos da *Ilíada*”. “Dura milênios”, mas não seria o tempo do cristal incorruptível. A asserção de que o espaço newtoniano funcione bem, como paradigma referencial, para lidar com desafios físicos no contexto da Terra, não poderia *anular* a vigência, no pequeno âmbito terrestre, do espaço de Einstein. No caso do presente trabalho, adotar o equivalente da perspectiva de Einstein, ainda que nem mesmo um milênio inteiro nos separe de Dante, deverá jogar diferente luz, embora não se pudesse esperar, sobre um problema, pois, *terrestre* de forma do verso. Uma vez possível tal estado de coisas, acrescente-se, não haveria, como se espera já claro, por que se temer a aposentadoria compulsória da oficina do poema, em função da adoção de princípios “desconstrutivistas” (ver abaixo): o terrestre concreto, afinal, continuaria sendo vital. A produção de *não-sapatos*, possível sob a segunda ordem de ênfases da *hegemonia de Funes*, de modo algum dispensaria a mina de saberes e práticas que, em meio a cortes de couro e cadarços, aguarda os sapateiros que dali derivem novas miragens persuasivas sobre qual possa ser, um dia sim, outro não, um novo rosto da beleza, em termos de arte do verso. Sob a segunda ordem de ênfases, enfim, menos espaço haveria para temores como o de Mário Laranjeira:

Rosemary Arrojo, em *Oficina de tradução*, compara o texto – portanto o “original” a ser traduzido – a um palimpsesto: “o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra

escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do ‘mesmo texto’”. Estou de pleno acordo, em linhas gerais, com essa colocação, conforme já tive oportunidade de expor em várias passagens deste trabalho. Fui ainda mais adiante ao dizer que as novas leituras e as traduções são as guardiãs da perenidade do texto. Sou de opinião, entretanto, que a atitude desconstrutivista, se levada às últimas consequências, pode conduzir para fora do terreno da tradução e reduzir-se a simples glosas, à produção de novos textos, cuja única ligação com os primeiros seria uma vaga relação de “fontes” ou de “inutrição”, para usar o velho neologismo de Joachim Du Bellay. Para que haja “tradução”, a meu ver, são necessários vínculos mais estreitos. O conceito de significância que aqui se coloca na base da concepção de tradução poética exige isso. A margem de autonomia da tradução com relação ao original não me parece que deva ser ilimitada. Quando se fala de *homogeneidade* na geração do poético, está-se afirmando que as manifestações textuais da significância devem ser mantidas de modo a, ao mesmo tempo, manter e superar as variações diacrônicas e diatópicas (LARANJEIRA, 2003, p. 109).

Tal receio não pareceria injustificado, sobretudo se se tem em mente, por exemplo, manifestações como a de Stanley Fish (1990), retomado como *coda* ao fim deste trabalho, e subscritor, dir-se-ia, antes da primeira do que da segunda das duas ordens de ênfases aqui descritas. Talvez como resultado desse receio é que Laranjeira tenha terminado por recorrer, embora a “significância” seja conceituada com a ajuda de Barthes e Kristeva, a uma visão do “texto” que não deixará de contar com a postulação de um *Objeto*, alguma “duplicação” que possa assegurar a averiguação de “vínculos mais estreitos” entre a tradução e o traduzido. Estruturalismo e pós-estruturalismo, desse modo, pareceriam conviver: uma “leitura” “duplicada” que, salvo engano, em termos de posicionamento teórico, ter-se-ia tornado uma condição muito comum do tradutor de poesia hoje:

É evidente que o tradutor, que é inicialmente um leitor, deverá partir do poema original com sua estrutura a “ser descrita”, a ser analisada; mas não pode parar aí como diante de um objeto estático, não pode vê-la como um “objeto acabado”. Deve, isto sim, “captar as combinatórias” que constituem a sua significância e, através da dinâmica das relações significantes, “restituir”, “gerar”, na língua-cultura de chegada, uma estruturação que mantenha com a significância do original uma relação homogênea. Ou seja, na tradução do poema, o que se busca transladar não é o sentido, visto como inerente a uma estrutura linguística, mas a significância (LARANJEIRA, 2003, p. 81).

Se se quisesse acrescentar, com base na citação, mais uma das muitas paráfrases a Barthes ou Nietzsche, poder-se-ia dizer que a “geração” de “significância”, enquanto se

crê o “estruturalista”, *ainda*, em mera “descrição”, *já começou*. A impossibilidade, como já dito, e mais pormenorizadamente, não será, sob a segunda ordem de ênfases, uma impossibilidade de que haja critérios: mas de que eles possam ser não *objetivos*, mas *Objetivos*. O melhor argumento em favor das traduções de Laranjeira, portanto, não será um pretense calco da “estrutura” do original em instância alguma; será o grau de produtividade crítica, a partir de tal ou qual perspectivação, e com base em tais ou quais “regiões da Terra ricas em minérios”, resgatadas da *hipóstase* para a *hipótese*, de uma “leitura” percucientemente formulada, como feliz *soterramento* de um e de outro dos dois textos, a tradução e o traduzido, tomados em relação: unidos fertilmente por uma *identidad imaginaria*, e não “objetiva”, da qual só estarão dispensados os conhecimentos de sapataria mais férteis *se assim se quiser*. Quem gosta do poema, ao menos nos termos de um *gostar* aqui mesmo situado, estudado, exercitado e professado, *não* os quererá dispensados – mas esse é assunto a ser retomado com Fish.

O já conhecido núcleo fabular triádico – *forma, corpo e história* –, instaurador, agora, de um irremediável espaço *diferencial* que inclui *também* o próprio *metro*, não *abolido*, mas imerso no giro móvel da “leitura”, é a base sobre a qual se quer proposta, nas próximas páginas, certa leitura da poesia de Dante e de seus tradutores. Mas é ainda, também, o possibilitador de um último curto interlúdio.

Com o reconhecimento do *corpo* como *histórico*, e dele, assim historicizado, como constituidor de *formas*, o estatuto da forma terá sido modificado. Ao se rememorar essa relação de co-implicação entre *corpo* e *forma*, e, sobretudo, ao se experienciar a reversão do *corpo* sobre a *forma*, uma diferente perspectiva sobre o “formalismo” parece possível: o “formalismo” como uma teoria da *forma* – da *Forma* – cujas pretensões a detentora do metro – o metro em Le Corbusier – teriam início, o que agora já não surpreenderá, numa teoria objetivista da *percepção*. A fábula de um olhar formal universal seria apenas o reverso de outra: a fábula do corpo universal.

O corpo universal

Um único ponto, como último contributo da fábula teórica há pouco articulada, merecerá aqui um rápido olhar. Trata-se de novo de um texto de Jirmunski: “Sobre a questão do ‘método formal’” (JIRMUNSKI, 1976), de 1923, no qual se pode ler um conhecido balanço dos primeiros tempos de formalismo. Nesse texto, em que mesmo

algumas emendas são propostas contra um ou outro radicalismo, é também possível ter um vislumbre de qual visão da percepção, artística ou não, e que será também uma visão do *corpo*, estaria na base da *forma* formalista. Em meio a outras questões, à certa altura, volta-se Jirmunski para o primado, entre os formalistas, do kantiano “*schön ist, was ohne Begriff gefällt*”, ou “belo é o que agrada independentemente de conceito” (JIRMUNSKI, 1976, p. 65). A ideia resumiria, segundo ele, “a doutrina formalista da arte”. E explica:

Como exemplos da beleza pura ou “livre”, Kant dá: a bonita plumagem dos pássaros (uma vez que nos abstraímos de seu significado), as cores e formas das flores, o colorido brilhante da concha, o movimento das linhas de um ornamento, a música instrumental. A beleza do rosto humano para Kant não é “livre”, e sim “dependente”, porque o rosto humano não é belo como a concha ou o ornamento, por uma simples combinação de cores e linhas como tais, mas em ligação com o significado que possuem essas formas; exatamente da mesma maneira o juízo sobre a beleza de uma catedral está ligado à ideia da destinação dessa obra de arquitetura (JIRMUNSKI, 1976, p. 65).

Ao formalismo, dá a entender Jirmunski, interessaria apenas considerar teoricamente, ante a beleza artística, o que nela se pudesse supor “livre”. O passo que o autor dá em seguida, a fim de pôr em questão essa escolha, é que, parecendo certamente insuficiente sob olhos *transformativos* – não que se esperasse resultado diferente quanto a isso –, deverá indicar qual *corpo* é o formalista.

Embora não a aceite como referência válida para o estudo da arte verbal que seria a poesia, Jirmunski não parece ver maiores problemas em se postular, sim, a existência de formas “livremente” harmônicas, e, conseqüentemente, a possibilidade de se fruir como *puramente* “material” determinadas modalidades de harmonia. Sua única objeção de então, na verdade, será a de que, apenas, não poderia ser esse o caso da poesia: uma arte que não poderia figurar entre as “artes puras”, “formais” ou “abstratas”, na medida em que o seu efeito artístico não poderia resultar, *apenas*,

do jogo de belas formas, linhas e cores, sons e movimentos que nos produzem satisfação por sua composição artística, executando no espaço ou no tempo formas puras de simetria e ritmo (JIRMUNSKI, 1976, p. 66).

No caso da poesia, pois, que é o caso das “artes temáticas” ou “concretas”,

o material artístico [a linguagem] não é especialmente estético; ele possui significado concreto e é ligado à vida prática. Nessas artes, as leis da composição artística não podem dominar inteiramente; em todo o caso elas não são o único princípio organizador da obra (JIRMUNSKI, 1976, p. 66).

Ao concluir, resume:

Não se deve pensar que as questões de métrica, “orquestração”, sintaxe e *composição* de enredo esgotem o campo da poética: a tarefa do estudo do ponto de vista estético da obra literária só estará concluída quando no âmbito do estudo entrarem também os temas poéticos, o chamado “conteúdo”, encarado como um fato atuante artisticamente (JIRMUNSKI, 1976, p. 68).

A atenção a se chamar aqui se dirigiria ao paralelismo que tais passagens estabelecem: a “métrica”, a “orquestração”, a “sintaxe”, bem como o “jogo de belas formas, linhas e cores”, a “simetria” e o “ritmo”, teriam qual modelos naturais – tão naturais quanto a “quadragésima milionésima parte do meridiano terrestre” – a “bonita plumagem dos pássaros”, ou o “colorido brilhante da concha”. O parêntese “uma vez que nos abstraímos do seu significado”, da primeira passagem, poderia ser lido, simplesmente, como: *uma vez que desliguemos a geração de “diferencias imaginarias”*. Ou, ainda, em outras palavras, será desligar a memória que o *corpo* é: nesse sentido preciso, tratar-se-á, paradoxalmente, de uma *sensorialidade sem corpo*. O *corpo* que divisa não um “rosto”, porque esse terá “significado”, mas que percebe as “cores e formas das flores”, é não mais que uma função das “cores e formas das flores”, função cujo valor é, claramente, zero. Não há *corpo*, ou é ele o *corpo* sem *corpo* que, por um truque de mágica ou de teoria, num ilusionismo em que apenas ele mesmo acredita, *mede mas não toca*, como o metro de Le Corbusier. É um *corpo universal*.

Em outras palavras, por mais descarnadamente “livres” que se pudessem considerar certas modalidades de harmonia, artísticas ou não, por Kant ou Jirmunski, já parecerá inegável que elas sejam recepcionadas, sempre, por observadores traspassados por uma ambiência cultural. Como precisar, desse modo, diante de uma composição “abstrata” ou “livre” que se dê por harmônica, o quanto do prazer experimentado será devido a condicionamentos e perspectivas que uma experiência simbólica acumulada enseja, a subir e descer a movimentada avenida de mão dupla entre verbo e ato, entre palavra e reflexo? A irradiação especial que alguém pode notar no diálogo de “puras” cores em certa tela, ou no pelo de certo animal, passaria, de fato, plenamente ao largo da experiência cultural, como se cifrado numa língua exclusivamente pertencente às coisas

mesmas, sendo ainda, essa língua, como língua da percepção, a língua que fala o *corpo*? Se se quiser utilizar ainda as palavras de Jirmunski, mesmo a mais “pura”, “abstrata” ou “formal” das obras de arte, ou das percepções, uma vez submetida ao olhar humano, e ao mundo simbólico imiscuído em suas retinas, estará fadada a se descobrir como inescapavelmente “temática” ou “concreta”, enredada que se encontra, *transformativamente*, no momento mesmo da “leitura”, por *alguma história* e por *alguma cultura*. Mesmo a *forma*, ela nunca se mede em metros, mas em palmos, pés e côvados. Como já dito sobre o *significante*, ele *nunca está sozinho*; como o *metro*, igualmente, *nunca está sozinho*; como tudo que se ouça, toque ou veja, de novo, *nunca está sozinho*. A *forma* formalista, mesmo ela, não estaria, pois, sozinha – como já dito algumas vezes –, porque com ela em co-presença, sempre, está o próprio “formalista”: com seu *corpo universal*.

II. Um repertório métrico-gestual e suas traduções

As seções anteriores talvez tenham contribuído para desfazer certo mal-entendido: a ideia de que devesse haver um vínculo de necessidade entre métrica e *Verdade* do texto, entre métrica e “metafísica”, entre métrica e “teologias” do “significado”. Ao mesmo tempo, e talvez contraditoriamente, a desabilitação da *Verdade* nunca esteve tão longe de implicar o simples repúdio da “materialidade” vista, ouvida ou tocada numa “leitura”; apenas competiria ao *corpo*, agora, um diferente modo de conceber a si mesmo no pleno ato de ver, ouvir ou tocar, como inescapavelmente portador de uma memória corporal situada que a tudo, em princípio, e inclusive à *forma*, *transforma*. O único a se arrogar o direito à *Forma*, como há pouco proposto, poderia ser apenas o *Corpo universal*, que nada mais seria do que, tacitamente universalizado, um dado *corpo* particular.

A postulação de pretensos *gestos* métricos de Dante, de que aqui se fala, não poderia, como em todo caso de “leitura”, não importa se canônica ou não, provir menos de tal condição de *situacionalidade*: como em todo caso, uma situacionalidade, por um lado, advertidamente signatária de algumas *ciências* – não mais *Ciências*, mas “regiões da Terra ricas em minério” –, e, por outro lado, permeada de muitas *insciências*. De um lado, entre as *ciências*, além do visto anteriormente, haverá, por exemplo, uma série de elementos já levantados por historiadores do *endecasillabo*, série proposta aqui como peça fundamental, mas escassamente correspondida nas traduções analisadas, com consequências que se mostrarão, acredita-se, artisticamente relevantes; de outro lado, noutro extremo, entre as *insciências*, haverá tudo aquilo que se possa imaginar de menos claro, hipoteticamente, em relação a um repertório corpóreo-memorial concreto, talvez idiossincrático, que se forma e reforma a cada “leitura” sob dado horizonte artístico; aí se incluiria, por exemplo, aquele tipo de voluntarismo que, sem receio, e inevitavelmente, resultará do exercício circunstancializado de todo *gostar* dirigido à arte, *gostar* sem o qual toda crítica será, tradutória ou não, uma crítica que nada deseja.

Aos juízos atualmente *em plena formação polêmica*, portanto, juízos e desejos todos históricos, é que se poderia querer somada a presente *proposição* – medida *em palmos, pés e côvados* – de certo *original* e seus *metros*, e não *suposição* de um *Original* e seu *Metro*; em não se buscando, propriamente, quanto aos aspectos aqui tratados, o *Verdadeiro* Dante, busca-se aqui a sorte de se ver levar, pelo menos, ao vislumbre de mais um *verdadeiro* Dante a ser lido em português, e talvez noutras

línguas. Ao terreno tradutório ou analítico que aqui se pisa, portanto, não se arroga outro tipo de firmeza além daquele, que não será menos vital: o das *identidades imaginarias* que, por enquanto, se possam dar sob certa série de circunstâncias, sob as visões e os juízos de uma corporeidade concreta, de vigência histórica. Embora já começada, começa aqui, pois, *uma leitura*.

Um verso que cai, e verso posto em riste

A leitura *mímica*, por assim dizer, de pelo menos um verso de Dante, verso aqui já citado, terá sido especialmente lembrada por um dos seus tradutores brasileiros. Augusto de Campos, ao introduzir suas traduções da *Commedia*, entre as quais a que fez do Canto V do *Inferno*, assim resume a certa altura o episódio de Francesca da Rimini: “diálogo emocionado sobre o amor que culmina com o desmaio espetacular e (ao nível da linguagem) especular do poeta: ‘*E caddi come corpo morto cade*’” (CAMPOS, 2003, p. 185). Deslocado, por constituir um dos versos solitários que terminam cada Canto, e individualizado também sintaticamente, como complemento aditivo adiado de um terceto que já formaria um período completo, o verso teria ainda incrementada a sua aura de peremptoriedade, e mais decididamente, pelo modo como a sua coreografia – sua coreografia “especular” – encenaria ela mesma o também cabal, terminante e resoluto ali figurado: um peso inerte de corpo morto. Não apenas a posição dos acentos, que recaem sobre cada uma das sílabas pares do verso, gerando uma invariável ladainha binária, contribuiria; certa sensação de automatismo proviria ainda de ter início, em cada tempo forte, de novo e de novo, como que impondo à *mesma dura marcha prumo firme*, um bissílabo paroxítono, célula rítmico-vocabular que se repete cinco vezes no verso, e entre cujos fonemas, aliás, a relação é quase anagramática, abundando a batida das plosivas (*c, d, p e t*):

e CADdi COMe CORpo MORto CAde
— ‘ — ‘ — ‘ — ‘ — ‘ —

Enquanto isso, numa das muitas *canzoni* de Dante, certa *donna* adverte aos passantes, encantados por sua beleza, que não ousem dirigir o olhar para os seus olhos: neles ela guarda o próprio Amor, senhor gentil que a fez sucumbir, como será comum do Amor, sob amorosos dardos. O eu lírico, então, comenta de si para si: certamente os

seus olhos ela os guarda, ou mesmo aqueles dardos, para os olhar sozinha quando queira, daquele modo altivo, em certa pose equilibrada, de postura incorrigível, que as mulheres ensaiariam diante do espelho, como se a si mesmas, de si mesmas, pedindo louvor. A *canzone* tem vinte oito versos, todos decassílabos – ou *endecasillabi*, para os italianos, que incluem na conta a átona pós-tônica que ignoramos –, formando um conjunto de incomparável riqueza coreográfica; entre eles, aquele que descreve a postura da *donna* ante o espelho é, precisamente, aquele que evocará ao leitor do Canto V da *Commedia* algo familiar:

a QUELLa GUIsa RETta DONna FAce

- - - - -

A coreografia, a essa altura, já dispensará maiores explicações. Por outro lado, a *identidade* – segunda ordem de ênfases sob Funes – que o raio-x estrutural corriqueiramente propõe diante do caso, entre essa coreografia e a do verso do *Inferno*, é obrigada a conviver com uma grande diferença entre as passagens. O contexto de sentidos de que se alimentaria, nesse novo caso, a coreografia do verso, e que seria por ela realimentado, pareceria mudar tudo: da inércia de um corpo que se entrega semimorto à gravidade, passa-se à retitude voluntária de um corpo graciosamente dominado. De tal modo se esforça o verso, aliás, para ensaiar sua *postura*, sua *reta* postura, que mesmo a sintaxe, em favor da perfeita pose, submete a rédeas curtas sua própria naturalidade: em lugar de se falar *naquele modo reto que a dama faz*, suprime Dante o pronome relativo, falando-se, simplesmente, *naquele modo reto dama faz*. É um caso-limite da supressão mais discreta que, no outro exemplo, teria dispensado um artigo indefinido, embora não tão necessário, antes de “*corpo*”.

Para que se possa avaliar melhor a relação do verso com seu contexto mais imediato, e mesmo, ao menos preliminarmente, as possibilidades de se testemunhar também em português semelhantes *gestos*, segue o trecho correspondente de uma das estrofes da canção, acompanhado de tradução. Trata-se da composição de número LXXX das *Rime*, “*Voi che savete ragionar d’amore*”, aqui citada segundo o texto fixado por Michele Barbi, para a edição crítica de 1921 das *Opere* de Dante (ALIGHIERI, 2011). Como não poderia deixar de ser, foi poema traduzido por Jorge Wanderley, tradutor de todas as *Rime* para o português. Sua tradução do trecho é a que segue logo abaixo (WANDERLEY, 1996, p. 109):

*E certo i' credo che così li guardi
per vederli per sé quando le piace,
a quella guisa retta donna face
quando si mira per volere onore.*

Creio que os olhos fechados prefere
para vê-los por si quando bem queira,
como é das damas a gentil maneira
ante um espelho doce e sonhador. 20

Apesar da confessada “ambição de preservar esquemas rítmicos e métricos” (WANDERLEY, 1996, p. 23), característica, aliás, de muitos outros trabalhos de Jorge Wanderley, os traços coreográficos aqui frisados não parecem ter integrado, ao menos não nesse caso, seu horizonte de buscas. Como contraponto, segue uma proposta de tradução que tentou privilegiar tais aspectos (a tradução da canção inteira virá mais adiante):

*E certo i' credo che così li guardi
per vederli per sé quando le piace,
a quella guisa retta donna face
quando si mira per volere onore.*

E certo eu penso que os mantém guardados
para vê-los a sós quando lhe apraz,
naquela guisa reta dama faz
quando se olha a se fazer louvor. 20

Quanto ao verso comentado por Augusto de Campos, fechamento do Canto V do *Inferno*, eis abaixo a sua própria tradução (CAMPOS, 2003 [1986], p. 211), junto à do terceto que o antecede. O texto original citado é aquele fixado por Giuseppe Vandelli, para a mesma edição de 1921 (ALIGHIERI, 2011):

*Mentre che l'uno spirito questo disse,
l'altro piangea sì, che di pietade
io venni men così com'io morisse;*

Enquanto uma alma discorria assim,
a outra chorava tanto que num ai
senti como um morrer dentro de mim:

e caddi come corpo morto cade.

e caí como corpo morto cai. 142

Embora não se estenda ao verso inteiro o andamento binário – o primeiro acento recai agora sobre a 3ª sílaba –, e embora o encontro vocálico das duas formas do verbo *cair* suavize os passos inicial e final do trote firme, traços como a ausência de artigo indefinido, ou a expressiva posição final do verbo, emprestam à solução um potencial mímico que não parece haver, por exemplo, na solução de Cristiano Martins, de dez anos antes: “e caí, como cai um corpo morto” (MARTINS, 2006 [1976], p. 118). Vasco Graça Moura, em 1996, embora não recorrendo, também, ao fatiamento vocabular cartesiano, chegou a uma solução de ritmo total e marcadamente binário: “e como um corpo morto assim caí” (GRAÇA MOURA, 2005 [1996], p. 69). Jorge Wanderley, em sua tradução do *Inferno*, optará por tradução idêntica à de Augusto de Campos (WANDERLEY, 2004, p. 109), sendo o original um “verso que, a meu ver, leva a uma

‘tradução natural’” (WANDERLEY, 2004, p.119), mantendo-se por meio dela, inclusive, as aliterações de que terá sentido falta o próprio Wanderley em Vasco Graça Moura e Cristiano Martins (WANDERLEY, 2004, p.119). Diferentes direções, enfim, da *transformação* de um verso, que ao fim se mostra vário. Mas continue-se com os supostos gestos de Dante.

Erros, suspiros, coleiras e esporas

Giuseppe Ungaretti também terá algo a dizer sobre Dante e jogos mímicos. Numa das lições de literatura que ministrou durante sua estada no Brasil, entre 1937 e 1942, comenta um verso da *Vita nuova*, mais especificamente da canção “*Donna pietosa e di novella etate*” (*Vita nuova*, §XXIII; *Rime*, XX). No verso de Dante – “*di caunoscenza e di verità fora*”, verso 27 da canção –, conforme explica Ungaretti,

O acento incide sobre 4^a, 9^a e 10^a. O hendecassílabo [nosso *decassílabo*], ao invés, o tem sobre 4^a, 8^a e 10^a ou sobre 6^a e 10^a. Mas o deslocamento daquele acento confere ao verso, com relação aos demais, um calor expressivo fortíssimo. Nessa canção, descreveu-se uma forte fantasia, uma espécie de delírio. E quando chega ao

di caunoscenza e di verità fora

Carducci, explicando a canção na Universidade de Bolonha, podia naturalmente exclamar: “Como é belo este verso com os acentos sobre 4^a, 9^a e 10^a! Somente Dante sabe fazer destes versos errados tão belos. Parece que arrasta consigo justamente a mente para além da ordem natural das coisas” (UNGARETTI, 1996, p. 100).

Uma vez assumido o critério de *correção* aí mencionado por Ungaretti – acentos ora sobre a 4^a, a 8^a e a 10^a sílabas, por um lado, ora sobre a 6^a e a 10^a, por outro –, muitíssimos seriam em Dante os exemplos adicionais de “verso errado”. Na mesma canção que alude à postura da *donna* ao espelho, por exemplo, há um verso que de algum modo faz lembrar aquele mesmo, indicado por Ungaretti. Seu movimento rítmico é claramente outro, remetendo antes, quanto ao que nele haja de “errado”, àquele “por cima de qualquer muro de credo”, de Mário Faustino, surgindo seu acento insubordinado não à altura da 9^a sílaba, mas da 7^a, duelando com o impulso da 6^a. O eu lírico, novamente, fala de um dos efeitos que teria a visão da *donna* sobre os passantes. Ela “*trae li sospiri altrui fora del core*”, ou ela, aos outros, arranca suspiros, para fora

do coração. A sílaba tônica de “*fora*”, ocupando precisamente ela a 7ª posição, como que esporeia fora de tempo, “com relação aos demais”, o corpo do verso; antes que o ápice acentual à 6ª, em “*altrui*”, pudesse encontrar resolução pacífica, um novo ápice se antecipa, em “*fora*”, como um salto que se faz em pleno salto, como um impulso sobreposto ao outro. É o que pode se evidenciar ora mais, ora menos, a depender da leitura:

TRAE li sosPIri alTRUI FOra del COre
 ‘ – – ‘ – – ‘ – – ‘ – – ‘ – –

Na tentativa de traduzir em discurso, em explicação, o átimo impressionante desse gesto, e seu pretense efeito de sentido, pelo menos uma rota aqui ocorre. O “*fora*”, nesse verso, como ainda hoje em muitos contextos o mais moderno *fuori*, do italiano, parece investido de uma particular força *verbal*: não descreve a situação estática de um objeto, como de algo que simplesmente *está do lado de fora*, antes fornecendo direção, plasticamente, a um movimento vivo, em pleno ato. Ainda que pleonástico, um exemplo talvez semelhante, em português, seria o de que “fulano *saiu fora*”, ou no sintético “ele *pôs fora* o chiclete”, em que a omissão do *para* – “*pôs para fora*” – confere um aspecto de ablativo latino à palavra. Essa mesma energia verbal, pois, inoculada na palavra em função de um contexto sintático, é que o movimento coreográfico, em função, apenas, do seu também enérgico sobressalto, parece inocular por fim em certa região de ambos os versos – e ainda que aquele citado por Ungaretti-Carducci, quem diria, não conte com um verbo em ponto algum de sua extensão.

di caunosCENza e di veriTÁ FOra
 – – – ‘ – – – ‘ – – – ‘ – – – ‘ – – – ‘ – – –

TRAE li sosPIri alTRUI FOra del COre
 ‘ – – ‘ – – ‘ – – ‘ – – ‘ – –

Na tradução de Jorge Wanderley, o “*trae li sospiri altrui fora del core*” aparece como “faz suspirar o peito sofredor” (WANDERLEY, 1996, p. 109). Na tradução mais adiante aqui proposta, o sobressalto ágil dos suspiros, a coreografia mímica, foram buscados: “suspiros ela traz coração fora”. O sobressalto aí encenado, no entanto, estará mais próximo, quanto à posição da tônica deslocada, do exemplo lembrado por Ungaretti.

Reconhecido nesse exemplo o sobressalto dos *sospiri*, simultaneamente fabular e métrico, um repertório de outros gestos análogos, semelhantemente ao que se deu mais acima entre o “*corpo morto*” e a “*guisa retta*”, parecerá, por associação, emergir das mais variadas – embora de algum modo conectadas – circunstâncias de sentido. Os efeitos devastadores do amor talvez não encontrem melhor tradução tangível – inclusive metricamente, como no exemplo – do que do que na coreografia, tão recorrente, dos *sospiri* em fuga, por obra do seu carrasco maior, que é o próprio amor: “*e quale ancide, e qual pinga di fore*”, ou “uns ele mata, e alguns tange-me fora”, como diz o eu lírico noutra ocasião, entre muitos outros, em que sofre o verso o mesmo raptó acentual. Mas à dinâmica dos *sospiri*, a que se voltará mais adiante, preferir-se-á de início um passeio mais a esmo entre outros gestos, irmanados aos dos *sospiri* de diferentes maneiras. As relações entre todos eles devem pouco a pouco se fazer claras.

Na canção de número XCI das *Rime* (“*Io sento sì d’Amor la gran possanza*”), o eu lírico, após sugerir que a luz de certos olhos pudesse penetrar nos seus próprios, tornando doce o que lhe fosse amargo, explica: essa mesma luz saberá o caminho, assim como o souberam outros raios que por ali passaram, e que ainda saberão o ponto exato em que o Amor foram deixar, “*quando per li occhi miei dentro il menaro*” (ou “quando por olhos meus dentro o levaram”). Dos suspiros *coração fora* para o movimento *vista adentro* da luz que advém da *donna*: embora em sentidos opostos – *dentro* e *fora* –, impactos corporalmente dramatizados de igual proveniência, assaltos analogamente imperiosos que serão daquele mesmo senhor gentil, o Amor. Numa canção vizinha – a composição de número XC, “*Amor, che muovi tua virtù dal cielo*” –, o eu lírico dirigiria diretamente ao Amor, aliás, o seu discurso, confessando, a certa altura, talvez não tão serenamente, que a luz do mesmo Amor lhe feria sempre o coração: “*Feremi ne lo cor sempre tua luce*” (ou “Fere no coração sempre teu lume”). Em ambos os casos, um mesmo padrão de forças no palco do verso: um sobressalto métrico já conhecido – “*trae li sospiri altrui fora de core*” – encena gestos diferentes, mas tematicamente relacionados. Dos impactos de ar – os *sospiri* – para os impactos de luz:

QUANdo per LI Occhi MIEI DENtro il meNArò

‘ - - - - - ‘ - - - - - ‘ - - - - - ‘ - - - - - ‘ - - - - -

FERemi ne lo COR SEMpre tua LUCe

‘ - - - - - ‘ - - - - - ‘ - - - - - ‘ - - - - - ‘ - - - - -

Já na composição LXI, um soneto (“*Sonar bracchetti, e cacciatori aizzare*”), o cenário é completamente outro: na tentativa de se distrair desse mundo de suspiros, influxos celestes e ferimentos a luz, o eu lírico busca algum recreio numa caçada. O divertimento não dura muito, surgindo-lhe cedo, entre vários “amorosos pensamentos”, um que dele vem zombar, nele despertando vergonha íntima, e o receio de que Amor o veja ali, entregue a tão “*selvaggia diletanza*”. Ainda assim, o primeiro quarteto do poema não se ocupa de outra coisa, senão fazer ladrar a matilha, atihar os caçadores, recolher as lebres, dar gritos em toda a gente e, não menos, das coleiras soltar galgos correndo: “*e di guinzagli uscir veltri correnti*” (ou “e da coleira os cães saltam correndo”). A força plástica da coreografia métrica – mais uma vez o mesmo padrão de movimento, e a mesma energia verbal – parecerá agora a serviço de outra sorte de sobressalto, mais terreno. E não deixará de havê-los, aliás, tais sobressaltos, também infernais: assim seria quando o Minotauro, ao ouvir a fala que lhe dirige Virgílio, é comparado a um touro que já não coordena seus movimentos, depois de recebido um último golpe: “*c’ha ricevuto già ‘l colpo mortale*” (*Inf.*, XII, 23), ou “depois que o fere já golpe mortal”.

e di guinZAgli usCIR VELtri corRENTi

--- ‘ ‘ ‘ --- ‘ ---

CH’A riceVUto GIÁ ‘L COLpo morTAle

‘ --- ‘ ‘ ‘ --- ‘ ---

Tão mais corriqueiramente entendidos como *físicos*, tais eventos, como o disparar dos galgos ou o golpe último no abate do touro, não deixarão também de refluir, como fonte de símiles e metáforas, de volta para o próprio “*ragionar d’amore*”, para as conversas sobre o amor. É assim que, em um dos sonetos-carta trocados com Cino da Pistoia, a composição CXI das *Rime* (“*Io sono stato com Amore insieme*”), Dante diz que não há força de arbítrio que se sobreponha ao que o Amor, só ele, decida sobre o destino de quem ama; não se muda de amor simplesmente em se querendo, por força da razão, cabendo tão somente, a quem ama, obedecer aos incitamentos do senhor gentil, inclusive quando mudam esses de direção – e o Amor bem pode, diz Dante, de esporas novas pungir no flanco: “*ben può con nuovi spron punger lo fianco*” (ou “se a espora que repôs punge no flanco”). Mas deixando-se para trás de novo os contornos bem definidos do mundo visível, e as metáforas *animais*, caso diferente, embora não quanto à coreografia métrica, teria de ser aquele paradisíaco em que é evocada, como termo de comparação para certa música celeste, a mais doce melodia imaginável que no mundo

terreno possa soar, e que mais intensamente para si atraia, arrebate, capture, aparentemente de assalto, a alma ouvinte: “*qui giù e più a sé l’anima tira*” (*Par.*, XXIII, 98), ou “no mundo e para si almas cativa”.

ben PUÒ con NUOvi sPRON PUNger lo FIANco

- - - - -

qui GIÙ e PIÙ a SÉ L’Anima Tira

- - - - -

De todos os versos “errados” citados acima, de cuja condição de “erro” métrico dependeria o potencial *gestual* ou *mímico* aqui frisado, apenas dois, cada um uma única vez, terão sido traduzidos em versos – sempre segundo o critério da passagem de Ungaretti – também “errados”. Trata-se do próprio “*di caunoscenza e di verità fora*”, por Jorge Wanderley, que ficou “fora de senso, por tanta agonia” (WANDERLEY, 1996, p. 281), e o “*ch’a ricevuto già ‘l colpo mortale*”, por Vasco Graça Moura, que ficou “quando já recebeu golpe mortal” (GRAÇA MOURA, 2005 [1996], p. 119). Ambas as soluções, valerá dizer, encenariam padrões diversos dos aqui propostos como originais: no primeiro caso, reencontra-se a cadência exclusivamente ternária já vista com Pirandello; no segundo, o acento na 3^a, e não na 4^a, emprestaria ao início do verso outro movimento. Além das traduções já citadas, das *Rime*, do *Inferno* e dos poemas da *Vita nuova* por Jorge Wanderley, e de toda a *Commedia* por Vasco Graça Moura e por Cristiano Martins, foram consultadas, para esse resultado, também as traduções de parte do *Paradiso* por Haroldo de Campos – onde se lê “na terra e as almas para si mais tira” (CAMPOS, 1998 [1975], p. 133) – e da *Vita Nuova* por Décio Pignatari – onde se lê “uma voz sem verdade e sem razão” (PIGNATARI, 2006 [1990], p. 53). Tanto nestes dois últimos citados, portanto, como também no restante dos exemplos não transcritos acima, sempre tornados *corretos*, não terá integrado o horizonte de buscas dos tradutores o sobressalto mímico. Nenhum dos seus versos, por isso, será mais emblemático do conjunto do que o seguinte, de Jorge Wanderley, em que a opção coreográfica, inesperadamente, faz-se acompanhar de uma apropriada sinceridade semântica: “e o galgo que à coleira vai restrito” (WANDERLEY, 1996, p. 67).⁴

Querendo-se avançar no repertório de gestos, alguns outros talvez pareçam especialmente pertinentes, sobretudo se se continua com a expressão de Ungaretti-

⁴ Na solução de Jorge Wanderley, no entanto, os cães não deixam de se libertar das coleiras: o evento é apenas adiado para o verso seguinte (em termos semânticos, não métricos).

Carducci – versos “errados”. O parentesco pelo *impacto*, como se verá, sai de cena: mas assim se dá espaço a outros tipos de conexão possível entre diferentes passagens, entre diferentes gestos que, a seu modo, também orbitarão em torno à fuga dos *sospiri*.

Em mais uma composição das *Rime*, aquela de número LXVI (“*Ne le man vostre, gentil donna mia*”), explica o eu lírico à sua dama gentil que a morte, embora ele não a tenha sofrido ainda, muito mais lhe adentra o coração amarga. Antes de expor tamanha injustiça e incoerência do destino, no entanto, antecipa-se em dizer, preparando a armadilha retórica, que sabe não agradar à *donna* as injustiças: “*io so che a voi ogni torto dispiace*” (ou “eu sei que a vós o não justo não praz”). E o único remédio contra a injustiça que o mortifica, explicará no último terceto, será que ele volte a ver em vida os olhos daquela que ama, para então morrer de verdade consolado em paz: o alegado apego da *donna* à justiça, que o eu lírico atesta e enfatiza, tem por fim, pois, cobrado o seu preço. Mas volte-se ao verso “errado”.

Torto, etimologicamente ligado ao verbo *torcer*, ao que é *torcido* ou *tortuoso*, *não direito*, *não reto*, seria um adjetivo substantivado de sentido bastante variável, a depender dos contextos: *injustiça*, *injúria*, *abuso*, *desmando*, *desfeita*, *falta*, *ingerência*, *culpa*, *equivoco*, *erro*, *dano*. As leis, por exemplo, são importantes para resguardar a população contra os *torti* dos reis; quem não tem razão numa discussão tem *torto*; quem declina do convite para ficar e jantar faz *torto* a quem convida. Na coreografia do verso, a tônica da palavra ocupa a 7ª sílaba, como nos exemplos anteriores. O padrão geral de distribuição das forças no verso, no entanto, agora é outro: a tônica principal que antecede o impulso da 7ª não estará mais na 6ª, mas na 4ª posição. Em vez de um encontro de duas tônicas que se atropelam – na 6ª e na 7ª –, a tonicidade apenas *não* se eleva nem na 6ª nem na 8ª sílaba, elevando-se clara, portanto, apenas num momento diferente do que esperaria encená-la Ungaretti-Carducci. Seria o suficiente para que o verso adquirisse certo ar de *tropeço*, como aquele que “antipaticamente” anima os versos da “Oficina irritada” de Drummond: “Eu sei que a vós o que é torto não praz”. Seja como for, o impulso “errôneo” do movimento métrico, ainda segundo o parâmetro de Ungaretti, parecerá se investir aí, como nos outros casos, de alguma pertinência mímica: exatamente pelo gesto de *impertinência*, de fuga desviante do que fosse o *direito*, em que se veria transformado no átimo da leitura. Talvez não por acaso, será através desse mesmo *torto* métrico, por exemplo, que o eu lírico de um dos sonetos da *Vita nuova*, “*Morte villana, di pietà nemica*”, depois de experienciar o mal que a morte espalha com seus desmandos, dirá à própria morte que pretende divulgar a todos, para

que assim dela se resguardem, o seu mal obrar, de todos os vícios vicioso, de todos os agravos gravoso: “*lo tuo fallar d’ogni torto tortoso*” (ou “teu arruinar tão de agravos gravoso”). Mas o caráter *tortoso* das ações da morte, nesse caso, além de tornar-se *gesto* com a coreografia pretensamente *tortosa* que o metro encena, mais uma vez “equivocamente” impulsionado à 7ª sílaba, viria cenicamente frisado por mais um “erro” pertinente: trata-se do tartamudeio final, “*torto tortoso*”, hipérbole de mera aliteração sobre esse mal já retorto de tão torto: “teu malograr mais retorto que o torto”, “teu malograr do mais torto retorto”.

io SO che a VOI ogni TORto disPIAce

— ‘ — — — — — ‘ —

lo TUO falLAR d’ogni TORto torTOso

— ‘ — — — — — ‘ —

Diante desses dois exemplos, talvez se possa reconhecer como também gestualmente vivo – e “errado” – um verso como o *Inf.*, XII, 43. Ao explicar a Dante a razão de se ver desmoronada uma das encostas do inferno, que terá sido o terremoto gerado pela ressurreição de Cristo, Virgílio lembra que, no momento do grande tremor de tudo, pensou até que o universo sentisse amor, tendo havido já quem cresse que, submetido às forças do amor e do ódio, o mundo fosse repetidamente, como na consumação de um ciclo, de novo e de novo restituído ao caos – referia-se Virgílio a Empédocles. Em outras palavras, e segundo o texto fixado, dessa vez, não por Vandelli, mas por Petrocchi, já teria pois havido quem cresse “*più volte il mondo in caòsso converso*” (*Inf.*, XII, 43), ou “de novo o mundo num caos reconverso”. O adversário maior de toda a ordem, de todo o *direito* ou *reto*, participaria aí do mesmo tipo de encenação coreográfica em que terá tomado parte o *torto* da morte. E mesmo no *Paradiso* se encontrará, mais uma vez, o *torto*, em seu salto “equivoco” no verso, mesmo quando junto a Deus, ou “*presso a colui ch’ogni torto disgrava*” (*Par.*, XVIII, 6) (ou “junto daquele que os males repara”). O movimento geral, no entanto, é aqui outro: apesar, sim, do mesmo acento claro à 7ª sílaba, a distribuição geral de forças no verso é a daquele padrão rigidamente ternário, visto com Pirandello.

più VOLte il MONdo in caÒSso conVERso

— ‘ — — — — — ‘ —

PRESso a colLUI ch’ogne TORto disGRAva

— ‘ — — — — — ‘ —

Quanto aos sentidos que essa última coreografia, especificamente, pareça passível de evocar no interior da obra de Dante, muito será dito mais adiante. Continue-se ainda, portanto, com aquele primeiro padrão do *torto* métrico, assistindo-se a pelo menos mais um de seus gestos recorrentes.

Na primeira das *Rime per la donna pietra*, composição C das *Rime* (“*Io son venuto al punto de la rota*”), o eu lírico inicia seu discurso com a descrição de um momento específico da incessante giração dos astros: trata-se do arranjo celeste no preciso momento astrológico em que, supostamente, escreve. É tempo de inverno, e a estrela do amor está distante e encoberta, mas, ainda assim, um único pensamento pétreo, inamovível, e de amor, pétreo como a própria estação tão fria, continua insistindo em não deixar sua mente, que se faz assim também pétreo: “*la mente mia, ch’è più dura che petra*” (ou “a mente minha, mais dura que pedra”). Curiosamente, o já conhecido sobressalto – o “erro” de Ungaretti-Carducci, ainda à 7ª sílaba –, se contribui também nesse verso para dar relevo a algo, por meio de algum gesto mímico, alimentado por algum traço de sentido ali evocado, só poderá ser tal traço aquele mesmo que parece dominar, estrofe a estrofe, a temática de todo o poema: a dureza, o estado pétreo de tudo, que vai da tenacidade do amor do eu lírico, que vara as estações, àquela outra tenacidade, dela adversária e mais palpável, das águas convertidas em vidro pelo frio do inverno, por exemplo – ou mesmo, igualmente adversária, a tenacidade do coração marmóreo da *donna*, que fecha a canção. É a palavra “*dura*”, pois, que se projeta aqui, num acento à 7ª, em lugar do *torto*. E, mais uma vez, não será caso isolado: é também o que acontece, por exemplo, quando pouco depois de acordar de um sonho, no Canto XIX do *Purgatorio*, Dante encontra, sempre com Virgílio, o anjo com asas de cisne que lhes indica a estreita passagem para o próximo nível do monte, “*tra due pareti del duro macigno*” (*Purg.*, XIX, 48) (ou “por entre os muros do duro rochedo”). Através do móvel, do sobressalto coreográfico, confere-se relevo ao imóvel.

la **MEN**te **MIA**, ch’ è più **DU**ra che **PE**tra

— ‘ — — — — —

tra **DUE** pa**RE**ti del **DU**ro ma**CIG**no

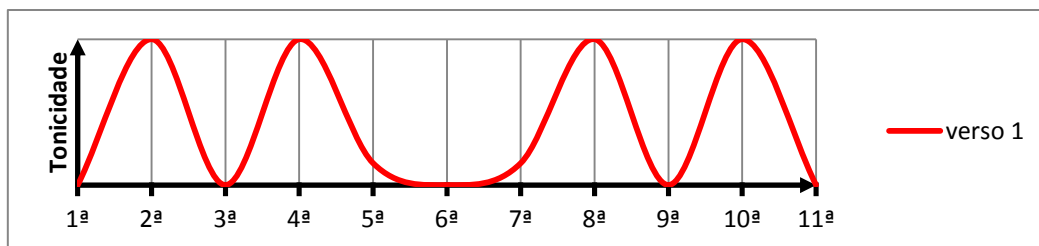
— ‘ — — — — —

É assim que, na composição LXXXVIII das *Rime* (“*Perché ti vedi giovinetta e bella*”), o eu lírico se volta mais uma vez para a *donna*, dessa vez em tom de queixa, para dizer-lhe que, apenas porque se vê tão nova e tão bela, tem ela agora orgulho e dureza no coração (seguem os três versos iniciais, acompanhados de uma proposta de tradução):

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

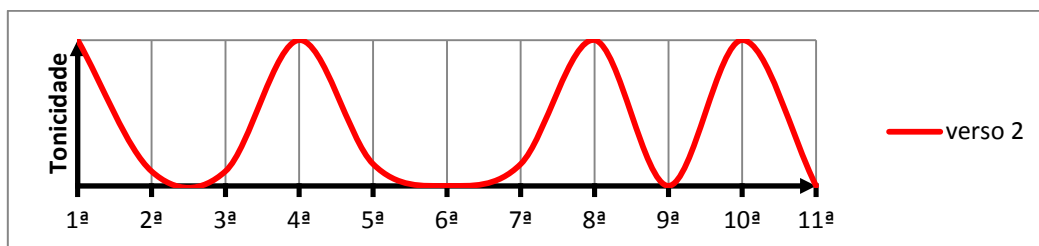
Porque menina e graciosa e bela,
tanto que esperta em toda mente Amor,
coração tens que em dureza é senhor.

Não mais o adjetivo *duro* comparece, mas a *durezza* ela mesma, o substantivo, é que se poria aqui no lugar do *torto*, em posição *tortosa*. Diante do exemplo, frise-se, talvez se veja mais claramente: embora a troca de um acento à 8ª ou à 6ª por um acento à 7ª possa parecer insignificante em termos abstratamente matemáticos, a leitura da curta sequência parece dar a dimensão do quanto pode, a mesma troca, acarretar em termos de movimento concreto, em termos de feição unitária que assuma cada metro como célula cinestésica, como um módulo rítmico que se individualiza, amalgamando-se na memória corporal a não se sabe que impressões peculiares em cada ocorrência. O terceiro dos versos citados parecerá, pois, frente aos que o antecedem, uma mudança de assunto, ou, ainda metaforicamente, uma mudança de tom, ou de atitude, ou mesmo de sabor: da alternância binária que parece concluir velozmente os dois primeiros versos, acentuadas a 8ª e a 10ª sílabas, passa-se, no terceiro, aos acentos mais largamente espaçados e uniformemente distribuídos, três a três, a partir da 4ª sílaba, também acentuada nos anteriores. As impressões distintas que esse tipo de diferença, experienciada em ato, possa ocasionar é que terão levado a música a adotar termos como *allegro* ou *maestoso* para nomear diferentes andamentos – andamentos que o metrônomo computa, sim, em milissegundos tomados por matematicamente homogêneos. Contornando o risco de ancorar os movimentos do exemplo acima, do poema de Dante, em qualidades psicológicas fixas, antes parecendo as qualidades que eles evoquem, caso a caso, tão variáveis quanto os contextos de que se alimentem, segue uma tradução da suposta – ou *proposta* – diferença de movimento em termos visuais, novamente numa linha:



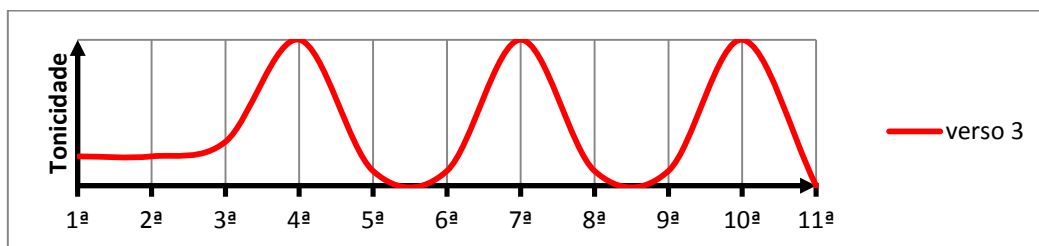
*per**CHÉ** ti **VE**di, giov**NET**ta e **BEL**la*

— — — — —



***TAN**to che **sVE**gli ne la **MEN**te **aMO**re*

— — — — —



*pres'hai or**GO**glio e du **RE**Zza nel **CO**re*

— — — — —

Também não terá sido meramente, pois, um número, mas um diferente movimento geral do verso, o motivo da surpresa do Carducci de Ungaretti ante o “*di caunoscenza e di verità fora*”: o mesmo se diz de cada um dos exemplos até aqui citados, dos “*veltri*” aos “*sproni*”, dos “*torti*” aos “*sospiri*”. Em outras passagens, vistas mais adiante, a tradução de certa coreografia em números poderá, sim, mostrar-se um dado relevante; ainda assim, no entanto, como se verá, continuará insubstituível percebê-la como um movimento, em plena encenação. Ou assim será, ao menos, segundo a escala de valores implícita em certo *modo de ouvir e encenar*, em certo modo de *transformar*: escala inscrita nas rotinas de certo *corpo* histórico que, inescapavelmente, é o *corpo* que aqui escreve, ouve e encena, e que aqui julga. Mas retome-se o fio: o trabalho com as passagens recém-citadas ainda não terminou.

Jorge Wanderley, em sua tradução do “*pres'hai orgoglio e durezza nel core*”, também se permitiu incorrer em “erro”. O movimento encenado em sua solução, no

entanto, aproximar-se-ia antes do “por cima de qualquer muro de credo”, de Faustino, por exemplo, com o duelo dos acentos de 6ª e 7ª, tratado mais acima: “mas duro o coração tens sem calor” (WANDERLEY, 1996, p. 123). Quanto à tradução dos outros versos citados: com exceção apenas dos dois extraídos das *Rime*, cuja coreografia, na tradução de Jorge Wanderley, coincidiria com as aqui propostas, todos os outros parecerão dentro dos limites do “correto” – sempre, por enquanto, nos termos de Ungaretti. Seguem os versos novamente, acompanhados das traduções:

lo tuo falar d'onna torto tortoso (Rime, VII, 9; Vita nuova, §VIII)
das culpas todas teu crime culpado (WANDERLEY, 1996, p. 251)
ação que você exerce em toda a parte (PIGNATARI, 2006 [1990], p. 26)

la mente mia, ch'è piú dura che pietra (Rime, C, 12)
em minha mente, mais dura que a pedra (WANDERLEY, 1996, p. 177)
de amor na minha mente, dura pedra (CAMPOS [Haroldo de], 1998 [1968], p. 31)

più volte il mondo in caòsso converso (Inf., XII, 43)
por isso em caos para alguns converso (GRAÇA MOURA, 2005 [1996], p. 121)
que o mundo tornará em caos converso (MARTINS, 2006 [1976], p. 164)
o mundo e em caos, de volta, o deixa imerso (WANDERLEY, 2004, p. 179)

tra due pareti del duro macigno (Purg., XIX, 48)
Entre os muros do duro solo alpino (GRAÇA MOURA, 2005 [1996], p. 465)
ao pé de erguidos muros laterais (MARTINS, 2006 [1976], p. 408)

presso a colui ch'ogne torto disgrava (Par., XVIII, 6)
perto de quem os tortos desagrava (GRAÇA MOURA, 2005 [1996], p. 749)
junto ao poder que as dores alivia (MARTINS, 2006 [1976], p. 703)

Os campos semânticos da *durezza* e do *torto*, ora pela imobilidade evocada, no primeiro caso, ora pelo caráter menos sensorial e antes moral, no segundo – não se devendo esquecer, ainda assim, a raiz concreta de *torto* no verbo *torcere*, de evocativa força plástica –, parecem se opor, bem observados, à plasticidade mais viva dos cães que disparam, dos supiros que se movem, das esporas que esporeiam ou da luz que fere, *gestos* esses que se terão esboçado com o auxílio de uma coreografia métrica também outra – igualmente “equivoca” pela ocorrência do acento de 7ª, mas que o viu surgir em duelo de forças com o acento de 6ª. A coerência de semelhante oposição, simultaneamente métrico-sensorial e de sentido, baseada, sim, na recorrência até aqui consistente de alguns gestos, talvez fosse um convite fácil à elevação desse suposto *repertório métrico-gestual*, que apenas começa a se mostrar, à condição de um verdadeiro *sistema métrico-gestual* da obra de Dante: seria a tentação, novamente, da atribuição de valores fixos, ainda que vagos, a determinadas coreografias. Mas muitos

outros exemplos, como alguns que seguem, parecem pôr abaixo esse engano; nada parece impedir, ao contrário, que cada tipo de sobressalto, cada padrão coreográfico, veja-se sempre na iminência de se renovar num novo contexto, na geração de novos gestos, sendo igualmente comum o cruzamento, a sobreposição, o entrelaçamento dos seus caminhos. A imobilidade e o movimento, o nefasto e o venturoso, e não se sabe que qualidades mais ainda a se identificar mais à frente, compartilharão muitas vezes – segunda ordem de ênfases sob Funes – um *mesmo* coreográfico. Esse tipo de cruzamento se observa facilmente, por exemplo, em relação àqueles gestos centrais para a visão de mundo que regerá tal obra, gestos sempre recorrentes, e esboçados por meio de movimentos não necessariamente idênticos, embora, em todo caso, “equivocos”: os suspiros, influxos celestes e sorrisos paradisíacos por que se manifestaria o amor. Um segundo olhar sobre exemplos desse campo deve deixar claro o intercâmbio vivo entre temas e cadências, o metabolismo complexo que se daria no interior desse repertório métrico-gestual. O *rapto*, a *dureza* ou o *injusto*, afinal, não serão noções de todo estranhas ao “*ragionar d’amore*”. Tem aqui também início um movimento: da dispersão de gestos até aqui testemunhada para uma curiosa forma de unidade.

Olhos, ouvidos, “signum sensuale” e mais “vapores do coração”

No soneto que corresponde à composição LXIX das *Rime* (“*Di donne io vidi una gentile schiera*”), o eu lírico fala de uma dama muito especial que Amor de perto acompanhava, caminhando do seu lado direito, no último feriado de Todos os Santos: era *donna* de cujos olhos uma grande luz emanava, e em cujo rosto se via um anjo figurado; saudava ela apenas a quem fosse digno, e, por meio daquele exato sobressalto coreográfico que já foi *duro* e *tortoso*, é que pungia ela o coração a todos, de tanta virtude: “*e ‘mpiva ‘l core a ciascun di vertute*” (ou “e o coração me pungiu de virtude”, na falta de melhor solução). E se esse verso ainda não traz explicitamente o tema dos *sospiri*, embora o esporear do amor esteja presente, basta que se lembre, entre tantas outras, uma canção como a segunda do *Convivio*, “*Amor che ne la mente mi ragiona*” (*Convivio*, III; *Rime*, LXXXI) – o texto citado do *Convivio* é o fixado por Parodi e Pellegrini, mais uma vez para a edição de 1921 (ALIGHIERI, 2011). Tão dedicada a canção à descrição dos atributos da *donna*, e dos efeitos devastadores de cada um deles sobre o eu lírico e outros passantes, não lhe poderia ficar de fora a dança dos *sospiri* –

deslocados estes, mais uma vez, tanto quanto no verso os acentos, sempre que ronde o eu lírico o divino aspecto da *donna*. Segue, abaixo, um pequeno trecho, dos versos 30 a 36, acompanhados de uma proposta de tradução. Nesses versos fala o eu lírico do influxo celeste que, recebido diretamente de Deus pela alma pura da *donna*, manifestar-se-ia visivelmente para quem a ela dirigisse o olhar; dos olhos que tal beleza vislumbrassem é que partiriam, corpo do amante adentro, os sutilíssimos mensageiros que, chegando desejosos ao centro do coração, lá se encheriam de ar, tornando-se suspiros. A precisão médica da descrição não podeira encontrar melhor contexto, do que as páginas do *Convivio*:

*La sua anima pura,
Che riceve da lui questa salute,
Lo manifesta in quel ch'ella conduce:
Ché 'n sue bellezze son cose vedute
Che li occhi di color dov'ella luce
Ne mandan messi al cor pien di desiri,
Che prendon aire e diventan sospiri.*

A sua alma pura,
que recebe daquele alta saúde,
o manifesta em tudo que conduz:
sua beleza tem tanta quietude,
que os olhos em que aquela às vezes luz
núncios ao coração mandam perdidos,
que tomam ar se tornando suspiros.

No curto trecho, quatro versos compartilhariam da coreografia do acúmulo de acentos, como no caso dos “*veltri correnti*” e de outros tantos já citados, muito embora o quinhão da força impressa à 7ª sílaba em cada verso, ora mais, ora menos imperiosa, pareça variar sensivelmente, em função das diferentes palavras em jogo e dos diferentes pesos que adquiririam em cada contexto concreto, contexto a um só tempo sintático, prosódico, semântico e discursivo. O pronome “*ella*”, por exemplo, no segundo dos versos novamente transcritos abaixo, parecerá bastante passível de ter rebaixada sua tonicidade no ato concreto da leitura, por sua posição antes acessória para o sentido geral do verso. Num caso em que o mesmo pronome, em razão de outro arranjo contextual hipotético, passasse a desempenhar papel menos ancilar para o sentido, o “*quel*” é que tenderia a perder força, esporeando-se então o verso à 7ª sílaba com muito maior decisão, e mais “erroneamente”: é o que aconteceria, por exemplo, se no “*in quel ch' ella conduce*” (“naquilo que ela conduz”) interessasse ao eu lírico frisar que “*ella*”, mas não outra pessoa, somente “*ella*”, “conduz”: “*in quel ch' ella conduce*” (“naquilo que ela conduz”). Sem esse ingrediente de ênfase, o verso parecerá muito mais próximo, à leitura, de um decassílabo heroico nada “equivoco” aos ouvidos de Ungaretti-Carducci. Caso oposto, segundo a leitura aqui privilegiada, seria o do verbo *ser* no verso seguinte, em que a leitura coreograficamente comportada “*SON cose vedute*”, dada a ênfase de sentido nela implicada, parecerá menos natural no contexto do que a

coreograficamente herética “*son COse vedute*”, na qual sucumbe o impulso à 6^a, mais decididamente, ao impulso à 7^a, aproximando-se o verso à condição “errônea”. Mas também acrescenta-se: ainda que tais justificativas, baseadas na observação do arranjo concreto do discurso, aqui se apresentem como elemento nada desprezível, certa condição ambígua desses versos, entre o “erro” e a “correção” acentual, nunca estará plenamente neutralizada, a não ser por decreto autoritário – pela supressão tácita dos *corpos* possíveis por um pretense *Corpo* universal, assunto já devassado (as disputas de então em diante só poderiam ser, como têm sido, em torno de *não sapatos*). Esse tipo de mobilidade coreográfica, diretamente vinculada à variabilidade das possíveis ênfases semântico-sintáticas que o discurso exija, lembre-se igualmente, não é tratado aqui pela primeira vez; é a mesma mobilidade que poderia ter justificado a leitura de Garlanda em oposição à de Pirandello: assim como não parece haver razão, no entanto, ao menos não até segunda ordem, para uma ênfase sobre o pronome “*ella*” no presente exemplo, não parece haver razão, por ora, para a ênfase proposta pela leitura de Garlanda: “*pute la terra CHE questo riceve*”.

Concedida licença plena ao caráter ambíguo de cada um deles – desconsideradas, portanto, as pretensas diferenças no grau de “equivocação” –, seguem, finalmente, os quatro versos:

che riCEve da LUI QUESa saLUte

— — ‘ — — ‘ — — ‘ —

lo maniFESa in QUEL CH’ELla conDUce

— — — — ‘ — — ‘ — — ‘ —

ché ‘n SUE belLEZze SON COse veDUte

— — ‘ — — ‘ — — ‘ —

ne MANdan MESsi al COR PIEN di deSiri

— — ‘ — — ‘ — — ‘ —

Outro é o verso, no entanto, no mesmo trecho, que primeiro interessaria agora. Ainda que se possa, quem sabe, passar incólume pela sequência desses quatro raptos acentuais, e assim se conferiria licença máxima de ambiguidade mesmo ao terceiro e ao quarto dos versos acima, o caso que segue parecerá menos maleável, ao menos diante dos horizontes, aqui, à volta erguidos. Após o vislumbre da beleza da *donna*, e a disparada dos mensageiros desejosos – “*messi pien di desiri*” – dos olhos ao coração,

deslocam-se os suspiros assim como a virtude punge o coração no exemplo anterior, que segue finalmente também transcrito:

e 'mPIva 'l COre a ciasCUN di verTUte
 - ' - ' - - ' - - ' - -
che PRENdoN AIre e diVENtan sosPIri
 - ' - ' - - ' - - ' - -

Se a coreografia que encena a *durezza* e o *torto*, já aqui, afirmar-se-ia desse modo como não exclusiva do *duro* e do *tortoso*, outros exemplos é que deverão ligá-la, com ainda maior decisão, ao catálogo de gestos beatíficos que provêm da *donna*. Mas não sem antes se lançar um olhar sobre a fisiologia filosófica dos *sospiri*. E as razões para tanto, dentro em pouco, far-se-ão claras.

Quanto a traduções dos trechos citados: na solução de Jorge Wanderley para o primeiro dos versos acima, do soneto “*Di donne io vidi una gentile schiera*” (Rime, LXIX), o “erro” de Ungaretti-Carducci daria lugar a um acento de 6ª: “como se o Bem a eles concedesse” (WANDERLEY, 1996, p. 101). O mesmo aconteceria, em sua tradução, em relação aos quatro outros versos semelhantes que, no mesmo poema, contribuiriam para tornar especialmente movimentados os seus dois tercetos finais. Com exceção de um dos versos, vertido com algum potencial de ambiguidade, também o trecho citado da canção do *Convivio* teve seus movimentos regularizados, enrijecendo-se a dança móvel dos *sospiri*, aparentemente não considerada, pois, a hipotética mímica do verso:

*La sua anima pura,
 Che riceve da lui questa salute,
 Lo manifesta in quel ch'ella conduce:
 Ché 'n sue bellezze son cose vedute
 Che li occhi di color dov'ella luce
 Ne mandan messi al cor pien di desiri,
 Che prendon aire e diventan sospiri.*

N' alma sua pureza
 recebe a luz que d'Ele é que lhe vem
 que ela no seu corpo então conduz:
 em sua formosura se detêm
 forças que a quem a vê dão nova luz
 e a luz que vemos, nosso peito inspira
 e respiramos e a alma em nós suspira.

(WANDERLEY, 1996, 111-3).

Deslocados no verso os acentos, dizia-se, tanto quanto os suspiros coração fora, sob a voragem da beleza. Ou deslocados eles, dir-se-ia melhor, tanto acentos quanto *sospiri*, na mesma medida em que de repente deslocados de suas sedes corporais, também por força do amor, os *spiriti* ou *spiritelli*: os sutis “espíritos” que, circulando pelo corpo e em cada órgão, coordenariam as variadas faculdades humanas, segundo se depreende de

tantas outras passagens de igual acuidade médica, por assim dizer, do próprio Dante, ou mesmo dos poemas do seu amigo Guido Cavalcanti. Serão exemplos de *spiriti*, precisamente, os “*messi pien di desiri*” na canção do *Convivio*: é Ciência sob o verso. Uma perturbação profunda, pois, no regime orgânico-anímico dos “espíritos”: é o que apresenta Dante ao narrar, no parágrafo XI da *Vita nuova*, o que lhe aconteceria ao receber o virtuoso cumprimento da “destruidora de todos os vícios e rainha das virtudes” (*Vita nuova*, §X), Beatrice:

Digo que quando me aparecia ela de alguma parte, nenhum inimigo, pela esperança de venturosa saúde, remanesca; antes me chegava uma chama de caridade, que me fazia perdoar a quem quer que me houvesse ofendido; e quem me perguntasse então de qualquer coisa, a minha resposta teria sido tão somente “Amor”, vestido meu rosto de humildade. E quando ela se via já perto de me saudar, um espírito de amor, destruindo todos os outros espíritos sensitivos, punha fora os débeis espíritos do olhar, e a eles dizia: “ide louvar a vossa dama”; e ele lhes ficava no lugar. E quem porventura quisesse o Amor conhecer, fazê-lo podia, vendo o tremor dos olhos meus. [...] ele [Amor] quase pelo excesso de doçura se tornava tal, que o meu corpo, que estava todo então sob o seu regimento, muitas vezes se movia como coisa grave inanimada (*Vita nuova*, §XI, tradução nossa).

“Espíritos” postos em movimento anômalo, destruídos ou mandados embora, um a um, pelo sempre imperioso Amor, cujo “espírito” portador mente e corpo domina, disseminando-se e desmantelando todo arbítrio, inclusive corpóreo – o corpo “*come cosa grave inanimata*”. Essa ideia será ainda retomada; mas fique-se com os “suspiros”.

Logo ao início da própria *Vita nuova*, no entanto, é que se teria melhor pista de qual o papel desses sempre móveis “espíritos sensitivos” em sua rotina normal – muito embora vá se tratar de uma passagem que, sim, ocupe-se do impacto indelével, no organismo corpóreo-espiritual do narrador, do seu primeiro encontro com Beatrice, e do regime de anormalidade que tem ali início. Não deixa de ser um pequeno resumo geral da fisiologia aprendida por Dante:

Naquele ponto, eu digo verdadeiramente que o espírito da vida, que tem morada na secretíssima câmara do coração, começou a tremer tão fortemente, que o sentia nas mínimas pulsações horrivelmente; e tremendo ele disse estas palavras: “*Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*” [Eis um deus mais forte que eu, que vem de mim se assenhorar]. Naquele ponto o espírito animal, que tem morada na alta câmara a que todos os espíritos sensitivos levam seus percebimentos, começou a se maravilhar muito, e falando especialmente aos espíritos da vista, disse então estas palavras: “*Apparuit iam beatitudo vestra*” [Aparece agora a beatitude vossa].

Naquele ponto o espírito natural, que tem morada naquela parte em que se recebe o nutrimento nosso, começou a chorar, e chorando disse estas palavras: “*Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!*” [Mísero de mim, que frequentemente me verei perturbado de agora em diante] (*Vita nuova*, §II, tradução nossa).

Diante de semelhante descrição, portanto, nada mais natural do que a existência de um “nervo pelo qual corre o espírito visivo” (*Convivio*, II, §IX, 5), por exemplo, “espírito” que alguma hora chegará à sede do “espírito animal”, comunicando-lhe suas visões. A direção para onde alguém volte esse mesmo nervo, em linha reta, pode se tornar decisiva, aliás, em determinadas circunstâncias:

verdadeiramente o olho para outro olho não pode olhar, tal que não seja por este visto; pois, assim como aquele que olha recebe a forma na pupila por uma linha reta, por essa mesma linha vai sua forma até aquele que ele olha: e muitas vezes, no dirigir-se tal linha, dispara o arco daquele a quem toda armadura é ligeira (*Convivio*, II, IX, 5, tradução nossa).

No átimo em que se encontram os olhares, em outras palavras, pode se dar o ferimento a flecha do amor: gatilho para o processo de ruína beatífica que terá início logo em seguida em cada amante, com o comportamento circulatório perturbadíssimo dos espirítelos. O ferir da flecha, o esporear da espora, o tocar da luz: o amor, em certo átimo preciso, pois, “punge”, e esse gatilho é o mesmo que desencadeará, instantaneamente, a produção dos suspiros e seu degredo, sua exalação. No trecho, o acesso do amor a seu alvo se dá, claramente, pelo que vê o amante em certo momento: por isso o eu lírico, em não poucos poemas, como na já citada *canzone* da “*guisa retta*”, “*Voi che savete ragionar d’amore*” (*Rime*, LXXX), preferirá manter seus olhos a salvo, evitando o confronto de tanta beleza; a *donna* da mesma canção levava nos olhos, afinal, como fabula o eu lírico numa das estrofes, o próprio “*signor gentile*” em pessoa, que a terá ferido com seus “dardos”, e que estaria pronto para ferir, arco e flechas à mão, quem quer que a olhasse nos olhos.

Guido Cavalcanti, a propósito, na composição de número XXXII de suas *Rime*, o soneto “*O tu, che porti nelli occhi sovente*” (Cavalc., XXXII) – textos de Cavalcanti citados a partir da edição de Salinari (1974) –, faz dirigir-se o eu lírico a certa *donna*, em cujos olhos é frequentemente visto Amor, com três flechas à mão. Esse “*spirto*”, que de tão longe a ela chega – tal “*spirto*” seria o próprio poema, “espírito” expatriado do corpo amante pelo Amor, a exemplo dos “suspiros”, mas esse é um “suspiro” que, ao que parece, fez-se palavra –, vem-lhe em nome de uma alma aflita, que é a do eu lírico:

alma a cuja mente já feriu “com duas setas o sírio flecheiro”, “*di due saette l’arciere soriano*” (Cavalc., XXXII, 6), prestes então a disparar sua terceira. Como os ágeis arqueiros sírios, pois, é ágil para Cavalcanti o amor com seu arco – talvez o suficiente para dispará-lo, como quis Dante acima, num rápido cruzamento de olhares. Quanto ao ferimento, frise-se, ele não se fará sentir no verso de outro modo que não, mais uma vez, o do suspiro deslocado, ou o do coração pungido, encenado nos dois versos dantescos de mais acima: a cadência “errônea” do *duro* e do *tortoso*. Também a coreografia do acúmulo acentual, dos raptos geminados de um impulso sobre o outro, em Cavalcanti, não morará tão longe: na composição seguinte, outro soneto, o “*O donna mia, non vedestù colui*” (Cavalc., XXXIII), lá está novamente Amor com suas flechas, “*en guisa d’un arcier presto soriano*” (Cavalc., XXXIII, 7). Não ocorrendo tradução por ora que o encene, caberá dizer, ao menos, que seu gesto será tão furtivo, coreograficamente, quanto o da “*vertù*” ou emanção de amor que, noutra passagem, “dos teus olhos gentis presta moveu-se” – “*da’ vostr’occhi gentil presta si mosse*” (Cavalc., XII, 10) –, assalto que recorre no mesmo poema no verso seguinte: “*un dardo mi gittò dentro dal fianco*” (Cavalc., XII, 11), ou “um dardo me atirou dentro no flanco”. E se a rapidez e energia dos “*veltri correnti*” a se libertar das coleiras já começa a ser lembrada, mais o será quando, além do cantar de pássaros, e da neve que descai sem vento, enumera Cavalcanti como belezas menores que a da sua *donna* a dos barcos adornados que singram “*forte*” no mar: “*adorni legni ‘n mar forte correnti*” (Cavalc., V, 4), ou “batéis num alto mar forte avançando”. Mas se contenha um pouco a digressão, e não se perca de vista o “pungir” do amor, e o amor como afecção iniciada nos olhos. Em “*Veggio negli occhi de la donna mia*” (Cavalc., XXV), o eu lírico vê, nos olhos de uma *donna*, uma luz repleta de “espíritos” de amor, que leva até seu coração – por meio, provavelmente, de “*messi pien di desiri*” – um prazer “*novo*”, um prazer que maravilha, que fascina: “*che porta uno piacer novo nel core*”, ou “que traz ao coração novo deleite”. E acrescenta, depois desse primeiro raptó: em presença dela, a mente nada apreende que a possa replicar, e que se possa guardar na memória, de tal modo se renova sempre a sua beleza, como nova *donna* que de outra *donna* a todo tempo nascesse, de beleza nova, e da qual parecerá que uma estrela se mova – “*da la qual par ch’ una stella si muova*”, ou “da qual parece que estrela se mova” –, e venha nos dizer que é chegada a graça. À coreografia dos “*veltri correnti*”, portanto, do primeiro raptó, este último exemplo oporia de novo a cadência *tortosa*, fazendo par com o primeiro dos dois arqueiros sírios (e primeiro desta série de exemplos de Cavalcanti).

A tais perigos apontados por Cavalcanti nos olhos da *donna*, a serem evitados pelos olhos em perigo do amante, inúmeros testemunhos semelhantes, mas encontrados no verso de Dante, poderiam ser acrescentados. Na mesma canção já citada do *Convivio* (*Convivio*, III; *Rime*, LXXXI), o eu lírico, após confessar não ser capaz de olhar fixamente para a *donna*, tamanha a sua beleza, “nos seus olhos e em seu doce riso”, “como raio de sol de encontro ao viso”, diz, num momento algo hiperbólico, que da sua beleza emana mesmo um fogo (um fogo caritativo, como o do Espírito Santo, a se considerar o comentário em prosa do próprio *Convivio*): “*sua bieltà piove fiammelle di foco*”, ou “seu olhar chove centelhas de fogo”. Na composição de número LXXXVII das *Rime*, “– *I’ mi son pargoletta bela e nova*” (*Rime*, LXXXVII), a voz que fala é a da própria amada e anjo aparecida ao eu lírico; e assim como, na canção do *Convivio*, a “alma pura” da *donna* transmite, em tudo que faz, o influxo que lhe vem do Altíssimo, a atingir os passantes como simultâneas perdição e bem-aventurança, do mesmo modo transmitirão seus olhos o influxo e a luz que diretamente lhes virão dos céus, da máquina astrológica e divina do universo, de que se tornam tais olhos, portanto, também instrumento; para espalhar belezas pelo mundo – belezas novas, “*però che di là su mi son venute*”, ou “pois sei que de lá sobre me são vindas” – é que seu olhar, portanto, receberia uma chuva de luzes e emanações estelares: “*ciascuna stella ne li occhi mi piove*”, ou “e cada estrela em meus olhos me chove” (“chove” o seu “*lume*” e a sua “*virtù*”, ou emanação espiritual, segundo aclara o verso seguinte, que completa o período sintático). No soneto que aparece ao parágrafo XXXVIII da *Vita nuova*, “*Gentil pensiero che parla di vui*” (*Vita nuova*, §XXXVIII; *Rime*, XXXIV), mesmo o “*piacer novo*” do verso citado de Cavalcanti parece lembrado. Um pensamento parece rondar a mente do eu lírico, que resolve consultar o próprio coração a seu respeito, e o coração lhe explica: “*questi è uno spiritel novo d’amore*”, é um espirítelo novo de amor, cuja “novidade” fere, de novo, coreograficamente, como o galgo que corre ou como a flecha que punge – e se trata de um “espírito”, acrescente-se, cuja vida e vigor proviriam, segundo explica o último terceto, de novo dos olhos de certa dama piedosa, uma vez divisados pelo eu lírico. O “*piacer novo*”, aliás, o próprio Cavalcanti também o relembra, quando o eu lírico, no soneto “*Veder poteste, quando v’inscontrai*” (Cavalc., XX), vê nos olhos da *donna* um lume “*che porse dentr’al cor nova dolcezza*”, ou “que pôs no coração nova doçura”.

A já longa série de gestos, acima, poderia ser continuada, com exemplos tanto de Dante quanto de Cavalcanti. São gestos que se manteriam unidos pelo que narram – a

punção do coração em decorrência da beleza vista, no rosto ou no olhar da *donna*, átimo que é também o da produção do suspiro, que se move coração fora – e pelo que encenam coreograficamente, parecendo algo intercambiáveis, nesses casos, os dois padrões observados, o do *torto* e o dos *veltri correnti*. Não se trataria propriamente, pois, no que diz respeito ao repertório métrico-gestual dantesco, de uma fixação sistemática mútua entre sentido e som, mas de uma viva atividade metafórica, interna ao próprio repertório, em que metros e situações, à medida que recorrem, e que com outros casos entram em diálogo, em oposições e contaminações parciais, também se transformam. Desse metabolismo é que se falava mais acima. Mas os exemplos de Cavalcanti trazem à tona, claro, uma questão adicional: a hipótese do compartilhamento desse mesmo repertório pelo próprio Cavalcanti, ou, quem sabe, por ainda outros poetas, irmãos seus no *dolce stil nuovo* ou predecessores seus entre os sicilianos. Os ecos mútuos entre Dante e Cavalcanti, como os exemplos acima já começam a indicar, já não são poucos. Noutros momentos surgirão mais acenos nesse sentido, com maiores implicações.

Do “nervo pelo qual corre o espírito visivo”, no entanto, é que se falava, como porta de entrada que poderia ser para o Amor. Mas os “espíritos sensitivos”, bem observados, não poderiam dizer respeito apenas ao sentido visivo; e não será, mesmo, apenas através dos olhos que alguma desordem poderá começar a afetar sua circulação harmônica. Lembre-se o verso que falava, mais acima, numa passagem do *Paradiso*, da mais bela melodia alguma vez escutada na terra, e que mais para si atraísse a alma: “*qui giù e più a sé l’anima tira*” (*Par.*, XXIII, 98), ou “no mundo, e para si almas cativa”. O sobressalto anímico, presentificado ali coreograficamente ao se encenar o verso em “erro” – sempre, ainda, segundo o critério de Ungaretti-Carducci –, também nesse caso faria remontar, com a mesma precisão médica, a alguma perturbação momentânea no trânsito dos *spiriti*, ao menos segundo se lê no *Convivio*. Os ouvidos também seriam portas de entrada para a beleza, e para a conseqüente perturbação dos espíritos “vital”, “animal” e “natural”, vitimados de novo por ditosos desequilíbrios circulatórios:

a Música atrai para si os espíritos humanos, que são principalmente vapores do coração, de modo que quase cessam com toda operação sua: de tal modo é inteira a alma, quando a ouve, e a virtude de quase todos corre ao espírito sensível que recebe o som (*Convivio*, II, XIII, 24, tradução nossa).

Não serão poucas as passagens em que alguma melodia surta esse efeito, os “espíritos humanos”, esses “vapores do coração”, comportando-se de modo anômalo, capturados, irresistivelmente atraídos, por aquilo que chegue suave aos ouvidos. Ou não serão poucos tais exemplos, ao menos, se reconhecido, no próprio sobressalto “equívoco” dos versos, como aqui sugerido, o sinalizador mesmo dessa condição anômala. Seria exemplo o passo paradisíaco, entre tantos outros, de quando o próprio Deus, este nunca circunscrito e que a tudo circunscreve, é louvado “*di quelli spirti con tal melodia*” (*Par.*, XIV, 32), ou quando em seu louvor é entoada “por tais espíritos tal melodia”, que seria prêmio, de tão bela, a qualquer mérito. Mas a música, essa que chega aos ouvidos e afeta o corpo, e que em seguida afeta a alma, para em seguida afetar o próprio discurso do eu que narra, reordenando ou desordenando seus acentos tônicos – esses outros “vapores” –, assumiria ainda outras formas (as melodias paradisíacas, aliás, configuram um capítulo à parte, e a elas se voltará mais adiante). O *torto* coreográfico desse último caso citado comparece, por exemplo, no primeiro verso de um soneto também já citado, agora há pouco: “*Gentil pensiero che parla di vui*” (*Vita nuova*, §XXXVIII; *Rime*, XXXIV), ou “um pensamento que fala de vós”. Esse “pensamento”, esse “*spirital’ novo d’amore*”, que circula então pela consciência do eu lírico, destacando-se em meio aos “espíritos” habituais, não *canta*, mas apenas “fala”: poderá uma sequência de palavras, pois, afetar quem as ouça tanto quanto o podem as belas melodias, ou tanto quanto o pode, através dos olhos, esse outro esplendor do mundo sensorial que é o rosto da *donna*? A pergunta, aparentemente periférica, pode ser mais importante do que parece; ela é que deve trazer à tona, como que engastada na fisiologia filosófica dos “*sospiri*”, mesmo uma pequena teoria do poema, dos seus poderes sobre o corpo – e a alma –, teoria que, ainda que talvez defensável, não deixará de ser apenas um capítulo nessa teoria algo médica da máquina humana, sem que dela se excluam, aliás, como se verá mais à frente, mesmo relações suas com aquela outra máquina maior, a dos céus em contínuo movimento, que a tudo governa com seus influxos, com suas “*virtù*”. *A métrica não está sozinha*, já se disse algumas páginas atrás; talvez esteja aqui um tipo de companhia com que ela, a métrica, alguma vez esteve em grande diálogo. Mas se siga com a leitura.

Se a “fala” é da própria *donna*, não se poderia esperar uma resposta diferente à pergunta acima. No comentário à mesma canção já citada do *Convivio*, “*Amor che ne la mente mi ragiona*” (*Convivio*, III), explica Dante, sobre a *donna*, que “o seu falar, pela doçura e pela alteza sua, gera na mente de quem ouve um pensamento de amor [...]”

(*Convivio*, III, VII, 12, tradução nossa). Ouvir a *donna*, ao que parece, poderia ser tão beatificante quanto vê-la. Nessa passagem, no entanto, tomada isoladamente, a “doçura” não parecerá dizer respeito, em medida alguma, ou não necessariamente, a algo que se pudesse entender como certa qualidade *musical* dessa voz, a algo que a aproximasse a uma bela melodia ouvida. Em termos os mais corriqueiros, aliás, palavras podem ser “doces”, simplesmente, pelo que elas “dizem”, e talvez apenas por falar de amor é que seria “doce” a voz de Beatriz, ou a voz daquele “*spiritel’ novo d’amore*” do soneto. Essa “doçura” já seria, em todo caso, causa suficiente para a desordem dos “*spiriti*” experimentada pelo eu lírico, e transmitida ao movimento do verso. Algumas relações adicionais, no entanto, parecem contribuir para complicar essa solução. E para a satisfação talvez maior dos ouvintes.

Certo caráter de coisa *sensível*, reservado à palavra, é evidenciado em várias passagens de Dante, num diálogo em nada oculto seu com concepções encontradas em Santo Agostinho, Boécio e São Tomás de Aquino, por exemplo, mas que remontariam a Aristóteles. E esse caráter *sensível* estaria presente, por exemplo, mesmo quando o sujeito enunciante são insubsistentes “pensamentos”. No seu comentário aos primeiros versos daquela mesma canção do *Convivio*, menciona Dante o quão inapreensível lhe parecera a grande doçura do que dizia Amor em sua mente, e o quão incompletamente acompanharia a sua própria língua àquilo que o intelecto, já em parte vencido, mal lograra entender – duas “inefabildades” sobrepostas. Logo em seguida a essa passagem, Dante se ocupa de um aparente pleonasma do sexto verso do poema. O verso fala numa alma – a do eu lírico – que, àquilo que a própria voz do Amor lhe vai dizendo, “escuta” e “ouve”: “*l’anima ch’ascolta e che lo sente*”. E então distingue Dante: ““escutar [*ascoltare*]’, quanto às palavras, e ‘ouvir [*sentire*]’, quanto à doçura do som” (*Convivio*, III, III, 15). Essa dualidade, bem observada, corresponderia exatamente àquela do “*rationale signum et sensuale*” (*De vulgari eloquentia*, I, III, 2): o “signo” tanto “racional” quanto “sensível” que caracterizaria a comunicação entre os humanos, únicos entre todos os seres a que teria sido dado, precisamente, “falar” (*De vulgari eloquentia*, I, II, 1). Acerca dessa exclusividade, e da importância desses dois aspectos – “*rationale*”, “*sensuale*” –, um límpido teorema deve tornar tudo mais claro.

Porque aos anjos seria dado entre si revelar, sem mediações, seu intelecto em plena atividade especulativa, ou mesmo contemplar, num só momento, a suma gloriosa de todo o pensamento angélico no “fulgentíssimo espelho” de Deus (*De vulgari eloquentia*, I, II, 3), e porque aos animais “inferiores” de mesma espécie, igualados nas

paixões e nos gestos, nada restaria a conhecer de seus semelhantes que não pudessem reconhecer em si próprios, sem diálogo, restando aos de diferente espécie, ademais, nada de amigável a se comunicar (*De vulgari eloquentia*, II, 5), apenas entre os humanos far-se-ia necessária a palavra. Ser movido pela razão, por um lado, e não pelo “instinto natural”, renderia ao humano uma pluralidade vetada aos animais, constituindo cada indivíduo, com seus juízos e escolhas singulares, quase que uma espécie por si só (*De vulgari eloquentia*, I, III, 1), o que o impossibilitaria de conhecer plenamente outro indivíduo pelo mero conhecimento de si mesmo; encontrar-se encoberto o espírito pela espessura e pela opacidade do corpo mortal, por outro lado, tornaria impossível acessá-lo, a esse espírito, de modo imediato, como entre os anjos, fazendo-se necessária a transmissão desse mesmo espírito “*per medium sensuale*” (*De vulgari eloquentia*, I, III, 2). Em outras palavras, e retomando-se o verso da canção: não seria possível “*ascoltare*” a alguém, ou entendê-lo, sem a esse mesmo alguém “*sentire*”, ou ouvi-lo (ou, ao menos, sem percebê-lo por qualquer outra via *sensorial*: é o que se diria se o assunto aqui não se ativesse ao “falar”, incluindo, por exemplo, a linguagem dos gestos, lembrada noutras passagens de Dante). E esse seria, enfim, a se considerar o próprio contraponto com os anjos e com outros animais, um traço mesmo definidor da condição humana – “falar”, aliás, terá sido o primeiro ato do humano após tocado ele pela “*animante virtute*” que lhe dará vida (*De vulgari eloquentia*, I, V, 1). O caráter sensual da palavra, com isso, já começaria a parecer tudo, menos um detalhe fortuito, na estrutura do mundo vivido por Dante. Mas a pista segue.

Interessantes, como testemunhos de um reconhecimento nítido do corpo sensual da palavra por parte de Dante, seriam também os *testes* a que ele mesmo submete o seu teorema: em objeção à distinção tão simples e inequívoca entre anjos, humanos e animais “inferiores”, são evocados no texto dois animais falantes encontrados na Bíblia, o asno de Balaão e a serpente. No entanto é um anjo, no primeiro caso, e o próprio diabo, no segundo, que terão movimentado os órgãos de um e outro dos animais – “*moverunt organa sua*” –, resultando na produção de uma voz distinta, como se de verdadeira fala, ainda que para os próprios animais não passasse ela de um mero relinchar e de um mero sibilar (*De vulgari eloquentia*, I, II, 6). O tema da produção mecânica da “fala”, a articulação, apareceria aqui, pois, num contexto *sui generis*: o de um foneticista que empenhasse o que sabe na interpretação das Escrituras. Também não seria propriamente uma “fala”, diz Dante, o que se ouviria de algumas aves, como o papagaio, mas, sim, apenas, uma “imitação *do som* da nossa voz” (*De vulgari*

eloquentia, I, II, 7, grifo nosso). Esse mesmo exemplo, do papagaio, aparecerá no *Convivio*, mas acompanhado ainda daquele dos símios, que muitas vezes parecerão gesticular, também semelhando humanos: não podendo as aves e os símios, no entanto, compreender a natureza de tais atos – “falar”, “gesticular” –, nem podendo querer com eles algo dizer, o que deles se ouviria ou neles se veria, como pretendo veículo do “racional”, seria tão verdadeiro quanto aquilo que, embora também nítido, se vê no espelho (*Convivio*, III, VII, 9-10). Também no *De vulgari eloquentia*, ao dizer que a primeira palavra proferida pelo primeiro homem – não seria “razoável” que em “tão egrégio ato do espírito humano” a mulher antecedesse o homem (*De vulgari eloquentia*, I, IV, 3) – teria sido proferida em resposta a Deus, tem Dante de se haver com a ideia, sugerida pelo próprio episódio, de que o mesmo Deus fizesse uso de uma língua, de que Deus “falasse”. Dessa imperfeição, no entanto, de se ver recorrendo a línguas, o mesmo Deus é livrado, ao sugerir Dante que sua pergunta ao homem se possa ter formulado de outro modo: se o ar do império terrenal pode ser movido, por seu criador, a fazer soar trovões, fulgurar chamas, chover chuvas, espalhar neve e voar granizo, porque não o poderia mover de um modo que o fizesse, distintamente, soar algumas palavras (*De vulgari eloquentia*, I, IV, 6-7)? Para a produção de um “*signum sensuale*” captável pelo humano, converter-se-ia o próprio mundo, portanto, no aparelho fonador de Deus, substituindo-se, na mecânica geradora das sílabas, o ar dos pulmões pelo ar dos ventos.

O tipo de tradução patente no último exemplo, tradução do divino ao sensual, é que talvez esteja por trás, quem sabe, daquelas forças físicas que serão os influxos celestes, ou mesmo de tudo aquilo que se ouve ou vê, e que inocula a maravilha nos corpos e mentes à volta, enquanto se esteja em presença de Beatriz, por mais que na tradução sensória esse esplendor não se iguale, provavelmente, ao do seu insondável original, conhecido plenamente apenas dos anjos e do Altíssimo. Defasagem semelhante seria observada, afinal, já entre o “pensar” e o “falar”, e entre o “falar” e o “gesticular” (*Convivio*, III, IV, 11), numa escada descendente de permeabilidade às altas purezas do intelecto. Seja como for, com defasagens ou não, tais traduções do divino ao sensório parecerão bastante frequentes, mesmo porque necessárias, para bem do humano: “de tal criatura falar pretendo, segundo no seu corpo, por virtude da alma, sensível beleza vê-se” (*Convivio*, III, VIII, 3, tradução nossa). Traduz-se em termos sensoriais, e digestivos até, mesmo a absorção em ato do próprio enlevo beatífico que provém dos céus, através da *donna*: “contemplando aquela, as gentes se contentam, tão docemente alimenta a beleza sua os olhos do contemplador” (*Convivio*, III, VIII, 5, tradução nossa). Mas da

sensorialidade especificamente da palavra é que se tratava, no encaixe de uma possível “*dolcezza*” sua sensualmente verificável, uma “*dolcezza*” sua em sentido musical. É a mesma sensorialidade da palavra, aliás, essa materialidade da “fala”, o que se faria presente, por exemplo, no recordar-se a primeira vez em que “alcançou [*giunse*]” a Dante, à nona hora do dia, o cumprimento de Beatriz: “a primeira vez em que as suas palavras se moveram para vir aos meus ouvidos” (*Vita nuova*, §III, 2, tradução nossa).

De pouco teria servido, por outro lado, lembrar-se agora o “*signum sensuale*” – não só “*rationale*” – se, em Dante, não tivesse merecido desenvolvimento algum o tratamento da tal “doçura do som”, especificamente, ou o tratamento da “doçura” do “*sentire*”, não do “*ascoltare*”. Esse desenvolvimento vai aparecer, por exemplo, em considerações suas sobre a arte da música e a arte do verso, ou sobre a arte dos “cantos” e a arte das “*parole armonizzate*”, ou “palavras harmonizadas” (ver abaixo). A intimidade entre ambas, inclusive, estaria patente no próprio vocabulário utilizado: mesmo o termo *canzone* seria exemplo, herança de trovadores; um termo de cujos cruzamentos de sentido, de certo modo curiosos, o próprio Dante dá conta.

Canzone, em primeiro lugar, poderia se relacionar de dois modos diferentes com o ato de “cantar”: em sentido “ativo”, como canto que seria do autor que a fabricou – como “Virgílio no primeiro da *Eneida*, ‘*Arma virumque cano*’” –, e em sentido “passivo”, como canto que um ouvinte recebe, em recitação realizada pelo próprio autor ou por terceiros, e entoada ou não com melodia (*De vulgari eloquentia*, II, VIII, 4). Em outras palavras, ainda de Dante: enquanto no primeiro caso age-se sobre a *canzone*, no segundo, a *canzone* é que age sobre outrem (*De vulgari eloquentia*, II, VIII, 4). Uma segunda distinção é sobre aquilo a que o termo, primariamente, diria respeito, se à “fabricação de palavras harmonizadas ou à melodia ela mesma”: “*fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio*” (*De vulgari eloquentia*, II, VIII, 5). Não chamando nem o flautista, nem o organista, nem o citaredo suas composições de “*cantiones*”, mas, sim, de “*sonus*”, “*tonus*”, “*nota*” ou “*melos*”, chamando-as eles de “*cantiones*” apenas quando já unidas a um texto verbal, parece que não restariam dúvidas sobre a questão, sobretudo se harmonistas de palavras – “*armonizantes verba*” –, em contrapartida, assim chamam suas próprias obras, “*cantiones*”, e mesmo se apenas escritas no papel, e não recitadas (*De vulgari eloquentia*, II, VIII, 5). A partir dessa conclusão é que irá Dante propor, em seguida, que se chamem de “*cantiones*” inclusive baladas, sonetos e outros tipos de composição de “palavras harmonizadas” – “*verba armonizata*” (*De vulgari eloquentia*, II, VIII, 6) –, além, claro, da *canzone* por

excelência – “*quod per superexcellentiam cantionem vocamus*” (*De vulgari eloquentia*, II, VIII, 6) –, que seria a *canzone* como forma composicional específica, cujos traços se descrevem nas seções seguintes do livro.

Ainda que afirmado, desse modo, como âmbito da *canzone* o estritamente verbal, parece indisfarçável que subsista a música, no mínimo, como fonte terminológica para o pensamento sobre as palavras – em especial se é do “*sentire*” a elas correlato que se trata. A caracterização do poema como composição de palavras “harmonizadas” já seria exemplo. É a mesma noção a que recorre Dante num conhecido trecho do *Convivio*, em que toca no tema da tradução de poesia. Enquanto defende a escolha do “*volgare*”, e não do latim, como língua também dos comentários que, lado a lado com as canções, compõem o *Convivio*, diz Dante entender que o latim tornaria os comentários acessíveis mesmo a alemães, ingleses e outros, mas que assim se faria com que o sentido de cada canção, ultrapassando-se o querer primeiro de todas elas, chegasse a lugares a que elas mesmas, com sua própria beleza, não o poderiam levar (*Convivio*, I, VII, 13); em outras palavras, as próprias canções continuariam escritas noutra língua, numa língua estranha aos leitores do Norte, permanecendo interdita a eles sua beleza: “e pois cada um saiba que coisa alguma por ligame musaico harmonizada se pode em outra língua, de sua própria, transmutar, sem que se rompa a doçura e harmonia sua” (*Convivio*, I, VII, 14, tradução nossa). Os comentários, assim, seriam traduzíveis, mas os poemas, não: traduzi-los implicaria abandonar, pois, a orquestração musical que lhes dá liga, o “*legame musaico*” – ou o ligame musical – que mantém harmonizadas entre si, e uma à outra ligada, suas palavras, em cada verso. “Essa é a razão porque não se mudou Homero de grego em latim” (*Convivio*, I, VII, 15, tradução nossa). Mesmo ausente a música – o “*sonus*”, “*tonus*”, “*nota*” ou “*melos*” do citaredo –, teriam as “palavras harmonizadas”, ao que parece, a sua música, intraduzível para Dante. Aquelas “*parole armonizzate*” presentes no *Convivio*, a propósito, como espécimes prováveis que seriam do vocabulário do “*vulgare illustre*”, única linguagem digna da verdadeira *canzone*, estariam certamente entre as “penteadas”, mas não “escorregadias”, e entre as “cerdosas”, mas de modo algum “erçadas” – “*pexa*”, “*lubrica*”, “*irsuta*” e “*reburra*”, respectivamente, no latim do original (*De vulgari eloquentia*, II, VII, 2). Essa informação, embora certamente pareça, não está de modo algum no lugar errado.

Segundo essa classificação de Dante, no mínimo interessante, seriam palavras “penteadas”, por exemplo, os trissílabos – ou os quase trissílabos – sem *z* ou *x* duplos, sem consoantes líquidas geminadas, sem líquida em posição medial após oclusiva – os

encontros *cr*, *pr* ou *tr*, por exemplo – e sem acentos, entre outros traços listados, e “que deixariam com quem as fala certa suavidade”, como “*amore*”, “*donna*”, “*disio*”, “*virtute*”, “*donare*”, “*letitia*” (*De vulgari eloquentia*, II, VII, 5). “Cerdosas” seriam aquelas que, embora possivelmente mais longas, e embora um pouco mais “ásperas” pela presença de acento, ou pela presença de consoantes duplas ou de *h* aspirado, entre outros elementos, produziriam uma bela harmonia ao se *combinarem* com as “penteadas”, a exemplo de “*terra*”, “*honore*”, “*speranza*”, “*gravitate*”, “*alleviato*”, “*impossibilità*” (*De vulgari eloquentia*, II, VII, 6). A combinação assim sugerida, de vocábulos classificados segundo traços tão ostensivamente respeitantes ao “*sentire*”, seria um pequeno flagrante, concedido por Dante, no possível mecanismo gerador da insubstituível “*dolcezza e armonia*” da *canzone*, no possível mecanismo gerador de sua qualidade *musical* – mesmo sem músicos –, qualidade típica dessa “fala” intraduzível. Tendo permanecido incompleto o tratado, a exposição anunciada para mais adiante, sobre como palavras “penteadas” e “cerdosas” poderiam ser combinadas metricamente – “*quomodo [...] sint armonizanda per metra*” (*De vulgari eloquentia*, II, VII, 7) –, infelizmente não chegou a ser redigida; do contrário, é possível que se pudesse contar hoje com uma visão muito menos lacunar de como se teceria, numa teoria dantesca do verso, o “*legame musaico*” do poema.

No que diz respeito a esse aspecto métrico, ao menos no que tange às cadências praticadas no interior de um único verso, aqui tão importantes, não serão tantas, talvez por isso, as indicações remanescentes. Há uma categorização de metros segundo a sua extensão, com base no número de sílabas, que vai do trissílabo ao hendecassílabo italianos (*De vulgari eloquentia*, II, V), e há a descrição minuciosa das estruturas reiterativas de que se comporia a *canzone*: um mesmo metro, reiterado ou combinado a outros de diferente extensão, grupo esse reiterado ou não no interior da estrofe, e ladeado ainda, comumente, por um segundo grupo reiterado ou não de conformação diversa, formariam todos, junto com um rico sistema de ordenação das rimas, a complexa fisionomia da estrofe a ser também reiterada ao longo da canção (*De vulgari eloquentia*, II, IX e seguintes). Sobre tais estruturas aprende-se ainda, finalmente, que a reiteração estrófica, e mesmo as recorrentes reiterações subestróficas – as “*volts*” que se repetem após uma indivisa “*fronte*”, ou os “*pés*” entre si homólogos que antecedem uma indivisa “*sirma*” ou “*coda*” (*De vulgari eloquentia*, II, X, 3-4) –, entraria em diálogo com a reiteração de frases *melódicas* da composição musical. Um verdadeiro sistema de correspondências mútuas vem assim à tona, em que partes ora se espelham,

ora buscam proporções e equilíbrios novos – *novos*, diz-se, pensando-se na variabilidade de estruturação que a própria *canzone*, convocando o engenho, permitiria aos poetas: “*Vide igitur, lector, quanta licentia...*” (*De vulgari eloquentia*, II, X, 5). Terá sido com tal sistema em mente que terá dito Dante: “a Música [...] é toda relativa, assim como se vê nas palavras harmonizadas e nos cantos, dos quais tão mais doce a harmonia resulta quão mais a relação é bela” (*Convivio*, II, XIII, 23). A “doçura do som”, ao menos no que tange ao todo de uma composição, teria a ver com o caráter “relativo” desta última, com a “beleza” dos modos, elaborados pelo autor, de correspondência entre as várias partes e os vários níveis.

Quanto às cadências praticadas no interior de um único verso, como se vê, permanece-se sem qualquer teorização clara. E não seria de se espantar: segundo Bertinetto, “nenhum entre os tratados de métrica do século XIV traz aceno explícito a semelhante problemática” (BERTINETTO, 1973, p. 53, tradução nossa). Empenhado, em todo caso, nessa busca, faz Bertinetto referência a uma hipótese formulada por Mario Pazzaglia (1967, p. 161), a propósito da restituição conjetural de certo trecho do *Convivio*: ao se referir Dante aos adornos que a canção imporia ao “*volgare*”, sendo por isso um tipo de texto não tão apropriado para uma avaliação das belezas apenas intrínsecas da língua, lista ele três: “*la rima e lo ri[ti]mo e lo numero regolato*” (*Convivio*, I, X, 12). A hipótese de Pazzaglia seria a de que “*ritimo*” referisse precisamente “a duração do verso e o seu movimento interno” (BERTINETTO, 1973, p. 55, tradução nossa). Pazzaglia (1967, p. 172), ainda segundo Bertinetto (1973, p. 55-6), terá feito observação semelhante em relação ao termo “*tempo regolato*”, utilizado por Dante na passagem em que fala de duas definições da rima, uma em sentido estrito – correspondente à hoje corriqueira –, e outra em sentido lato, talvez não tão clara. Segundo esta última, configuraria rima “*tutto quel parlare che ‘n numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade*” (*Convivio*, IV, II, 12), ou, numa tentativa de leitura, “todo aquele falar que, nos números e no tempo regulado, em rimadas consonâncias recai”. Referente ou não ao trabalho rítmico no interior do verso, como quis Pazzaglia, parece plausível ver neste segundo trecho, pelo menos, mais uma referência às possíveis “consonâncias” de estrutura – essa outra forma de “rima” – a se encontrar na *canzone*.

O que talvez depois de tanto se possa dizer: a “fala”, e aí se incluiriam a “fala” da *donna* e a do “*spiritel’ novo d’amore*”, talvez possa, sim, ser “doce” num sentido mais preciso; um sentido, em primeiro lugar, que diria respeito não ao “*ascoltare*”, mas ao

próprio “*sentire*”, uma doçura “*sensuale*”; e um sentido, em segundo lugar, no qual a orquestração precisa de cada peso e som de sílaba teria papel, ou no qual teriam papel, quem sabe, ainda certas “relações”, jamais de todo explicadas por Dante, a se observar no plano do “*ritimo*” e do “*tempo regolato*”, se se fica com Pazzaglia, uma vez “harmonizadas” entre si também pela métrica as palavras. Essa música verbal, essa doçura sensual da “fala”, ao soar, talvez também se revelasse eventualmente, portanto, a mera portadora de uma doçura maior, uma tradução “*sensuale*” de uma doçura “*rationale*” divinamente insondável, tal como os olhos uma vez vistos da *donna*, ou como a melodia aliciante de algum instrumento tocado por anjos, coisas essas, todas elas, passíveis de amotinar “espíritos” e exilar “suspiros”. Seja como for, a fórmula precisa dessa música verbal, ao que parece, Dante não dá. Ou, na verdade, talvez dê, e precisamente, mas não num contexto de tratadística.

Na *Vita nuova*, logo após uma importante aparição de Amor em sonhos, e após escrita a balada “*Ballata, i’ voi che tu ritrovi Amore*” (*Vita nuova*, §XII), encontra-se Dante atormentado por pelo menos quatro “pensamentos”, que em sua mente discutem. Cada um traz diferente opinião sobre o amor:

XIII. Em seguida a esta supradita visão, tendo já dito as palavras que me havia imposto Amor que dissesse, me começaram muitos e diversos pensamentos a combater e a tentar, quase indefensavelmente cada um; entre os quais pensamentos, quatro me parecia que impedissem mais o repouso da vida. Um dos quais era este: é boa a senhoria do Amor, que aparta o entendimento de seus fiéis de todas as coisas vis. Outro era este: não é boa a senhoria do Amor, que, o quanto seu fiel mais fé lhe traz, tanto mais graves e dolorosos danos lhe convém passar. Outro era este: o nome do Amor é tão doce de ouvir, que impossível me parece que a sua própria operação nas demais coisas seja algo que não doce, com isso dando-se que sigam os nomes as nomeadas coisas, como já se escreveu: “*Nomina sunt consequentia rerum*”. O quarto era este: a dama por quem o Amor te tanto constrange, não é como as outras damas, que leve se demova do teu coração. E cada um comigo tanto combatia, que me faziam parar quase como quem não sabe por que via tomar caminho, e que ir deseja, mas não sabe aonde vá; e se eu pensava em procurar via comum a todas, isto é, lá onde todas acordassem, esta era via muito inimiga contra mim, que era chamar e me pôr nos seus braços à Piedade. E neste estado demorando, vontade me veio de dele escrever palavras rimadas; e disse dele então este soneto, o qual começa: *Meus pensamentos* (*Vita nuova*, §XIII).

No soneto que segue, “*Tutti li miei pensier parlan d’amore*” (*Vita nuova*, §XIII; *Rime*, X), os “pensamentos” aparecem na mesma ordem em que são listados no texto em prosa, ao longo dos quartetos. Recapitulando-os: o primeiro se vê feliz como súdito

do Amor; o segundo já não dá tanto crédito ao *signor gentile*, que só o premia com castigos; o terceiro diz do quanto o próprio nome do amor, tão “doce” de se ouvir, traduz aquela doçura que é do Amor, os nomes acompanhando o que as coisas são; o quarto e último vem lembrar ao eu lírico que a *donna* tão amada, mais que todas, não vai deixar seu coração tão facilmente. Segue o soneto, com uma proposta de tradução:

*Tutti li miei penser parlan d'Amore;
e hanno in lor sì gran varietate,
ch'altro mi fa voler sua potestate,
altro folle ragiona il suo valore,
altro sperando m'apporta dolzore,
altro pianger mi fa spesse fiata;
e sol s'accordano in cherer pietate,
tremando di paura che è nel core.
Ond'io non so da qual matera prenda;
e vorrei dire, e non so ch'io mi dica:
così mi trovo in amorosa erranza!
E se con tutti voi fare accordanza,
convenemi chiamar la mia nemica,
madonna la Pietà, che mi difenda.*

Meus pensamentos só falam no Amor,
e têm por si tão grã variedade,
que um me faz querer-lhe a majestade,
outro louco ajuíza o seu valor,
outro esperando me traz seu dulçor,
outro que o choro traz sempre me abate;
e só concordam no querer piedade
tremendo ao ver no coração temor.
Donde eu não saiba a qual eu mais me fie;
dizer quisera, e não sei que se diga,
e assim me encontro em amorosa errança!
E se com todos quiser concordança,
convém que eu chame a que se faz de amiga:
senhora Piedade me auxilie.

Nos versos primeiro e sexto do original (e apenas no sexto da tradução), pode-se ver encenar, novamente, a coreografia dos *veltri correnti*; nos versos décimo e décimo segundo (no original e na tradução), ocorrerá o *torto* métrico, também já conhecido. Esses versos refeririam, respectivamente: a própria “fala” dos “pensamentos”, certamente perturbadora dos “espíritos”; o choro ocasionado pelo último deles, tipo de martírio – mais um – que integraria o repertório métrico-gestual, recorrendo noutras passagens (ver adiante); o *não saber o que dizer*, ocasionado pelo estado de “amorosa errança”, estado talvez semelhante ao de quem se veja “*di caunoscenza e di verità fora*”; e, por fim, a harmonia apenas ansiada pelo eu lírico, a apenas desejada “*accordanza*” entre os tantos “pensamentos”. Esses versos, assim lidos, talvez deixem entrever algum potencial mímico, em cada um dos casos se enfatizando, pois, pelos menos um traço de diálogo com itens já vistos aqui do repertório métrico-gestual. Ainda assim, a atenção, agora, quer-se toda voltada para outro verso: o quinto verso do soneto, o verso que diz respeito, precisamente, ao terceiro dos “pensamentos”, isto é, ao “pensamento” que, talvez suspeitamente, vem discorrer sobre as relações entre o “dulçor” dos nomes – um “dulçor” para os ouvidos – e o “dulçor” das coisas. A coreografia desse verso é única no original (na tradução ela aparece novamente no primeiro verso): é aquela perfeitamente trinária comentada por Pirandello, em que um mesmo módulo rítmico se repete três vezes inteiramente, completando-se o

endecasillabo com uma última repetição incompleta. Com acentos sobre a 1ª, a 4ª, a 7ª e a 10ª sílabas, seria ele o quinto caso de verso “equivoco” no soneto, sempre sob o critério Ungaretti-Carducci, ainda o parâmetro.

ALtro speRANdo m'apPORta dolZORE

‘ – – ‘ – – ‘ – – ‘ –

OUtro espeRANdo me TRAZ seu dulÇOR

‘ – – ‘ – – ‘ – – ‘ –

Seria esse um modo oblíquo, sinuoso, de indicar qual espécie de conformação do verso o poderia tornar, talvez, tão “doce” quanto é “doce” o amor? Vinculado que estaria, no contexto da passagem, ao terceiro “pensamento”, não seria insidiosamente aí proposto, esse cadenciamento ternário, hipnoticamente cíclico, como fórmula verbo-sensual que traduzisse esse mesmo “*dolzore*”, numa ilustração audível de como “*nomina sunt consequentia rerum*”? Se tal seria o aspecto de uma “fala” divinamente “doce”, talvez assim soasse a fala de Beatriz, ou a fala de um ou outro “*spiritel’ novo d’amore*”, levando o ouvinte a se desfazer em suspiros. Com a mesma cadência ternária, aliás, teria início no texto em prosa o terceiro “pensamento”, em mais um paralelismo prosa-poema: “*lo nome d’Amore è sì dolce a udire*” (*Vita nuova*, §XIII, 4), ou “o nome do Amor é tão doce de ouvir”. Valerá ainda dizer, de passagem, que certo “espírito” que torturava Cavalcanti também já terá chegado a tão suma doçura: é “que ele dizia tão doce palavra”, ou “*ch’elli mi dice sì dolci parole*” (Cavalc., XXVI, 13), que caberia apenas piedade a quem o ouvisse. Outras vozes interiores, noutros poemas, terão feito o mesmo, como “*quando passò nella mente un romore*” (Cavalc., XXVII, 18), ou “quando passou pela mente um rumor”: era um rumor que dizia aos “espíritos” guardiões dos olhos que, uma última vez, deixassem entrar a beleza, para que imerso nela o eu morresse consumido. Seria ainda o mesmo “dulçor” rítmico com que a “mente” do eu lírico, a ele mesmo, falaria, sempre que o assunto fosse, pelo menos, a sua *donna* – “*quando la mente di lei mi ragiona*” (Cavalc., XXVIII, 12), ou “sempre que a mente me fala em tal dona” –, fazendo-o chorar fora suspiros.

Um cadenciamento perfeitamente ternário, como o desses e outros casos, talvez pudesse ser mesmo apontado por si só, bem observado, como um exemplo conciso de “*bella relazione*”: uma que se poderia dar no interior mesmo de um único verso. O “*legame musaico*”, o “*ritimo*”, o “*tempo regolato*” etc., desse modo se organizariam,

pois, nesse que seria pelo menos *um* exemplo, talvez seguro, e exemplo talvez especial (ver seção adiante), dentre os vários outros apenas imagináveis de “doçura do som”, dulçor do “*sentire*”. Isso, claro, em se creditando a presente leitura do trecho, e o pretense aval de Dante a um “*dolzore*” especial do verso em questão.

Em tempo: na tradução de Décio Pignatari, no trecho em prosa, lê-se “a palavra Amor é tão doce de ouvir” (PIGNATARI, 2006 [1990], p. 33), não ocorrendo desde o início a coreografia; e ela também não se daria, tampouco, na tradução em verso do soneto tanto por Pignatari quanto por Jorge Wanderley: “um terceiro me traz prazer intenso” (PIGNATARI, 2006 [1990], p. 33), “um, de esperanças vem me recompor” (WANDERLEY, 1996, p. 259).

Se porventura aceitável a interpretação de mais acima, do soneto e de seus valores coreográficos – com destaque para o quinto verso –, ainda assim lhe parecerá faltar algo. Se também o *torto* métrico, afinal, e mesmo o movimento dos *veltri correnti*, seriam passíveis de presentificar coreograficamente alguma “doçura” – lembre-se a melodia que “*più a sè l’anima tira*”, e a própria “*accordanza*” de pensamentos, ainda que apenas desejada pelo eu lírico no soneto –, quais razões poderiam, se há alguma, justificar na passagem uma situação privilegiada do verso trinário, em termos de “*dolzore*”? Sua pretensa maior peculiaridade, em termos de movimento, não poderia ser deixada a responder por si só, como débito a se saldar automaticamente pelo alto crédito de um *Corpo* universal; um rápido olhar, com o auxílio de mais exemplos, sobre o valor desse metro ternário no metabolismo geral da fisiologia dos “*sospiri*”, no metabolismo transformador do próprio repertório métrico-gestual, deve instrumentalizar melhor os eventuais juízos sobre o caso. Tal valor, aliás, crê-se que irá se impor, já cedo, como insubestimável.

Quanto aos perigos, especificamente, das “falas” pretensamente portadoras de um “*dolzore*” especial, como essa mesma “fala” ternária, “falas” por fim confinantes com certas modalidades de “*parole armonizzate*”, serão eles retomados mais adiante, para que ainda se complete o quadro de relações entre a palavra e os “vapores do coração”, e assim se veja mais à tona, e em uso, certa teoria *sui generis* do poema, já prometida. O soneto de Cavalcanti citado ao início desta seção, ao se apresentar a si mesmo como “suspiro” tornado palavra, e palavra certamente “harmonizada”, que chega de longe aos ouvidos da *donna*, já deve dar a imaginar que papel poderiam ter certos *ritmos*, como os tantos citados, nesse tipo de correspondência amorosa, como os mais “doces” e efetivos mensageiros do amor. (“*Questo mio spirto che vien di lontano*”, diz ternariamente

Cavalcanti, no primeiro quarteto, ou “este um espírito vindo de longe”). A *canzone*, afinal, contaria com um sentido “ativo” e um sentido “passivo”, como quis Dante mais acima: a importância de coreografias como as do *torto* métrico, dos *veltri correnti* e da hipnose cíclica dos versos ternários, bem como a do verso em queda ou posto em riste, proviria do eficiente símile sensível que seriam – “*per medium sensuale...*” – a permitir diálogo entre dois espíritos humanos, o próprio “dulçor” do amor ganhando “espessura” e “opacidade” para empaticamente afetar, pelos ouvidos, o receptor à escuta do autor. Ou, no caso do soneto de Cavalcanti, a *donna* à escuta do amante. O que fica para páginas adiante, a respeito ainda dessa simples teoria, são apenas os exemplos dantescos, muito embora, mais adiante, pareça inevitável que se vejam eles ofuscados por engenhos maiores a se ver e ouvir, do próprio amor e dos seus ritmos.

Amor e “língua per se stessa mosca”

Tenha ela se iniciado por meio dos olhos, tenha ela se iniciado por meio dos ouvidos, o caso é que a culminação da diáspora dos espíritos, entre destruídos e apenas deslocados, disfunção grave desse nosso metabolismo etéreo, sutilíssimo, interstício dinâmico entre o corpo e a alma humanos, só poderia resultar numa efetiva perda de *todos* os sentidos. Vê-se entregue em tais casos o amante, completamente, ao que manda Amor: exatamente como “coisa grave inanimada” (*Vita nuova*, §XI, citado mais acima), que, se qualquer movimento ainda esboça, já não são movimentos seus, mas do próprio senhor gentil, assim como já não é sua mesmo a aparência que traga no rosto, mas do próprio Amor. É o que aconteceria, novamente na *Vita nuova*, ao ver-se Dante, a convite de um amigo – sempre Guido, ao que parece –, em visita a um grupo de damas que então se reunia, por ocasião do casamento recente de uma delas:

vi entre elas a gentilíssima Beatriz. De tal modo foram ali destruídos meus espíritos, pela força que Amor tomou em se ver tão próximo à gentilíssima dama, que não restaram com vida senão os espíritos do olhar; e mesmo esses ficaram fora dos seus instrumentos, uma vez que Amor queria deles o nobilíssimo lugar, para ver a prodigiosa dama. E embora eu fosse já outro do que eu fora antes, muito me doía de tais espirítelos, que se lamentavam forte e diziam: “se aquele não nos enfulgurasse assim para fora do nosso lugar, poderíamos estar a ver a maravilha daquela dama, tal como estão a vê-la os outros nossos pares”. Eu digo que muitas daquelas damas, apercebendo-se da minha transfiguração, começaram a se maravilhar, e conversando escarniam

de mim com aquela gentilíssima; donde o amigo de boa fé enganado me tomou pela mão, e levando-me para fora da vista daquelas damas, perguntou-me então o que me acontecia. Então eu, descansado um pouco, e ressurretos os mortos espíritos meus, e os deserdados restituídos às suas possessões, disse àquele meu amigo estas palavras: “Tive os pés naquela parte da vida para além da qual não se pode ir mais, por desejo de retorno” (*Vita nuova*, §XIV, tradução nossa).

O soneto que se segue ao trecho, “*Con l’altre donne mia vista gabbate*” (*Vita nuova*, §XIV; *Rime*, XI), trata do mesmo episódio. O eu lírico se dirige à *donna*, que dele se ri com suas amigas, para dizer-lhe: soubesse ela os motivos da transfiguração que presenciava, teria ela trocado o riso pela piedade; é, pois, o mero ato de vê-la, à própria *donna*, o que leva Amor a tanta força tomar, ferindo sem pena os seus espíritos amedrontados, a alguns matando, e a outros apenas tangendo de seu posto, numa coreografia já conhecida: “*e quale ancide, e qual pinge di fore*”, ou “uns ele mata, e alguns tange-me fora”. E no momento em que esse processo chega ao limite, e a consciência se perde na inércia inefável de uma quase morte, dá-se a transfiguração do eu no próprio Amor, e dela quem dá conta é um novo verso “errôneo”: um verso perfeitamente ternário, de acentos de novo sobre a 1ª, a 4ª, a 7ª e a 10ª sílabas, de novo como o de Pirandello: “*ond’io mi cangio in figura d’altrui*”, ou “donde eu assumo a figura de um outro”. A se creditar o trecho em prosa, seria essa transfiguração o ápice da ação do amor: o ápice do seu “*dolzore*”, um “*soverchio di dolcezza*” (*Vita nuova*, §XI, citado na seção anterior), ou um “excesso de doçura”, que submete o corpo então consumido, como dito de outra vez, em ruína beatífica.

Antes mesmo, no entanto, de se chegar aos tercetos do soneto, de onde provêm os versos citados, e antes mesmo, portanto, de se saber em termos médicos o que se dava com o eu lírico – a deposição dos seus “espíritos” pelo próprio Amor e a consequente transfiguração –, o último verso do primeiro quarteto, ao referir o ato que terá dado origem a tanto mal, já encenaria ele mesmo, como que em tempo real, por meio apenas do movimento coreográfico, os efeitos dispersivos desse mesmo ato contra os *spiriti*. A coreografia ternária da transfiguração, eis o caso, também já estaria presente na descrição do próprio ato de ver a *donna*, e o esplendor inefável de sua beleza: “*quando riguardo la vostra beltate*”, ou “quando diante da vossa beldade”. Antecipação semelhante é a que se dá no soneto “*O tu, che porti nelli occhi sovente*” (Cavalc., XXXII), há muito já citado: neste primeiro verso, em mencionando-se os olhos da *donna*, já há a coreografia que, versos depois, ferirá o leitor como flecha do “*arciere soriano*”, “arqueiro” este albergado, lembre-se, nos mesmos olhos. Uma vez

familiarizado o leitor com as supostas práticas métrico-gestuais de Dante, e com o seu respectivo repertório, exemplos como esse lhe poderão dar a ver, em ato, o grande potencial metafórico, ou o potencial de recombinação, de que uma *punção* apenas *métrica*, para se continuar com o exemplo, disporia, ao se deixar desvincular, às vezes apenas momentaneamente, como no caso, mas às vezes não, permanecendo a implicitude, da série de *punções temáticas* a que mais primariamente se vincularia na constituição de gestos, representada essa série, no presente exemplo, pelo golpe a flecha, tematicamente adiado. Antes de se ler sobre o arqueiro, em outras palavras, ao menos para esse leitor informado, a mera menção aos olhos *punge*: toda uma série de relações de sentido, construídas na leitura do todo da obra – ideias sobre os olhos, teorias sobre os *spiriti*, coreografias métricas semelhantes etc. –, deixa-se evocar nesse átimo, por efeito da coreografia, projetando para além de si mesma a passagem, e ampliando, simultaneamente, a própria rede memorial até então formada. Exemplo análogo, entre os já citados, seria o primeiro verso de “*Gentil pensiero che parla di vui*” (*Vita nuova*, §XXXVIII; *Rime*, XXXIV), diferindo apenas em que uma “fala”, e não os “olhos”, como no verso de Cavalcanti, parecerá ter sido o canal, o meio sensível, escolhido pelo amor para afetar o eu lírico e, já tão cedo, o seu verso. Muitos exemplos haverá ainda dessa prática de antecipação, ou mesmo, em alguns casos, de ocultação; mas o assunto agora é a hipnose cadencial do amor, a valsa que imperiosamente imporá ele aos corpos e mentes por ele acometidos.

Ao fim do soneto “*Vede perfettamente onne salute*” (*Vita nuova*, §XXVI; *Rime*, XXIII), diz o eu lírico ser sua *donna* tão graciosa nos gestos que trazê-la à mente ninguém pode – ou ninguém “que não suspire em doçura de amor”: “*che non sospire in dolcezza d’amore*”. Já em “*O voi che per la via d’amor passate*” (*Vita nuova*, §VII; *Rime*, V), fala o eu lírico sobre um tempo já distante, de pazes suas com o Amor, época em que o senhor gentil “*mi pose in vita sì dolce e soave*”, ou “me pôs em vida tão doce e suave”, que o próprio eu lírico chegava a se perguntar qual a razão, para tanta alegria. Seriam, esses dois exemplos, casos de manifestação verbal do “*dolzore*” do amor, mas combinando-se a menção explícita de cada verso, em ambos, com a forma do *torto* métrico. Diferentemente ocorreria, por exemplo, na canção “*Sì lungiamente m’ha tenuto Amore*” (*Vita nuova*, §XXVII; *Rime*, XXIV). O eu lírico, em meio à consideração de como o Amor lhe viria sendo suave ultimamente, faz questão de lembrar que, quando o mesmo Amor, em contrapartida, de fato lhe toma o arbítrio, e parece que os “espíritos”

lhe fujam todos, o que sente a sua alma é “*tanta dolcezza, che'l viso ne smore*”, ou “tanta doçura, que o viso esvaece”: o ritmo, aqui, é de novo completamente ternário.

A situação constituída no terceiro desses três exemplos, em sutil contraste com a dos outros dois, não parece esconder sua maior proximidade com aquela ditosa ruína, para a qual terá sido arrastado Cavalcanti mais acima, a convite de um “rumor” na sua mente; e não parece esconder sua proximidade, na mesma medida, com a transfiguração vivida por Dante, ao ter os pés “naquela parte da vida para além da qual não se pode ir mais, por desejo de retorno”: há um abatimento, um esmorecimento das faculdades e do arbítrio, coma fuga em massa dos suspiros, um abatimento fronteiriço com a morte. Esse desmaio generalizado é que chega a ter início, por exemplo, ao fim do soneto “*Onde venite voi così pensose?*” (Rime, LXX): nele narra o eu lírico seu encontro com algumas damas que, esperava ele, pudessem lhe dar alguma notícia sobre a *gentilissima*, tendo voltado o grupo, havia pouco, de uma visita a ela; tão aflito se vê o eu lírico por tal notícia, temendo a pior de todas, que às donas ele assegura, devendo elas confortá-lo depressa, “*ch' ogni mio spirto comincia a fuggire*”, ou que “vão-me os espíritos todos em fuga”. Também Cavalcanti, numa composição citada há pouco, diz que, sempre que a mente lhe fala sobre a *donna* sua, fazendo-o chorar fora suspiros, e chover pelos ares martírios, estes de tanta dor o destroem, “*sì che ciascuna vertù m'abandona*” (Cavalc., XXVIII, 15), ou “tal que de todo as virtudes me vão”, e mesmo a morte expressamente o ronda, ao fim da estrofe (“*sol par che Morte m'aggia 'n sua balia*”, ou “parece que é da Morte a senhoria”). E é a morte que o ronda também (“*allor m'aparve di sicur la Morte*”, ou “então me veio de repente a Morte”) após certa flechada, obra de um conhecido arqueiro sírio: um ferimento tão “*forte*” infligido “*ch' i' mi partì' sbigottito fuggendo*” (Cavalc., XXXIII, 11), “que eu me afastei transtornado fugindo”. Esse estado de semimorto, igualmente, será aquele descrito no soneto “*L'anima mia vilment' è sbigottita*” (Cavalc., XV): a alma, por medo do Amor, desabitou o coração do eu lírico de tal modo que do seu dono se poderia dizer: “*questi non ha vita*”, ou “este não tem vida”; e a razão para tanto terá sido uma batalha começada nos olhos, batalha que a todo “valor” desbarata e aniquila, e tão imediatamente, “*sì che del colpo fu strutta la mente*” (Cavalc., XV, 11), ou “tal que do golpe arruína-se a mente”. Duas camponesas também encontrarão nesse estado de ruína certo eu lírico, acometido por uma ferida grave no coração, que contraíra em passagem por Tolosa – “*poi che 'n Tolosa fui*” (Cavalc., XXXI, 12); do enfermo riram ambas, “*poi che mi vider così sbigottito*” (Cavalc., XXXI, 17), ou “desde que viram meu gesto aturdido”. Uma dessas camponesas, aliás, chega

mesmo a se voltar compassivamente para o eu lírico “*fatta di gioco in figura d’amore*” (Cavalc., XXXI, 22), ou “feita por jogo à figura do amor”, numa transfiguração já conhecida. No soneto “*Tu m’hai sì piena di dolor la mente*” (Cavalc., XVI), a mesma ferida no coração não poderia ter efeito diferente, do que se vê na balada de Tolosa; anda aqui o eu lírico, pois, como “*colui ch’è fuor di vita*” (Cavalc., XVI, 9), ou como alguém que já está fora da vida, “*fatto di rame o di pietra o di legno*” (Cavalc., XVI, 11), ou “feito de rama, de pedra ou de lenho”: não mais humano, mas apenas qualquer coisa de inerte, e que parecerá conduzir-se apenas por “maestria” – “*che sè conduca sol per maïstria*” (Cavalc., XVI, 12) –, isto é, apenas automaticamente, por meio de algum mecanismo artificial, ou “*solo per mezzo di congegni*”, como explica Salinari em suas notas (SALINARI, 1974, p. 431). Ou ainda, se assim se quiser: alguém que anda “*come cosa grave inanimata*”.

Na busca por mais exemplos que possam selar relações entre a cadência ternária, de um lado, e o obscurecimento do arbítrio e da autonomia sob o regimento do amor, de outro, com a conseqüente exacerbação sensualmente testemunhável do seu “*dolzore*” – que o confirmem as amigas de Beatriz, frente a um Dante que desmaia, ou as camponesas risonhas de Cavalcanti –, vem à mente, para revisita, certo episódio da *Vita nuova*.

Ao ser perguntado Dante, por uma “*donna di molto leggiadro parlare*”, ou “dama de muito formoso falar” (*Vita nuova*, §XVIII, 2, tradução nossa) – a cadência ternária, novamente, surgida em ponto oportuno do texto em prosa –, sobre onde estaria a tal “beatitude”, que dizia ele ser o fim único do seu amor por Beatriz, “beatitude” conquistada com o mero cumprimento da *gentilissima*, responde ele: “*in quelle parole che lodano la donna mia*”, ou “naquelas palavras que louvam minha dona” (*Vita nuova*, §XVIII, 3, tradução nossa). A partir dessa resposta, levanta a interlocutora uma objeção: se fosse mesmo verdadeira tal resposta de Dante, deveria ter ele procedido de outro modo, nas palavras por ele ditas antes, nas palavras harmonizadas de composições anteriores suas, em que fala de sua condição.

Claro ou não, para o leitor, em que sentido preciso teria faltado às palavras de Dante, na opinião da dama, a “*beatitudine*” que ele jurava nelas presente, segue o texto, perguntando-se em seguida o próprio Dante, já de si para si, depois de se afastar com vergonha: “se há tanta beatitude naquelas palavras que louvam minha dona, por que outro falar foi o meu?” (*Vita nuova*, §XVIII, 8, tradução nossa). Vendo-se obrigado a concordar, ao que parece, com a objeção recebida, por isso decide: dali em diante será

matéria de seu falar apenas o louvor de sua *donna* – louvor repleto de “beatitude”, supõe-se. O resultado foi que, de tão alta a matéria, não ousava Dante tratá-la, passando “alguns dias com vontade de dizer e com medo de começar” (*Vita nuova*, §XVIII, 9). Assim terá sido até o dia em que, em certo caminho, “ao longo do qual um rio corria claro muito” (*Vita nuova*, §XIX, tradução nossa) – o cenário é o mesmo em que se dá um dos seus encontros com o próprio Amor em pessoa (*Vita nuova*, §IX, 4) –, terá sido Dante surpreendido por uma grande “vontade de dizer”, e começou a pensar de que modo o fizesse melhor; decide-se por se dirigir, em segunda pessoa, somente às donas gentis que o pudessem entendê-lo. Diz Dante: “Então eu digo que minha língua falou como quase que por si só movida, e disse: *Damas que haveis intelecto do amor*” (*Vita nuova*, §XIX, 2, tradução nossa). Sua língua falou “*quasi come per se stessa mossa*”: algo parecido com ser conduzido “*sol per maïstria*”, ou “*come cosa grave inanimata*”? Seja como for, as palavras que disse, e que Dante guardaria na mente com grande alegria, para, no retorno à cidade, torná-las o primeiro verso de “*Donne ch’ avete intelletto d’amore*” (*Vita nuova*, §XIX; *Rime*, XIV), harmonizam-se num verso, como talvez já se pudesse esperar, perfeitamente ternário. Assim como um anjo e o Diabo terão feito falar ao asno e à serpente, e “*moverunt organa sua*” (*De vulgari eloquentia*, I, II, 6, citado mais acima), o Amor terá movido a língua de um hamonista de palavras, para fazê-lo manifestar como “fala”, tangível para ouvidos humanos, a sua doce valsa inquebrantável. A língua “*per se stessa mossa*”: e o movimento do amor como torrente automática em que se ingressa, e na qual se é conduzido como à força de mera gravidade.

Essa narrativa, da geração de “*Donne ch’ avete intelletto d’amore*”, não poderia deixar de contribuir, no entanto, com ingrediente adicional para o quadro. Em cada exemplo dos citados mais acima, de fuga generalizada dos suspiros, e de conseqüente derrocada do arbítrio do amante, a nota predominante terá sido, como parece patente, sempre a do “atordoamento” ou mesmo “morte” do eu: o “*sbigottimento*” e a “*Morte*”, como em Cavalcanti, acompanhados muitas vezes, aliás, de “martírios” que pungem, por meio do *torto* métrico ou do rapto dos *veltri correnti* – “*accompagnata da quelli martiri*” (Cavalc., XXXIII, 13), ou “acompanhada por muitos martírios”; “*e veggio piover per l’aere martiri*” (Cavalc., XXVIII, 13), ou “eu olho os ares e chovem martírios”; “*dovrebbe dentro aver novi martiri*” (Cavalc., XXVII, 12), ou “pois devem dentro arder novos martírios”; entre outros. Os três últimos sonetos que antecedem, na *Vita nuova*, a canção “*Donne ch’ avete intelletto d’amore*”, e que Dante explicitamente

relaciona, como termo de contraste, com a “matéria nova e mais nobre” (*Vita nuova*, §XVII, 1) que virá naquela – graças à objeção da dama de *parlar leggiadro* –, seriam composições, por assim dizer, de repertório metafórico semelhante. O primeiro deles é o soneto do maior desmaio, e da transfiguração de Dante em amor. No segundo, “*Ciò che m’incontra, ne la mente more*” (*Vita nuova*, §XV; *Rime*, XII), escrito sob o conflito de pensamentos entre o querer e o não querer ver a *donna*, e dedicado aos males que ao eu lírico advêm se ele a vê, o Amor chega mesmo a francamente lhe aconselhar, quando perto dela, que fuja, se perecer não está nos seus planos; e em meio ao esmorecimento geral, da cor do rosto ou do próprio coração, que não sabe em que se apoiar, ou em meio à “*ebrietà del gran tremore*” – a ebriedade do grão tremor –, mesmo as pedras parecerão gritar-lhe, à sua “*alma sbigottita*”: “Morra, morra!”. E “pecado faz o passante que veja” – “*peccato face chi allora mi vide*”: um *torto* métrico – e não demonstre compaixão, diante da vista morta dos olhos, que de morrer têm desejo. No terceiro, “*Spesse fiato vegnommi a la mente*” (*Vita nuova*, §XVI; *Rime*, XIII), vem tão de súbito o assalto do amor, com as “obscuras qualidades” que ao amante impõe, que a vida quase, do eu lírico, o abandona; e assim mortificado, e de todo valor esvaziado, “venho a vos ver, procurando repouso” – “*vegno a verdervi, credendo guerire*” (*Vita nuova*, §XVI, 9; *Rime*, XIII, 11): verso ternário –, mas o resultado é ainda mais grave, como de novo o metro antecipa, começando no coração um “terremoto”, que faz dos pulsos a alma partir.

Em “*Donna ch’avete intelletto d’amore*”, no entanto, as punções e torrentes ternárias, também ali presentes, talvez se vejam, de fato, acrescidas de alguma nova coloração. O primeiro verso da segunda estrofe – ou o primeiro verso após o proêmio da composição (*Vita nuova*, §XIX, 15) – seria um verso ternário: “*Angelo clama in divino intelletto*” (*Vita nuova*, §XIX, 7; *Rime*, XIV, 15), ou “Anjo conclama no eterno intelecto”. Essa voz angelical que nos céus se ergue, após assim, ternariamente, apresentar-se, vem comunicar, dirigindo-se em conversa ao próprio Altíssimo nos versos seguintes, a maravilha que o mundo vê em certa alma, cujo esplendor os próprios céus alcança (“*che n’fin qua su risplende*”). A alma em questão, claro, que impressiona mesmo aos anjos, seria a da *donna* louvada por Dante. E os céus, então, que não terão outro defeito a não ser não tê-la, ao seu Senhor a pedem, “e cada santo suplica mercê” – “*e ciascun santo ne grida merzede*” (*Vita nuova*, §XIX, 7; *Rime*, XIV, 21) –, um verso que punge como *torto* métrico. E seguem outros pequenos milagres, como quando o próprio Amor se pergunta: “*Cosa mortale/ como esse pó sì adorna e sì pura?*” (*Vita*

nuova, §XIX, 11; *Rime*, XIV, 44), ou “Coisa mortal/ como há de haver tão ornada e tão pura?”, em novo sobressalto.

Naquele primeiro clamor de anjo se ouviria, erguendo-se ele na cadência ternária, o doce enlear do amor manifestando agora, ao mesmo tempo, o mais luminosamente celestial. Também nesses últimos casos pareceria ele infiltrado. A inefabilidade dos atributos da *donna*, e dos efeitos que trazem a quem os confronte, com a já conhecida fuga de espíritos ou da própria alma, será também, daí em diante, a inefabilidade do mundo de Deus e dos anjos (e santos). Dante, em sua reconsideração do repertório metafórico em uso nas canções sobre o amor, e em consonância, talvez, com sua crença, não compartilhada por Cavalcanti, na imortalidade da alma e em reinos do pós-morte, como o paradisíaco, teria acrescentado, ao “*sbigottimento*” e à “*morte*”, precisamente, a “*beatitudine*”, esse Bem que excede a morte do corpo, e que terá experimentado no cumprimento de Beatriz. Com o reconhecimento dessa transformação, que finalmente terá satisfeito aquela “*donna di molto leggiadro parlare*”, alguns paralelos parecerão ainda mais interessantes de serem lembrados. Enquanto Cavalcanti, por exemplo, no soneto “*S’io prego questa donna che Pietate*” (Cavalc., XVII), fala de como a alma, ferida e amedrontada, chora sobre os suspiros que no coração encontra, “*sì che bagnati di pianti escon fore*” (Cavalc., XVII, 11), ou “tal que banhados de pranto vão fora”, em “*Donne ch’avete intelletto d’amore*”, diz Dante, sobre a sua *donna*, que: “*De li occhi suoi, come ch’ella li mova/ Escono spirti d’amore inflamati*” (*Vita nuova*, §XIX, 12; *Rime*, XIV, 51-2), ou “Dos olhos seus, quando apenas os move/ vêm-nos esp’ritos de amor inflamados”: a se considerar também aqui, como diante daquele já citado “*sua bieltà piove fiammelle di foco*” (*Convivio*, III; *Rime*, LXXXI, 63), ou “seu olhar chove centelhas de fogo”, que tais espíritos estejam inflamados pelo fogo caritativo e beatificante do Espírito Santo, em conformidade com o comentário também já citado do próprio *Convivio*, a torrente ternária da ditosa ruína do amor, de suspiros banhados em pranto para amorosos espíritos em chamas, terá passado a certamente mais *ditosa* que *ruinosa*, mais *ascensional* que *mortificante*, propondo-se aí um diferente equilíbrio de luz e sombra no já conhecido processo de dissolução do arbítrio.

Com o acolhimento da “*beatitudine*”, a partir de “*Donne ch’avete intelletto d’amore*”, o ritmo da “*lingua per se stessa mossa*”, com o seu poder de arrastar quem queira como “*cosa grave inanimata*”, encontrará lugar próprio, por exemplo, em passagens como aquela do soneto “*Ne li occhi porta la mia donna Amore*” (*Vita nuova*, §XXI; *Rime*, XVII), de poucas páginas depois. Toda doçura, todo humilde pensamento,

diz o eu lírico, nasce no coração de quem a ouve falar, “*ond’è laudato chi prima la vide*”, ou “donde se louva o primeiro que a viu”: o eterno “*Sire*”, Deus ele mesmo. Lembrando-se, afinal, as palavras da própria *donna* em “– *I’ mi son pargoletta bella e nova*” (*Rime*, LXXXVII), por exemplo, seria ela a nós chegada para a todos mostrar “*de le bellezze del loco ond’io fui*”, ou “toda a beleza de lá donde vim”; e “Eu vim do céu”, continua, e para lá retornará, para dar deleite a outros sua luz, e se alguém que a olha não se enamora, é porque jamais do amor terá intelecto, pois atributo algum terá faltado a ela, dos que aprazem, quando a natureza a encomendou a Deus: “*quando natura mi chiese a colui*”, ou “quando natura pediu-me ao senhor”, que a quis aqui na terra para que às outras damas fizesse companhia. Com base em tais informações, o dulçor dos gestos da *donna*, pois, no outro poema, não poderia levar ao louvor de nenhum outro, senão Daquele, “o primeiro que a viu”. Mas volte-se ao soneto; pois no terceto seguinte acrescenta ainda o eu lírico, a respeito de um dos tão doces gestos: “*quel ch’ella par quando un poco sorride*”, ou “quanto se vê quando um pouco sorri”, é algo que não se pode redizer ou reter na mente, de tão novo e suave que seria o seu “milagre” (“*miracolo*”). Como em relação a outros itens do repertório métrico-gestual, esse mesmo tipo de sobrelevação ternária que liga a *donna* a gestos de Deus, ou de anjos, e em que um mero louvor concede flagrantes na criação ou na natureza última das coisas, encontrará as mais diferentes conformações. Em “*Amor, che movi tua virtù dal cielo*” (*Rime*, XC), por exemplo, discursa o eu lírico, a certa altura, sobre o modo como a beleza e a graça da sua *donna*, e o quanto são suaves os seus gestos, e amorosos, comparecem todos em sua mente, não tendo repouso o imaginar, que a adorna de novo, e de novo e de novo; e logo em seguida completa: não é porque seja tão sutil o imaginar por si só, perante uma tão alta coisa, mas, sim, por obra da maior virtude que, a partir dos céus, infunde nele o próprio Amor, “*oltre al poder che natura ci ha porto*” (*Rime*, XC, 38), ou “mais que o poder que natura nos deu”.

A sequência de exemplos, sem sombra de dúvida, poderia continuar, podendo haver muitos deles numa única canção – que dirá no *Paradiso*, da *Commedia*. E o número vai muito além se incluídos, além dos casos meramente de torrente ternária, os gestos também em *torto* métrico e em ágil salto de *veltri correnti* que, porventura, como nos santos a pedir mercê em “*Donna ch’ avete intelletto d’amore*”, venham dar corpo e movimento no verso a uma ou outra punção beatífica, ainda que as manifestações mais propriamente transfiguradoras da “*beatitudine*”, com a “*lingua per se stessa mossa*”, pareçam continuar confiadas à hipnose ternária. Mais motivos haverá ainda para crê-lo,

mais adiante, com alguns indícios adicionais sobre a “*bella relazione*” do metro. Por enquanto, seguem apenas os excertos de uma canção, acompanhados de uma proposta de tradução. Neles há mais alguns exemplos da “*beatitudine*” em ato, semelhantes aos citados acima. Trata-se da canção “*Amor che ne la mente mi ragiona*” (*Convivio*, III; *Rime*, LXXXI), já citada anteriormente. Nos versos de 23 a 36 da canção (primeiro trecho abaixo), fala-se, primeiro, sobre como a imagem de certa *donna* especial – aquela sempre louvada por Dante – permaneceria na mente de todos os que amam, e que sentem sua paz por intermédio do próprio Amor; em seguida, diz o eu lírico que a *donna* apraz tanto a Deus – aquele que à própria *donna* concede o dom de ser, o dom de assim tão bela existir –, que Ele nela infunde sempre o Sua virtude, o seu influxo celestial, mais do que é comum à natureza humana; os versos restantes são aqueles já citados anteriormente, sobre a formação dos suspiros no coração:

*Ogni Intelletto di là su la mira,
e quella gente che qui s'innamora
ne' lor pensieri la truovano ancora,
quando Amor fa sentir de la sua pace.
Suo esser tanto a Quei che lel dà piace,
che 'nfonde sempre in lei la sua vertute
oltre 'l dimando di nostra natura.
La sua anima pura,
che riceve da lui questa salute,
lo manifesta in quel ch'ella conduce:
ché 'n sue bellezze son cose vedute
che li occhi di color dov'ella luce
ne mandan messi al cor pien di desiri,
che prendon aire e diventan sospiri.*

Todo o Intelecto lá de cima a admira,
e aquela gente que aqui se enamora
nos pensamentos a traz por senhora,
se o Amor faz senti-la e a sua paz.
O seu ser tanto a Quem o dá compraz
que infunde nela Aquele a grã virtude
mais que a demanda de nossa natura.
A sua alma pura,
que recebe daquele alta saúde,
o manifesta em tudo que conduz:
sua beleza tem tanta quietude,
que os olhos em que aquela às vezes luz
núncios ao coração mandam perdidos
que tomam ar se tornando suspiros.

Já nos versos de 55 a 63, fala-se nas belezas que se testemunham no rosto da *donna*, para em seguida se alertar do quanto estariam elas muito além da compreensão, havendo que se contentar, o eu lírico, com delas dizer pouco:

*Cose appariscon ne lo suo aspetto
che mostran de' piacer di Paradiso,
dico ne li occhi e nel suo dolce riso,
che le vi reca Amor com 'a suo loco.
Elle soverchian lo nostro intelletto,
come raggio di sole un frale viso:
e perch'io non le posso mirar fiso,
mi conven contentar di dirne poco.
Sua bieltà piove fiammelle di foco,
[...]*

Coisas figuram no seu belo aspecto
que dão-nos o prazer do Paraíso,
digo em seus olhos e em seu doce riso,
aos quais retorna Amor como a bom porto.
Elas excedem o nosso intelecto,
como raio de sol de encontro ao viso,
e porque não as posso olhar tão fixo,
me convém contentar com dizer pouco.
Seu olhar chove centelhas de fogo,
[...]

No primeiro trecho, pelo menos um verso que, no original, encenaria um *torto* métrico, aparece na tradução como verso ternário; pelo menos dois versos, um em cada trecho, também tiveram neutralizado um sutil traço não ortodoxo de sua finalização (um acento à 9ª sílaba). Quanto ao mais, terão sido encenados os mesmos padrões de impulso lidos no original. Embora pareça haver muito que melhorar em termos os mais sutis de “*legame musaico*”, confirmando muitos versos o veredito já citado de Meschonnic – “A métrica não tem bom ritmo entre os tradutores” (MESCHONNIC, 2010, p. 123) –, alguma sensação da mobilidade coreográfica do conjunto talvez se faça, à leitura, ouvir e pesar, e assim o seu potencial como porta-voz sensorial da impalpável “*beatitudine*”.

Em nome propriamente da “*beatitudine*” ou não, podendo-se encenar em clave mais profana ou médica o esmorecimento transfigurador do Amor, e recorrendo-se, enfim, mesmo a cães de caça e a esporas, a tombos de corpo e a sustos de flecha, além de melodias e raios de luz, já parecerá o verso de Dante, em todo caso, na presente leitura, um verso que gesticula: por meio do *torto* métrico, do arranque de *veltri correnti*, das torrentes ternárias – ou mesmo de manobras mais raras coreograficamente, como aquela que tanto impressionou Ungaretti-Carducci há muitas páginas. Seria assim que, por meio de tais gestos, a “espessura” e a “opacidade” do “*signum sensuale*” seriam levadas, durante um diálogo com o século XIII, e inícios do XIV, a tornar corporeamente presente o que a própria voz e o aspecto do poeta – poeta e *performer* – não mais tornarão presente para alguém, quando ele mesmo, assim como a sua *donna*, já “*andò nel secol novo*” (subiu ao “século novo”). Legíveis ou não tais gestos como despojos especiais, mensageiros inquietos nunca mortos, como aqui são lidos, na tradução de Jorge Wanderley para os mesmos versos acima citados, em contrapartida, as três sobrelevações ternárias que ocorreriam (duas no primeiro trecho e uma no segundo), bem como os cinco *torti* métricos (quatro no primeiro trecho e um no segundo), terão dado lugar a movimentos mais “inequívocos” (Ungaretti-Carducci) do decassílabo, não tendo provavelmente formado seu horizonte, como tradutor de Dante, fabulações como as de logo acima. (O último verso de todo o trecho, vale dizer, parece permitir duas leituras, uma delas correspondendo ao *torto* do original.) Como acontece noutros poemas de Dante traduzidos por Wanderley, também aqui aparecem dois casos adicionais, na tradução, de *torto* métrico – em momentos do poema, portanto, em que não os haverá no original. Seguem novamente os excertos, acompanhados da sua tradução, e de novo sem a omissão do trecho citado anteriormente.

*Ogni Intelletto di là su la mira,
e quella gente che qui s'innamora
ne' lor pensieri la truovano ancora,
quando Amor fa sentir de la sua pace.
Suo esser tanto a Quei che lel dà piace,
che 'nfonde sempre in lei la sua vertute
oltre 'l dimando di nostra natura.
La sua anima pura,
che riceve da lui questa salute,
lo manifesta in quel ch'ella conduce:
ché 'n sue bellezze son cose vedute
che li occhi di color dov'ella luce
ne mandan messi al cor pien di desiri,
che prendon aire e diventan sospiri.*

[...]

*Cose appariscon ne lo suo aspetto
che mostran de' piacer di Paradiso,
dico ne li occhi e nel suo dolce riso,
che le vi reca Amor com'a suo loco.
Elle soverchian lo nostro intelletto,
come raggio di sole un frale viso:
e perch'io non le posso mirar fiso,
mi conven contentar di dirne poco.
Sua bieltà piove fiammelle di foco,
[...]*

Toda a Razão no alto se comove
e os outros aqui embaixo se enamoram,
no pensamento guardam-lhe a memória
se as suas graças Amor vem lembrar.
Tanto o seu ser ao Ser sabe agradar
que Ele dirige a ela todo o Bem
ultrapassando nossa natureza.
N'alma sua pureza
recebe a luz que d'Ele é que lhe vem
que ela no seu corpo então conduz:
em sua formosura se detêm
forças que a quem a vê dão nova luz
e a luz que vemos, nosso peito inspira
e respiramos e a alma em nós suspira.

[...]

Coisas que surgem pelo seu semblante
demonstram todo o bem do Paraíso,
tal como está nos olhos, no sorriso,
e Amor o traz como em sua morada.
Meu pensamento vence mais distante,
raio de sol que incende sem aviso:
e sem poder encará-lo preciso,
devo sofrer, dizendo quase nada.
Sua beleza é centelha incendiada,
[...]

(WANDERLEY, 1996, 111-3).

Saindo-se da “*beatitudine*” para as neutralizações, via tradução, do corpo móvel que a encena, bem como a tantas outras “obscuras qualidades” do Amor, os exemplos não serão menos numerosos. Foram citados, por exemplo, na última e na presente seção, um total de 22 versos de Guido Cavalcanti: 5 em *torto* métrico, 6 em salto de *veltro*, 11 em torrente ternária. Nas traduções de Ezra Pound para os mesmos versos, parece haver apenas 2 em *torto* métrico, sendo um deles, no original, uma torrente ternária; o restante terá sido absorvido por condições não “equivocas” do pentâmetro iâmbico. Ao mesmo tempo, pode ser que apenas por algum vício de leitura seja lido como *torto* métrico o “*Deem stranger torments in him sublimate*” (POUND, 1963, p. 105), tradução de Pound para “*dovrebbe dentro aver novi martiri*” (Cavalc., XXVII, 12), aqui lido com um de seus acentos sobre “*him*”. Algum contexto: o verso exprime o pensamento dos passantes, que se deparam com a aparência exterior “*sbigottita*” do eu lírico: “já dentro lhe há de haver novos martírios”. O sujeito de “*deem*”, no verso de Pound, é “*we*”, referente exatamente aos passantes que falam em primeira pessoa; o pronome está no

verso anterior da tradução, aqui não citado. O outro verso seria a tradução de “*ch’elli mi dice sì dolci parole*” (Cavalc., XXVI, 13), ou “que ele me disse tão doce as palavras”, mas, no original impresso do volume de Pound, aparece ele noutra variante: “*ch’amor mi dice sì dolci parole*” (POUND, 1963, p. 131), passando o verso de completamente ternário a exemplo de *torto* métrico. A tradução: “*For Love holds with me such sweet conversation*” (POUND, 1963, p. 131). Ainda mais do que no outro exemplo, será talvez preciso apelar para a mobilidade de leitura do verso: recaindo os acentos sobre “*love*”, “*with*”, “*such*” e “*conversation*”, ter-se-ia uma coreografia a mais tradicional, e talvez a mais natural para um nativo; trocando-se o impulso em “*such*” por um impulso em “*sweet*”, ter-se-ia um *torto*, e que se crê leitura lícita; e deixando-se, por fim, recair o acento sobre “*holds*”, “*me*”, “*sweet*” e “*conversation*”, por exemplo, ter-se-ia um verso ainda mais herético, mas ainda apoiado, como nas punções dantescas, sobre a 7ª sílaba.

À possível objeção, de que dificilmente se pudesse obter, em inglês, movimento análogo ao dos exemplos italianos, pode-se responder com a lembrança de alguns versos, cuja precisão de “*legame musaico*” não parece deixar espaço, aliás, para maiores ambiguidades de leitura. A coreografia métrica dos *veltri correnti*, por exemplo, parecerá em ato no “*come from the holy fire, perne in a gyre*”, de Yeats, em “*Sailing to Byzantium*”, de 1928; quanto a cadências ternárias, “*Evangeline*”, de Longfellow, publicado em 1847, seria um bom exemplo, citado seu primeiro verso por Edwards (EDWARDS, 2002, p. 72): “*This is the forest primeval. The murmuring pines and the hemlocks*”. Curiosamente, o próprio Longfellow não fez uso da mesma cadência em sua tradução da *Commedia* de Dante, também neutralizadora de gestos. Robert Frost, com o seu “*For, Once, Then, Something*”, de 1923, também aludido por Edwards (EDWARDS, 2002, p. 63), e mesmo Tennyson, que o precede com o seu “*Hendecasyllabics*”, de 1863, forneceriam bons exemplos de um controle coreográfico preciso, e num metro também heterodoxo ante a prática em língua inglesa; em ambos os poemas, no caso, uma coreografia inspirada no hendecassílabo latino de Catulo, segundo a qual um único movimento ternário incide sempre no mesmo ponto de todos os versos. Essa vinculação dos movimentos ternários, aliás, primariamente, a experimentos inspirados no verso quantitativo clássico, relação aparentemente comum na tradição anglófona, talvez tenha contribuído para a desatenção de Longfellow ante a valsa audível, também, nos versos de Dante; os versos do seu “*Evangeline*”, afinal, terão sido eles mesmos inspirados, provavelmente, no hexâmetro datílico da épica clássica. Nos mesmos termos de mobilidade gestual – e apenas nesses termos –,

acrescente-se, não pareceram diferentes da de Longfellow traduções como a de Henry Francis Cary, de 1814, e mesmo a de Allen Mandelbaum, bem mais recente, concluída em 1984, as únicas aqui consultadas, entre as certamente numerosas da língua inglesa.

O exemplo de Longfellow, a propósito, no “*Evangeline*”, com a proposta de emulação do verso homérico, faz lembrar o movimento análogo observado, em língua alemã, com as traduções de Voss, ou em experimentos como os de Klopstock (“*Der Messias*”, de 1748), Goethe (“*Hermann und Dorothea*”, de 1798) ou mesmo Thomas Mann, no seu *Gesang vom Kindchen*, de 1921, todos analisados de perto por Noel Aziz Hanna (2006). Embora o verso de Klopstock, semelhante, por exemplo, em seu movimento ternário, ao que se lê em português nas traduções de Carlos Alberto Nunes para a *Ilíada* e a *Odisseia*, já fornecesse tão cedo um modelo rítmico possível, virá constatar mais tarde Remo Fasani, num artigo de 1981, sobre as traduções da *Commedia* pelos alemães, contabilizadas então em mais de cem, que exclusivamente a cadência binária do pentâmetro iâmbico terá sido utilizada (FASANI, 2007, p. 133), distinguindo-se como exceção – e exceção em tantos outros sentidos possíveis – apenas o *Dante Deutsch* de Rudolf Borchardt, publicado em 1930 (FASANI, 2007, p. 133). Num livro de 1865 (KÖHLER, 1865), em que são reunidas vinte e duas traduções alemãs do *Canto V* do *Inferno*, *Canto* cuja ampla ocorrência de torrentes ternárias talvez não seja um traço gratuito (ver abaixo), é possível confirmar, em pelo menos um quinto do universo aludido por Fasani, e em referência a um único *Canto*, a sua informação, estando em meio às traduções, publicadas entre 1763 e 1865, inclusive a de August Schlegel, de 1795. Para Fasani, no entanto, “não seria necessário, naturalmente, verter cada verso metricamente de modo exato. Uma imitação mais livre, em que o acento nas sílabas ímpares aqui e ali se desse, como se por si só, já seria, sem mais, suficiente” (FASANI, 2007, p. 135, tradução nossa). A variedade cadencial a se buscar no verso, portanto, não residiria numa pretensa função gestual sua, mas no respeito ao perfil geral estatístico dos tipos de metro encontrados na obra de Dante, ou, por exemplo, nas obras de seu tempo. Como esse perfil métrico é assunto para mais adiante, lembre-se apenas mais um exemplo ternário, dessa vez de Rilke, publicado em seu *Das Stunden-Buch*, de 1899: “*ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*”. O eu lírico vive a sua vida em círculos crescentes, diz o verso; esses círculos ou anéis – “*Ringen*” –, bem como o giro – “*gyre*” – no exemplo de Yeats, parecem tornar tais versos ainda mais oportunos como lições, nas respectivas línguas, para tradutores do verso de Dante, e da sua “*circulata melodia*”. Mas continue-se, antes disso, com as traduções.

Voltando-se de Cavalcanti a Dante, mas ainda não se chegando à *Commedia*, e voltando-se também à língua portuguesa, um soneto tão conhecido quanto “*Tanto gentile e tanto onesta pare*” (*Vita nuova*, §XXVI; *Rime*, XXII) pode ser opção privilegiada, para um exame de mobilidade do “*signum sensuale*” nas traduções. Embora nenhuma torrente ternária pareça presente à leitura, três casos de *torto* métrico seriam identificáveis. Os dois primeiros, correspondentes aos dois últimos versos do segundo quarteto, são aqueles que dizem ser a *donna* uma coisa vinda dos céus, para mostrar à terra um milagre: mais uma passagem comprometida com a comunicação da “*beatitudine*”. O terceiro e último caso seria o verso que abre o último terceto, que se refere diretamente ao semblante da *donna*: dele se moveria um espírito suave, repleto de amor, que depois diria à alma: “suspira”. Uma nota filológica, antes da leitura do poema: a palavra “*labbia*”, hoje desaparecida (CONTINI, 1970, p. 162), que integra o terceiro *torto*, seria exatamente aquela que, embora pareça denotar *lábios*, teria o valor, e assim seria no presente uso dantesco, de *rosto*, *semblante*, *fisionomia*, informação que Gianfranco Contini refere como comum de qualquer comentário ao poema, e à qual faz acompanhar (CONTINI, 1970, p. 162) uma série de exemplos da *Commedia*; a estes se poderia acrescentar, entre outros, o verso 68 de “*Li occhi dolenti per pietà del core*” (*Vita nuova*, §XXXI; *Rime*, XXV), no qual fala Dante do quanto se envilece a sua vida, após a morte de Beatriz, parecendo-lhe que todos o abandonam, “*veggendo la mia labbia tramortita*”: vendo mortificado o seu rosto ou aspecto, e não os seus lábios. Cientes disso ou não os tradutores, em metade das traduções abaixo permanece “lábios”.

Segue, enfim, o poema, do segundo quarteto em diante, com uma tradução provisória; por não se ter chegado por enquanto a solução mais própria, o primeiro dos *torti* métricos figura como torrente ternária, o que tornará menos discreto, frente ao original, o ingresso na “*beatitudine*”, para além de outros ajustes devidos:

*Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.*

Ela caminha, ouvindo-se louvar,
benignamente em singelez vestida,
como viesse uma coisa descida
dos céus à terra um milagre a ensinar.

*Mostrasi sì piacente a chi la mira
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova;*

Mostra-se tão prazente a alguém que a admira,
que os olhos dão ao coração dulçor,
e apenas quem o prova entende e louva;

*e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Suspira.*

e como que de seus lábios se mova
um mais suave espírito de amor,
vem ele e diz aos ânimos: Suspira.

Um segundo elemento, no poema, além da presença da “*beatitudine*”, contribuiria para precipitá-lo no emaranhado de correspondências do repertório métrico-gestual: o uso do verbo *muovere*, em “*e par che de la sua labbia si mova*”, ou “e como que de seus lábios se mova”, o terceiro dos *torti* métricos. O movimento concreto, é bem verdade, nesse caso específico, parecerá especialmente expressivo, pela ausência de algum acento forte entre os impulsos à 2ª e à 7ª sílabas, gerando-se uma espécie de voragem nesse trecho do verso, que se acelera partir do impulso do verbo “*par*”, e no qual a corrida leve de por sobre as átonas só reencontra o peso de passos depois, em “*labbia si mova*”. Ainda assim, a relação com versos mesmo já citados não passaria despercebida. Seria o caso daquele “*de li occhi suoi, come ch’ella li mova*” (*Vita nuova*, §XIX, 12; *Rime*, XIV, 51), ou “dos olhos seus, quando apenas os move”, de “*Donna ch’avete intelletto d’amore*”, ou do “*da la qual par ch’una stella si muova*” (Cavalc., XXV, 11), ou “da qual parece que estrela se mova”, ambos *torti* métricos. Outro exemplo seria o verso que abre o soneto “*De gli occhi de la mia donna si move*” (*Rime*, LXV), ou “Dos olhos daquela dona se move” – se move “*un lume sì gentil...*”. Em salto de *veltro corrente* já se viu aquela “*vertù d’amor*”, que “*da’ vostri occhi gentil presta si mosse*” (Cavalc., XII, 10), ou “dos teus olhos gentil presta moveu-se”, mas também já sonhou Cavalcanti com o dia em que a “*Mercé*”, ou piedade, fosse amiga dos seus desejos, “*e l movimento suo fosse dal core*”, “e o movimento seu fosse da mente”: “*core*” ou “mente” da própria *donna* por quem ele sofria, vindo ela a ser assim, quem sabe, mais condescendente. Pensando-se em torrentes ternárias, é numa delas que a “*vita*” e “*valore*” daquele “*spiritel novo d’amore*”, já conhecido, do soneto “*Gentil pensiero che parla di vui*” (*Vita nuova*, §XXXVIII; *Rime*, XXXIV), “*mosse de gli occhi di quella pietosa*”, ou “veio dos olhos daquela piedosa”, uma *donna* que, como se já não bastassem as tantas punções e a valsa, era aquela “*che si turbava de’ nostri martiri*”, ou aquela “que se turbava com nossos martírios”, *torto* que remontará a outros “martírios” já citados. Deixando-se de lado essa mesma *donna*, no entanto, que após a morte de Beatriz, ainda na *Vita nuova*, fez tanto girar de novo o desejo no verso – “*era già l’ora che volge il disio*” (*Purg.*, VIII, 1), ou “era já hora em que volve o desejo”: outro espelhamento no repertório métrico-gestual –, e retomando-se, pois, o *muovere* em *torto* métrico, valerá lembrar de novo o já citado “*O voi che per la via d’Amor passate*” (*Vita nuova*, §VII; *Rime*, V): ali narra o eu lírico – ainda que fingidamente, porque não viria andando tão triste no momento – o modo como teria perdido a grande confiança que em si mesmo tinha, ou aquela segurança “*che si movea d’amoroso tesoro*”, “a se mover do

amoroso tesouro”; durou ela enquanto teve o eu lírico certa *donna*, que apenas supostamente amava. Mesmo no *Inferno* haverá espaço para esse tipo de gesto: como quando descia Dante ao sétimo círculo por uma encosta derruída, sobre os escombros “*di quelle pietre, che spesso moviensi*” (*Inf.*, XII, 29), ou “daquelas pedras, que muito moviam”, sempre que pisadas por seus pés, pela nova carga que tomavam – carga que apenas corpo vivo, em tais paragens, poderia ter.

Um último exemplo, finalmente, nessa pequena seleção, teria a ver com um *torto* métrico, à primeira vista, completamente desvinculado dos gestos acima. Trata-se da conhecida apóstrofe de Beatriz a Virgílio, este cuja fama ainda no mundo dura, “*e durerà quanto il mondo lontana*” (*Inf.*, II, 59), “e durará quanto o mundo longínqua”. Maisano (MAISANO, 2005), num artigo em que se ocupa de um comentário filológico incompleto de Antonino Pagliaro ao *Inferno*, lembra a defesa que fazia este da variante “*e durerà quanto il moto lontana*”, já defendida por outros na história da recepção da *Commedia*, como Ugo Foscolo (MAISANO, 2005, p. 201). Com “*moto*”, ou *movimento*, em lugar de “mundo”, poderia então dizer respeito o verso ao movimento eterno dos astros (MAISANO, 2005, p. 200), como quiseram comentadores mais antigos, sendo assim afirmada eterna, também, a fama de Virgílio; ou isso ou, como terá muito mais sugestivamente proposto Pagliaro (MAISANO, 2005, p. 201), terá Beatriz desejado dizer, com “*moto*”, que essa fama, fama da “*anima cortese mantovana*”, estender-se-ia ao longo do espaço, e do tempo, tão longe quanto a levasse ainda a inércia do seu primeiro movimento, inércia ainda grande; em outras palavras, a força inaugural que pôs essa fama em movimento, de tão forte, seria suficiente para mantê-la ainda hoje em movimento, atravessando os séculos – seria tal força a própria obra de Virgílio. Assim como o Amor se faz realidade talvez mais física, ao *se mover* do amoroso tesouro, a exemplo de tantas outras “*vertù*” e emanações espirituais, aqui se vê a hoje chamada lei da inércia aplicada à fama, e tudo se projetando sensualmente no verso por meio do *torto* métrico. Ao menos segundo a leitura reproposta por Pagliaro, portanto, o trecho estaria em vias de dialogar com os outros gestos de logo acima.

Seguem abaixo, finalmente, além do original novamente, as três traduções consultadas do mesmo trecho do soneto. Nas de Augusto de Campos e Jorge Wanderley, não parece haver movimento “equivoco” – sempre Ungaretti-Carducci – em nenhum dos versos de todo o trecho; na de Décio Pignatari, duas ocorrências do salto dos *veltri* se dariam, uma em lugar do primeiro dos *torti*, e outra, talvez menos imperiosa, no terceiro verso do primeiro terceto:

*Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.*

*Mostrasi sì piacente a chi la mira
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova;*

*e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Suspira.*

Ela se vai, sentindo-se louvar,
benignamente em singelez vestida,
como se fora coisa remetida
do céu para um milagre nos mostrar.

Mostra tanto prazer a quem a mira,
que dá, através dos olhos, um dulçor
que não pode entender quem não o prove,

e de seus lábios como que se move
um espírito suave, todo amor,
que vai dizendo ao coração: suspira.

(CAMPOS, 2003, p. 273).

Ela se vai, sentindo-se louvar,
mas da própria modéstia tão vestida
que parece milagre, concebida
no céu, para na terra se mostrar.

Tão suave se mostra a quem a admira
que do olho ao peito leva uma doçura
só compreendida por quem dela prova.

E talvez no seu rosto já se mova
o espírito de amor e de brandura
que vai dizendo ao coração: Suspira.

(WANDERLEY, 1996, p. 287).

Quando ela passa entre os louvores, lenta,
afável na humildade que não muda,
lembra coisa do céu vinda em ajuda
de todo aquele que um milagre alenta.

Não há graça maior pra quem a mire:
uma doçura, pelo olhar, vai fundo
– e só quem já sentiu pode dizê-lo.

Velando o seu semblante com desvelo,
um espírito do Amor se mostra ao mundo,
dizendo à alma, devagar: Suspire!

(PIGNATARI, 2006 [1990], p. 61).

Outro soneto talvez emblemático seria aquele que abre a *Vita nuova* – ao menos no que diz respeito a “*parole armonizzate*”, sendo a primeira composição apresentada no livro. O soneto, “*A ciascun’ alma presa e gentil core*” (*Vita nuova*, §III; *Rime*, I), dirigido por Dante a outros “fiéis do Amor”, narra uma aparição do próprio *signor gentile* ao eu lírico, em sonhos, aparição cuja lembrança já lhe daria pavor. A descrição do sonho se detalha nos tercetos. O Amor parecia alegre: levava numa das mãos o coração do eu lírico, e, nos braços, a sempre ansiada *donna*, adormecida e envolvida num manto; em seguida o Amor a acordava, e ela, assustada, daquele coração que ardia, humildemente se alimentava, e então via o eu lírico o Amor partir, indo-se e chorando.

A visão descrita por Dante, indiscutivelmente marcante, é dificilmente esquecida pelo leitor, com destaque para o momento em que a *donna* se alimenta do próprio coração do eu lírico. Dois gestos movimentariam esses tercetos.

O primeiro dos gestos, correspondente ao último verso do primeiro terceto, seria um *torto* métrico: ocorre quando a *donna* é referida, adormecida ela nos braços do Amor.

Guido Cavalcanti, no soneto-comentário que escreve em resposta ao de Dante, fala em como o Amor, à noite, levaria embora sem dor o coração dos outros, “*sì va soave per sonni a la gente*” (Cavalc., XXXVIIIb, 7), ou “tão vai suave por sonhos à gente”, um verso em valsa; e se terá parecido a Dante que o Amor se foi chorando, eis a razão: “*fu’ l dolce sonno ch’alor si compiea*” (Cavalc., XXXVIIIb, 13), ou “o sono doce que ali terminava”, enquanto a vida real o vinha vencendo (SALINARI, 1974, p. 450), ou seja, vinha já despertando o eu lírico; e o motivo de o Amor roubar a Dante, desse modo, o coração, seria o temor que teve o *signor gentile* ao ver “*che vostra donna alla morte cadea*” (Cavalc., XXXVIIIb, 10), “che a dona vossa na morte ingressava”, tendo sido o coração de Dante, ao que parece, o primeiro alimento que lhe ocorreu para nutri-la.

Esses dois casos de *torto* métrico – os dois últimos versos citados –, e a torrente ternária que os antecede, assim figuram, aproveite-se o ensejo, na tradução do soneto por Haroldo de Campos, em sua ordem de aparição: “vem suave, no sono, e a toda gente”, “era a morte, a rondar a tua dama” e “era o sono findando a doce trama” (CAMPOS, 1990 [1983], p. 181), tendo havido a supressão dos “equivocos”, e assim dos gestos. (O exemplo deixa claro, ao mesmo tempo, o quão decisivos podem ser outros elementos prosódicos para a qualidade de uma tradução.) Algum parentesco, se o há mesmo em Cavalcanti e Dante, do “*sonno*” com a “*morte*”, ou do “*sonno*” com dulçores “suaves”, a depender do contexto, teria também deixado, na tradução, de ser transmitido sensualmente – ou teria deixado de ser transmitido, simplesmente, qualquer valor de que goze o “*sonno*”, como gesto, no repertório métrico-gestual. Lembre-se pelo menos um exemplo: o “*tant’ era pieno di sonno a quel punto*” (*Inf.*, I, 11), logo ao início da *Commedia*, um *torto* que diz do sono metafórico em que se via Dante, ao se extraviar por uma via menos reta. Na edição de Petrocchi, e talvez na maioria das edições, o mesmo verso, no entanto, não encena *torto* algum, sendo outra a variante privilegiada: “*tant’ era pien’ di sonno a quel punto*”. Embora talvez longe de conclusivo, a potencial relação da passagem com um repertório métrico-gestual dantesco seria mais um argumento na disputa, talvez nos termos do *lectio difficilior potior*, em que a variante mais difícil vira a mais provável, princípio tão lembrado em discussões filológicas desse tipo, para o descrédito dos copistas; isso porque a variante *tortosa*, presente na edição de Vandelli, de 1921, iria na contracorrente do que seria a prática dantesca mais esperada, de contrair “*pieno*” em “*pien’*”, e suspenderia já de início a orientação geral creditada por Fasani, de privilegiar o andamento iâmbico ou

binário do *endecasillabo*, como “arquetipo” (FASANI, 2007, p. 30) que seria sua orientação que faz ao analisar exatamente o presente caso. Mas volte-se ao soneto.

A segunda e última das coreografias “equivocas”, nos tercetos do poema, seria uma torrente ternária. Corresponderia ao segundo verso do segundo terceto: é aquele em que se dá o ápice da visão sonhada, o coração de Dante alimentando a *donna* recém-desperta. Seguem abaixo os dois tercetos, acompanhados novamente de três traduções: a de Haroldo de Campos, a de Jorge Wanderley e a de Décio Pignatari. Dois versos em Campos (os dois primeiros) e em Pignatari (o segundo e o quarto do trecho), e um em Wanderley (o penúltimo do trecho), trariam o choque de tônicas entre a 6ª e a 7ª sílabas, mas em ocorrências que pouco parecerão manipulações com fins expressivos, de valor gestual, como os *veltri* de Dante ou Cavalcanti, e também variando seu grau de perceptibilidade à leitura. Em todo caso, vão aqui referenciados.

*Allegro mi sembrava Amor tenendo
Meo core in mano, e ne le braccia avea
Madonna involta in un drappo dormendo.*

Alegrava-se Amor, pois exibia
meu coração nas mãos; dama formosa
num manto em seu regaço adormecia.

*Poi la svegliava, e d' esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea:
Appresso gir lo ne vedea piangendo.*

E a despertava, e o coração que ardia
dava Amor de comer à temerosa.
Depois, como chorando, Amor fugia.

(CAMPOS, 1990[1983], p. 179).

Alegre parecia, mas levando
meu coração na mão; no braço eu via
a minha dama em trapos ressonando

Afetava alegria, ao comprimir
meu coração na mão, tendo nos braços
minha senhora, em panos, a dormir.

e ele a acordava e o coração queimando
humilde e com receio ela comia.
Depois Amor partia, soluçando.

Depois a despertava e ela, aos pedaços,
o coração se punha a consumir.
Chorando, o Amor se volve sobre os passos.

(WANDERLEY, 1996, p. 245)

(PIGNATARI, 2006 [1990], p. 21).

Segue, por fim, uma proposta de tradução que acolha os dois gestos, por enquanto com alguns sacrifícios, como o do esquema de rimas original:

*Allegro mi sembrava Amor tenendo
Meo core in mano, e ne le braccia avea
Madonna involta in un drappo dormendo.*

Alegre parecia Amor levando
meu coração na mão; nos braços ia
gentil senhora dormindo num manto.

*Poi la svegliava, e d' esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea:
Appresso gir lo ne vedea piangendo.*

Ele a acordava, e o coração que ardia
ela servil calmamente comia:
e o via então se despedindo em pranto.

A hipnose ternária, em exemplos como o desse “*lei paventosa umilmente pascea*”, ao modo de uma invasão repentina do poema por forma outra de temporalidade, parecerá uma distensão ou ênfase momentânea no continuar da cena, em sua duração. É impressão de leitura que também se dá, por exemplo, no soneto “*Amore e l’ cor gentil sono una cosa*” (*Vita nuova*, §XX; *Rime*, XVI), ainda na *Vita nuova*, quando o eu lírico fala numa “*saggia donna*”, e do que se dá quando alguém com ela se depara; e tanto ela praz aos olhos que a veem que, dentro do coração, nasce o desejo por essa coisa que apraz, que é a própria *donna*: “*nasce un disio de la cosa piacente*”, ou “nasce um desejo da coisa prazente”. E após essa hipnose ternária, continua o *torto* métrico: “*e tanto dura talora in costui*”, “e dura tanto em tal hora naquele” – isto é, no próprio coração –, que faz o “espírito” do Amor acordar. No caso desse outro soneto, a cena que se distende seria, invisível, o florescer interior do amor.

Como sugerido antes, em sendo a *canzone* por um lado “ativa”, como produção de um eu, e por outro lado “passiva”, como espetáculo oferecido a outro eu, teriam tais gestos uma grande função: tornar sensivelmente experienciável a maravilha, seja ela o enlevo amoroso medicamente e astrologicamente codificado, seja ela a “*beatitudine*” igualmente inefável de quando a *donna* é de repente também anjo, manifestação do que estará para além da vida terrena em vida outra, de inteligência mais pura. Essas duas dimensões seriam complementares, o que talvez não as impeça de, aqui e ali, entrarem em conflito, como quando se vê Dante obrigado a dizer a seus olhos, em *torto* métrico, que eles não devem “*la vostra donna, ch’è morta, obliare*”, ou “a vossa dona, que é morta, olvidar” (*Vita nuova*, §XXXVII, 11; *Rime*, XXXIII, 13): isso quando o seu amor por Beatriz, enquanto ele ainda chorava a sua morte, começa a encontrar rival em sua atração por certa *donna*, que de uma janela o via chorar, e cuja beleza já lhe andava mobilizando os espíritos (e os versos). Indo-se um pouco além – não se sabe ainda se excessivamente além –, talvez se possa reconhecer essa mesma dualidade numa discussão teológica mais complexa, e de modo algum ao alcance desse trabalho, tangenciada, por exemplo, a partir do verso 109 do *Canto XXVIII* do *Paradiso*, trecho em que a própria Beatriz explica a Dante como o ato de ver – “*l’atto che vede*” –, ou de conhecer, é que seria o fundamento primeiro da beatitude, e não o ato de amar – “*quel [’atto] ch’ama*” –, que lhe seria posterior. O intelecto e a vontade, em suma: e se, em todo caso, distinguidos, talvez pudessem trabalhar ora em harmonia, como para a consecução da beatitude, ora em certo descompasso. Mas a manifestação dessas realidades por meio

de gestos verbais é que aqui interessa em primeiro plano – e mais especificamente, agora, o papel por ela assumido no se dizer e no se ouvir canções.

Bom exemplo será, nesse sentido, a passagem da *Vita nuova* em que o Amor aconselha a Dante que ele escreva algumas palavras, a serem remetidas a Beatriz, e que darão origem à balada “*Ballata, i’ voi che tu ritrovi Amore*” (*Vita nuova*, §XII; *Rime*, IX). Entre outras recomendações, como a de não deverem tais palavras dirigir-se diretamente à *donna*, que não seria digno, diz ele: “mas faze adorná-las suave harmonia, na qual estarei eu todas as vezes em que for mister” (*Vita nuova*, §XII, 8, tradução nossa) – “*ma falle adornare di soave armonia*”, no original, em que um cadenciamento ternário, no entanto, como aquele introduzido na tradução, dependeria da ditongação de “*soave*”. Com ou sem a cadência ternária no trecho em prosa, na própria balada parece haver sinais de que orientação do Amor foi seguida à risca. Por exemplo, com o *torto* métrico “*Amore è qui, che per vostra bieltate*” (*Vita nuova*, §XII, 12; *Rime*, IX, 21), ou “Amor vos vem, que por vossa beleza”. “O amor está aqui”, diz a própria canção, personificada, à *donna*, ao que talvez se pudesse acrescentar: *aqui* mesmo, *neste* verso, exatamente como aconteceria mais adiante, quando o eu lírico, de cuja conversa com a balada a própria balada se constitui, diz a esta que ela procure Amor e diga a ele, já em companhia, ambos, da destinatária do poema: “*per grazia de la mia nota soave*” (*Vita nuova*, §XII, 14; *Rime*, IX, 38), ou “por graça de alguma nota suave”, permanecerás tu aqui com ela, Amor, com a *donna*, para falares a ela do teu servo o que quiseres. O servo do Amor, claro, seria o próprio remetente, resguardado sempre por seus tão suaves porta-vozes. Nesses dois versos, pois – e não será só neles, na mesma balada –, o Amor estaria presente, com seu dulçor suave, conforme o seu próprio pedido.

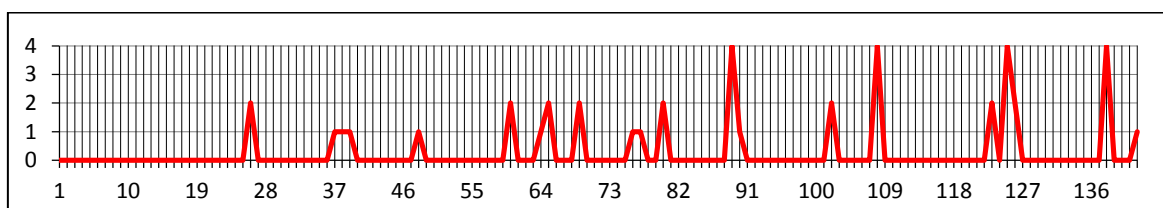
Exemplo menos suave, provavelmente, será o do soneto “*Deh peregrini che pensosi andate*” (*Vita nuova*, §XL; *Rime*, XXXVI), penúltimo da *Vita nuova*, em que Dante se dirige a alguns peregrinos. Nada saberão eles, ainda, da Beatriz que Florença perdera, pois “*neente/ par che ’ntendesser la sua gravitate*” (*Vita nuova*, §XL, 9; *Rime*, XXXVI, 8): se se demorassem um pouco mais, com certeza diria a Dante alguns suspiros o seu coração – “*certo lo cor de’ sospiri mi dice*” (*Vita nuova*, §XL, 10; *Rime*, XXXVI, 10) –, suspiros que, se os peregrinos realmente ficassem e os ouvissem, fa-los-iam partir chorando em seguida; pois, morta Beatriz, tendo-a perdido a cidade – “*ell’ha perduta la sua beatrice*” (*Vita nuova*, §XL, 12; *Rime*, XXXVI, 10) –, as palavras que dela poder-se-iam dizer teriam o poder, a “*vertù*”, de aos outros fazer chorar – “*hanno vertù di far piangere altrui*” (*Vita nuova*, §XL, 14; *Rime*, XXXVI, 10). Dos sete últimos versos

desse soneto, portanto, quatro serão torrentes ternárias, e isso com a associação indireta do trecho ao tema, novamente, das palavras a propagar uma dada *volontade* – não enquanto sobre elas se age, como autor, mas enquanto agem elas sobre outrem, que serão seus ouvintes, como dizia Dante sobre a *canzone* (*De vulgari eloquentia*, II, VIII, 4). Se, através da balada, terão alguns versos infundido na *donna* o próprio dulçor do *signor gentile*, aqui será do mesmo modo transmitido, produzindo-se ele nos ouvintes, o luto profundo que abate o eu lírico, tornando-o provavelmente, por motivos ainda mais mortificantes que os de tantas outras passagens, “*cosa grave inanimata*”, e fazendo-o desmanchar-se em maus suspiros, ou sentir quaisquer dos sintomas já conhecidos do perder-se de si mesmo, do perder-se a própria mente e arbítrio. Eis seu presente amargo aos passantes. Já no último soneto, “*Oltre la spera che più larga gira*” (*Vita nuova*, §XLI; *Rime*, XXXVII), menos de impulsos, desejos ou dores, e mais das alturas do intelecto, seria mensageira sensual certa “fala”. Após subir aos céus, contemplar uma *donna* resplandescente, e retornar à terra, um “espírito” peregrino vem dizer ao eu lírico o que viu, mas o próprio eu lírico admite: “*io no lo intendo, sì parla sottile*” (*Vita nuova*, §XLI, 12; *Rime*, XXXVII, 10), ou “nunca o entendo, que a fala é sutil”; mas completa: “*so io che parla di quella gentile,/ però che spesso ricorda Beatrice*” (*Vita nuova*, §XLI, 13; *Rime*, XXXVII, 12-3), ou “Sei que ele fala daquela gentil,/ por muitas vezes lembrar Beatriz”. Uma torrente ternária, o primeiro, mais dois *torti* métricos.

Uma teoria do poema, enfim, como se espera agora já mais claro, ou mesmo, se assim se quiser, uma teoria métrica – acompanhadas uma e outra, ou até encobertas, pela respectiva prática –, estariam como que incrustadas nessa grande *scienza*, a um só tempo teológica, astrológica e médica, sendo-lhe indissociáveis, a própria fonética das línguas aí participando como irmanada, talvez se possa dizer, a alguma forma ancestral da física mecânica, misturadas ambas ao concerto maior sem hiatos desse mesmo universo. O repertório métrico-gestual, nesse sentido, em que pese à sua multiplicidade, ao seu metabolismo interno autotransformador, e à sua aparência talvez dispersiva à primeira vista, gozaria de uma espécie *sui generis* de unidade, desempenhando, junto aos tantos outros elementos da obra de Dante, uma função estruturadora, e uma na qual o corpo teria a sua voz – uma na qual, aliás, o corpo *é* a voz.

Com todas essas considerações em vista, uma última observação não encontrará melhor lugar do que aqui, ao fim desta seção, abrindo caminho para o próximo e último gesto de tratamento indispensável, entre todos que integrarão o repertório métrico-gestual dantesco. Baste então que se siga o caminho.

O levantamento, e mesmo o cômputo, traduzido em percentuais exatos, seja no todo ou obra a obra, dos variados padrões cadenciais de que Dante terá feito uso, já terá sido realizado algumas vezes, com alcances, metodologias e resultados diferentes, a exemplo de Pier Marco Bertinetto (BERTINETTO, 1973), no estudo já citado; Patrick Boyde, num dos capítulos de sua obra sobre a lírica de Dante (BOYDE, 2000[1971]); ou, caso mais recente entre os aqui consultados, Marco Praloran (PRALORAN, 2007), cujas poucas páginas, publicadas como parte de um extenso “guia filológico-linguístico” da *Commedia* (TROVATO, 2007), vêm trazer, para além do próprio levantamento métrico, que inclui *Convivio*, *Rime* e *Vita nuova*, muitos exemplos do quão férteis podem ser tais dados quando relacionados, por exemplo, com a análise de uma série de práticas sintáticas recorrentes em Dante. É exatamente o que já terão demonstrado, ao se haver com o mesmo complexo de problemas, por exemplo, as obras de Beltrami (BELTRAMI, 1981, 1986), e também as de Fasani (FASANI, 1992, 1994, 2007), provavelmente acompanhadas, ainda, de outras, dada a riqueza da produção italiana nesse campo. Se, no entanto, a gesticulação métrica proposta aqui tenderá a crescer, nos poemas de Dante, em presença da *donna*, por exemplo, ou quando teorias sobre o Altíssimo se insinuarem, ou quando a morte rondar, num agravamento de sintomas verbais que decorrerá tanto da “beatitude” em pleno ato quanto de outras várias afecções e afeições do corpo, então o mero cômputo, provavelmente, pouco ajudará. Se se toma um caminho como o que segue, no entanto, as coisas talvez comecem a ficar mais claras. No gráfico seguinte se descreve a variação coreográfica, por exemplo, no *Canto II do Inferno*:



Variações métricas na *Divina Comédia* (Inf., II)

Explicando-se: os valores de “1” a “142”, dispostos no eixo horizontal, corresponderiam, um a um, aos 142 versos do *Canto*. Os valores de “0” a “4”, dispostos no eixo vertical, corresponderiam aos diferentes padrões acentuais: o valor “0”, por exemplo, foi atribuído a heroicos e sáficos, isto é, versos que teriam entre os seus principais acentos um acento à 6ª e/ou à 8ª sílabas, como os versos “inequívocos” sob o critério Ungaretti-Carducci; já o valor “1” foi atribuído a versos com acentos

geminados, geralmente à 6ª e à 7ª sílaba, mas não apenas, versos esses de leitura ambígua, e sempre potenciais arranques de *veltro corrente*; o valor “2” foi atribuído aos versos de finalização ternária, com acentos à 4ª, à 7ª e à 10ª sílabas, correspondentes portanto aos *torti* métricos (com ou sem acento à 2ª sílaba, por exemplo); e o valor “4”, finalmente, foi atribuído aos versos perfeitamente ternários: as torrentes e hipnoses já conhecidas, os versos-valsas.

No gráfico se percebe, desse modo, que, à exceção do *torto* métrico do verso 26, e de uma curiosa sequência de três versos – 37, 38 e 39 – em salto de *veltro*, encenando os três, que dizem praticamente o mesmo, o momento de turvação hesitante de Dante sobre seguir ou não a viagem, os gestos parecerão aumentar sua frequência a partir dos três *torti* ao centro, o primeiro deles o do verso 60. As quatro únicas torrentes ternárias do *Canto* estão também nessa segunda metade; a última delas, aliás, o verso 138, marca exatamente a tomada final de decisão por Dante, que retorna ao primeiro propósito: “*ch’i’ son tornato nel primo proposto*” (*Inf.*, II, 138), ou “tal que voltei ao que fora proposto”. O dado que torna interessante essa concentração de gestos de cerca da metade para o fim do *Canto*: no verso 43, tem início a narração de Virgílio a Dante, sobre qual razão o terá levado a ajudá-lo (um pedido da própria Beatriz); a partir do verso 56, dá-se, na narração de Virgílio, a primeira fala de Beatriz, que vai até o verso 74, sendo nesse trecho que recorrem os três *torti* métricos centrais; com o verso 76, tem início nova fala de Virgílio: mais gestos; do verso 85 ao 114, há nova fala de Beatriz, na qual ocorrem as duas primeiras torrentes ternárias do *Canto*, a segunda delas na fala de Santa Luzia, inserida no relato de Beatriz; em seguida fala Virgílio até o verso 126, sendo o 125 o penúltimo verso em valsa de todo o *Canto*. A longa narração de Virgílio, por fim, que tudo isso engloba, corresponderia ao mais relevante no *Canto* do ponto de vista não apenas da narrativa, mas também, por assim dizer, da vivacidade coreográfica.

Deixando-se de lado qualquer pretensão à exaustividade – a confrontação dos *torti* métricos e outros saltos de *veltro*, por exemplo, igualmente significativos –, vão aqui lembrados, do *Canto*, apenas os demais versos ternários. Inaugurando a sequência, Beatriz diz porque não teme adentrar o inferno: porque medo se deve ter das coisas “*c’hanno potenza di fare altrui male*” (*Inf.*, II, 89), ou “donas de força que pode algum mal”, mas de outras coisas não, que não são temerosas. Mais adiante, intercedendo Santa Luzia em favor de Dante, em diálogo com Beatriz, instava ela à *gentilissima* que o socorresse, perdido que andava ele, em combate com a morte, “*su la fiumana ove ‘l mar non ha vanto*” (*Inf.*, II, 108), ou “sobre a torrente a que o mar não quebranta”:

torrente forte essa, que, arrastando-o – “*come cosa grave inanimata...*” –, roubar-lhe-ia as chances de arbítrio. Os dois exemplos acenariam, ao que parece, nos termos já conhecidos, e agora ao mesmo tempo renovados, para poderes grandes subjungantes. Quanto à última ocorrência, vem ela quando Virgílio é que insta Dante a ter coragem, sobretudo depois que sabe que três donas tão benditas “*curan di te nella corte del cielo*” (*Inf.*, II, 125), ou “lá de ti curam na corte dos céus”, verso que terá levado, ao modo daqueles celestes da lírica, alguma “*beatitudine*” ao coração do narrador da *Commedia*.

Tais rápidos exemplos, em relação ao *Canto II*, talvez já deem a imaginar o potencial de relações que o repertório métrico-gestual, sobretudo com a ajuda de tais mapas (no caso da *Commedia*), pode fazer suscitar, individualmente em cada *Canto*, ou ao longo de qualquer dos aparentemente inumeráveis episódios de que se faz a obra. Escolhendo-se quase que qualquer um dos já tão conhecidos – Farinata e Cavalcanti, por exemplo –, dificilmente se passa por eles sem grandes assaltos gestuais. Essa, no entanto, é uma tarefa em que, aqui, não se vai mais adiante; tal flagrante das mutações de cada gesto *Commedia* adentro, com os eventuais ganhos de sentido que uma ou outra nova conexão possa gerar, é um trabalho de leitura que, com os elementos até aqui fornecidos, fica ao menos inaugurado como possível, quem sabe se não para o encontro de alguma outra “*dottrina sotto il velame*”, ou “doutrina sob o véu” – algum segredo ainda, além do próprio repertório-métrico gestual, ele mesmo uma “*dottrina*” ou teoria pretensamente desocultada, e para a explicação, sim, de muitos “*versi strani*”, ou “versos estranhos”, que seriam as torrentes ternárias, os *torti* métricos e os saltos de *veltri correnti*. Uma “estranheza”, segundo tal leitura, coreográfica. Mas se dizia: com exceção do único gesto mais adiante tratado, será essa longa tarefa de leitura – continuando-se a paráfrase do conhecido terceto (*Inf.*, IX, 61-3) – uma tarefa repassada, por ora, aos eventuais “*intelletti sani*”, ou “intelectos sãos” (tradução vai rimas):

*O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame de li versi strani.*

Ó vós que tendes o intelecto são,
olhai para a doutrina que se esconde
por sob o véu de cada verso estranho.

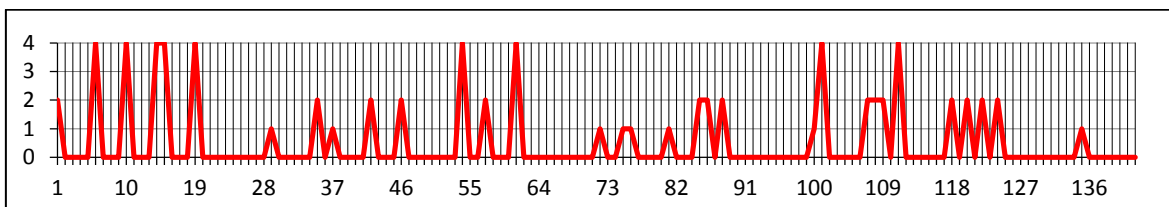
Se, na conhecida passagem, a ausência de quaisquer “*versi strani*” – nenhuma torrente ternária, nenhum *torto* ou *veltro* em salto – parece afastar essa interpretação, devendo-se voltar os olhos, como geralmente se faz, a prováveis “estranhezas” antes da narrativa, o mesmo não acontece em outro desafio que lança Dante ao leitor, no *Purgatorio* (*Purg.*, VIII, 19-21), sempre lembrado como passagem análoga:

*Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggiero.*

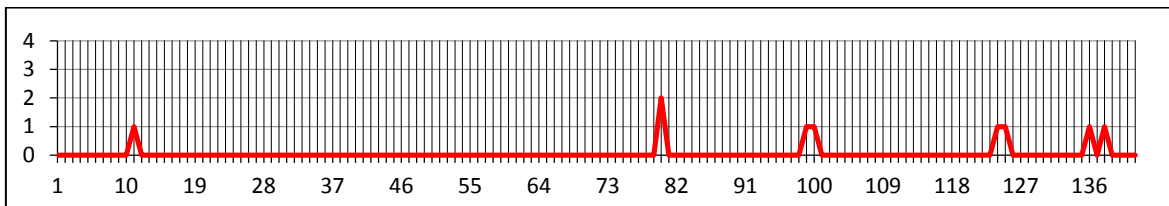
Certo que atravessar dentro é bem leve.

Os dois últimos versos: dois ágeis saltos de *veltro corrente*. O “velo” ou “véu”, de tão sutil, seria traspassado pelo leitor desatento rápida e levemente – rápido e leve sobressalto –, sem que ele mesmo o percebesse, provoca Dante. Atente-se ainda para o uso de “dentro”, que por si só ligaria o terceiro verso a outros já citados. Mas retome-se.

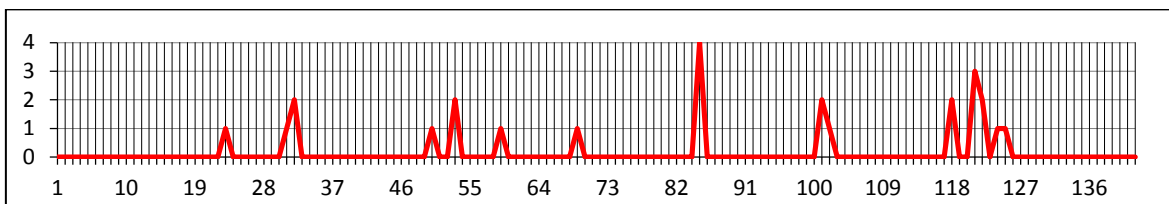
A última exploração dos gráficos, do vislumbre imediato que permitiriam de um *Canto* inteiro, teria pois, diante do acima dito, de ter aqui outro objetivo:



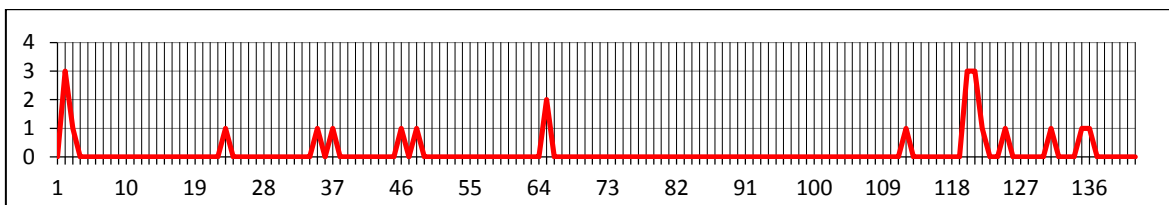
Variações métricas na *Divina Comédia* (Inf., V)



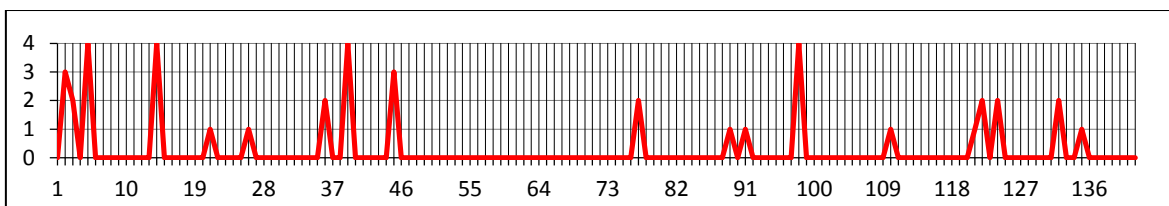
Variações métricas na tradução de Cristiano Martins (Inf., V)



Variações métricas na tradução de Augusto de Campos (Inf., V)



Variações métricas na tradução de Vasco Graça Moura (Inf., V)



Variações métricas na tradução de Jorge Wanderley (Inf., V)

Aí está um mapa, análogo ao anterior, dos movimentos coreográficos encenados pelo *Canto V* do *Inferno*, acompanhado dos mapas de cada uma das traduções dele aqui consultadas: as de Cristiano Martins (MARTINS, 2006 [1976]), Augusto de Campos (CAMPOS, 2003 [1986]), Vasco Graça Moura (GRAÇA MOURA, 2005 [1996]) e Jorge Wanderley (WANDERLEY, 2004). Antes de tudo, um adendo à legenda, que difere num detalhe, frente àquela do primeiro gráfico: o valor “3”, do eixo vertical, foi utilizado para sinalizar versos com acento sobre a 9ª sílaba (um em Augusto de Campos, dois em Graça Moura, um em Wanderley), bem como para o verso idêntico, de acentos sobre a 3ª, a 5ª e a 8ª, que aparece como tradução do segundo verso do trecho nas versões tanto de Graça Moura quanto de Wanderley.

O que os gráficos devem dar a ver de um modo prático: os versos com cadência final ternária, querendo-se assim referir não apenas os casos de *torto* métrico, mas também aqueles completamente ternários, se somados entre si os de todas as quatro traduções, totalizariam 18, contra os 24 que movimentariam, segundo alguns ouvidos, o texto italiano. Na maioria dos casos, acrescente-se, em que parecem surgir nas traduções os andamentos ternários, não corresponderiam eles a trechos ternários do original. Jorge Wanderley, quanto a torrentes ternárias, quanto a metros em valsa, é o que terá chegado mais perto, em termos numéricos, do perfil métrico do original, que traz 9 ocorrências – os nove altos picos no gráfico –, trazendo sua tradução 4 ocorrências, enquanto apenas 1 a de Augusto de Campos, e nenhuma as de Cristiano Martins e Vasco Graça Moura. A tradução de Wanderley, nesse sentido, estaria mais próxima, em termos coreográficos, ao menos do critério de Fasani lembrado mais acima, chegando mais perto, mesmo que ainda um pouco longe, do perfil métrico do original em termos estatísticos. Mas critérios apenas estatísticos, de novo, fariam perder de vista algo: contra as 4 ocorrências observadas em todo o *Canto II*, o *Canto V*, apenas nos seus 15 primeiros versos, traz 5. Um gesto especial se esconderá aí.

Eis que, depois de tanto, aquele “pensamento” que falava no Amor, no soneto da *Vita nuova* – “*altro sperando m’aporta dolzore*” (*Vita nuova*, §XIII, 8; *Rime*, X, 5), ou “outro esperando me traz seu dulçor” –, talvez encontre algumas razões para se ver como um pouco mais especial que outros, em seu evolir ternário. Mas, para além da “*lingua per se stessa mossa*”, ou do corpo e da alma que “*sol per maïstria*” se parecem mover, reduzido o amante pelo próprio Amor à condição de “*cosa grave inanimata*”, elementos que parecerão constituir uma espécie de matriz conceitual sempre em vias de transformar-se caso a caso – com ou sem “*beatitudine*” –, sequestros imperiosos do eu,

teriam relação ainda as cadências ternárias, no interior do metabolismo móvel do repertório métrico-gestual, com alguns outros elementos, com algumas outras passagens. O início do *Canto V* seria uma delas. E a elas se vai depois de um curto parêntese de história métrica.

Parêntese: decassílabo medieval e ouvido pós-petrarquista

Há já não tão poucas páginas, ouvia-se o veredito Sacerdos, no século III ou IV, sobre aquela que teria sido uma verdadeira “revolução fonológica” (MENICHETTI, 2006 [1984], p. 178) operada nas línguas, mas com influência direta sobre a história da métrica e da poesia na Europa: o momento em que a distinção entre vogais breves e longas, por um lado, e a acentuação não expiratória ou intensiva, mas *tonal* dos vocábulos, por outro, traços supostamente típicos das línguas grega e latina antigas, e elementos por isso também intrínsecos ao tipo de musicalidade explorado pela poesia clássica ao longo de séculos, seriam fatos já distantes da efetiva prática linguística, por exemplo, na região do Norte africano em que Santo Agostinho terá feito circular o seu *Psalmus contra partem Donati* (AVALLE, 1979, p. 2). E o veredito de Sacerdos não terá sido esquecido: será tal estado de coisas um “*barbarismum nostri temporis* [barbarismo do nosso tempo]” (SACERDOS *apud* KLOPSCH, 1972, p. 3-4). Esse processo histórico, de que o *Psalmus* é apenas um dos capítulos, talvez esteja entre os mais emblemáticos de certo tipo de desafio que a tradução de poesia pode ter de enfrentar – e, assim, de sua fertilidade em termos culturais. No interstício conflituoso entre duas culturas, diferenciadas linguisticamente e, no sentido aludido, também técnico-artisticamente, uma em seu último e longo ocaso e outra nascente, flagra-se o esforço, que seguirá até a época dos trovadores, pela elaboração de novas conformações da harmonia verbal, conformações antes inimagináveis, porque forjadas com materiais mais recentes, de múltipla procedência, muito embora calcadas de algum modo na leitura da tradição anterior – o que de modo algum anularia, por sua vez, o papel desempenhado por eventuais tradições populares orais, como ilustraria a longa discussão em torno, por exemplo, das cantigas de amigo galego-portuguesas, bem resumida por Tavani (TAVANI, 1988, 44-5), ou das origens do verso de arte maior (TAVANI, 1965). A memória não só artística, mas mesmo articulatória, compartilhada pelos falantes dos falares *vulgares*, formará o horizonte *estrangeiro* em que reflorescerá

sob nova forma uma vontade de música que, replantada em novo solo, *é e não é* mais aquela mesma, que os ídolos literários do passado clássico terão exercido.

Um testemunho adicional desse longo processo, e dos descaminhos que o terão caracterizado, seria fornecido, a propósito, por uma das hipóteses sobre o surgimento do próprio decassílabo – ou *endecasillabo*, na Itália –, cuja cadência pode ter começado a se sedimentar nos ouvidos medievais, já no século X, a partir da leitura *à francesa*, isto é, como oxítonas, das palavras latinas de certo metro então recorrente nos tropários da abadia de São Marçal de Limoges, segundo a leitura aclaradora de Avalle (AVALLE, 1963, p. 17-8), lembrado, entre muitos outros, por Menichetti (MENICHETTI, 2006 [1984], p. 194). Assim como antes as palmas e batidas de pé, referidas por Quintiliano páginas atrás, no próprio surgimento do decassílabo ter-se-á contado com uma decisiva intercessão do corpo leitor. A leitura *à francesa* mencionada por Avalle seria precisamente o ingrediente que terá faltado a Chambers, ao chegar mesmo, na esteira de Spanke, a comparar as formas estróficas de Guilhem de Peitieu com estrofes provenientes da abadia de São Marçal de Limoges, exatamente como Avalle, mas descartando, simultaneamente, o mesmo tipo de relação no que tange ao decassílabo (CHAMBERS, 1985, p. 3), lendo-os apenas, naturalmente, em latim. Com as informações colhidas em Avalle e Menichetti, talvez se possa fazer, apenas de passagem, o pequeno resumo: do refrão de um hino escatológico citado ainda por Beda, o Venerável (672-735), refrão cuja popularidade terá ido além do Concílio de Tours (813) – segundo o qual se deveriam traduzir as homilias em “*romanam rusticam linguam*” –, e cujo metro, acolhido numa leitura *à francesa*, terá por isso passado a figurar mais tarde, já um pouco transformado, no tropário das abadias sob as vestes do *décasyllabe*, a exemplo do tropo *La vie de Sant’ Alexis* (presumivelmente composto entre 1040 e 1060), terá esse ritmo itinerante chegado aos trovadores, entre os quais aparecerá pela primeira vez com Marcabru, numa composição de 1133 ou 1134, para apenas entre 1180 e 1220, com Bertran de Born e Peire Vidal, adquirir a mobilidade de cesura que se verá em seguida, por exemplo, nos primeiros sonetos de que se tem notícia, de Jacopo da Lentini (1210?-1260).

Seria de um interstício conflituoso entre diferentes corpos leitores, mais uma vez, que aqui se trataria, no presente caso dos tradutores de Dante, como já assinalado antes; mais um episódio, talvez, na história de itinerância do metro, entregue nas mãos dos mais diversos corpos históricos. Como ingresso na exposição mesmo rápida que segue,

das linhas gerais desse episódio, segue uma passagem de Fasani que deve se explicar por si só:

Aqui devo me referir à minha experiência pessoal. Quando leio decassílabos [(*endecasillabi*)], não lhes escuto apenas o ritmo, mas também vejo cada um como uma linha particular. Para o tipo A:

Nel mezzo del cammin di mostra vita

vejo uma linha reta, antes leve, e também ascendente, que pode evocar uma música em tom maior (e isso deve explicar o porquê de este tipo ser mais frequente em Ariosto); para o tipo B:

mi ritrovai per una selva oscura

uma linha reta, antes pesada, e também descendente, que pode evocar uma música em tom menor (e isso deve explicar o porquê de este tipo ser mais frequente em Petrarca e Tasso)

l'ora del tempo e la dolce stagione

uma linha móvel, che progride como em grandes saltos, e que parece encontrar-se além do tom maior e do menor (e isso deve explicar o porquê de este tipo, entre os grandes poetas, ser significativo apenas para Dante) (FASANI, 1994, p. 15, tradução nossa).

Os três tipos corresponderiam, respectivamente: ao decassílabo heroico, isto é, aquele em que um dos impulsos se dá à 6ª sílaba (“tipo A”); ao decassílabo sáfico, isto é, aquele em que um dos impulsos se dá à 8ª sílaba, não havendo nenhum deles à 6ª (“tipo B”); e ao decassílabo de finalização ternária, isto é, aquele com acentos pelo menos à 4ª e à 7ª sílabas (“tipo C”), “que dão ao seu ritmo qualquer coisa de irresistível” (FASANI, 1994, p. 15, tradução nossa). É o grupo em que se incluiriam as já conhecidas torrentes ternárias, caso do próprio verso citado por Fasani.

Para além da pertinência psicológica do trecho, que parece muito feliz – ainda que se acredite que o contexto concreto de cada verso possa contribuir para mesmo subverter tal ou qual traço –, é ele útil pelo aceno à história do metro na tradição italiana. Sobretudo se baseada num efetivo cômputo – ainda que não com a consistência estatística do já citado artigo de Praloran (PRALORAN, 2007). Considerados, pois, apenas os 1000 versos iniciais da *Gerusalemme liberata* (1581), de Tasso; do *Orlando Furioso* (1516), de Ariosto; do *Canzoniere* (composto entre 1336 e 1374), de Petrarca; e da *Commedia* (composta entre 1304 a 1320), de Dante, surgiram os seguintes percentuais de ocorrência para cada um dos três tipos identificados (FASANI, 2007, p. 14):

	A	B	C
Dante	59,2%	24,7%	16,1%
Petrarca	62,3%	31,3%	6,4%
Ariosto	65,1%	30,5%	4,4%
Tasso	62,6%	31,1%	1,3%

A *Commedia*, acrescenta Fasani, constituiria um “*unicum*” métrico: seria dessas obras, e incluídas ainda as de Guittone e Jacopo da Lentini, aquela em que os três padrões considerados se encontrariam em quantidades mais próximas de um equilíbrio (FASANI, 1992, p. 15). Desses números, no entanto, os que mais aqui interessam são aqueles referentes ao “tipo C”: sua diminuição paulatina, até um quase total desaparecimento, seria o elemento fundamental a denunciar um novo corpo histórico em formação – aquele ouvido pós-petrarquista de que se falava em seções anteriores, não mais do mesmo modo habituado ao “andamento acentual de alguns versos do *duecento* e do *trecento*” (MENICHETTI, 2004 [1984], p. 10, tradução nossa), como dizia Menichetti lembrando ainda, no mesmo trecho já citado, o juízo de “arrítmicos” dado por Elwert aos mesmos versos.

Trata-se, pois, da reforma que se terá dado, à época do Renascimento, no repertório dos padrões de equilíbrio praticados no decassílabo. O verso do “tipo C”, de Fasani, “já minoritário embora não infrequente na poesia do *Duecento* e de Dante”, teria sofrido “uma forte redução de uso na poesia lírica a partir de Petrarca” (BELTRAMI, 2002, p. 182, tradução nossa). A partir da *Poetica* (1529) de Trissino, os tratadistas terão começado mesmo a reputar “menos harmônicos, musicais, apreciáveis que os outros” (BELTRAMI, 2002, p. 46, tradução nossa) os versos acentuados na 4ª e na 7ª sílabas, em lugar de na 4ª e na 8ª, ou na 4ª e na 6ª. É o que terá feito Minturno, por exemplo, em sua *Arte poetica*, de 1563 (BELTRAMI, 2002, p. 128). Mesmo a *Commedia*, pela ausência de manuscritos autógrafos, que tragam os versos tal como os terá composto Dante, poderá ter sido submetida em muitos passos a *correções* de seus copistas, “com base nos exemplos petrarquescos que se terão afirmado no período”, como lembra Bertinotto (BERTINETTO, 1973, p. 56).

Segismundo Spina, por seu lado, no seu *Manual de versificação românica medieval* (SPINA, 2003), também dá conta, na tradição ibérica, desse processo. Antes do Renascimento, aliás, as cadências ternárias terão gozado em língua portuguesa e

espanhola de algum prestígio especial. É o que explica Spina quando se volta para o período compreendido entre o século XIV e a primeira metade do século XV, quando “o decassílabo entra em moda com os poetas da corte, agora porém no seu ritmo anapéstico de arte maior” (SPINA, 2003, p. 50). O verso de arte maior, de cadência perfeitamente ternária, mas composto por onze sílabas métricas, é o metro que será depois consagrado no Romantismo brasileiro, em poemas, por exemplo, de Gonçalves Dias, como a primeira seção do “*I-Juca-Pirama*”, ou no seu “O canto do piaga”, e de Castro Alves, como “Pedro Ivo” ou “O baile na flor”, caso, este último, em que a cadência ternária comparece em diferentes medidas, com grande expressividade gestual – do rio possante e dos sutis vaga-lumes às breves, e leves, falenas. Em sua medida hoje consagrada, de onze sílabas, equivaleria o metro a uma das torrentes ternárias dantescas, mas acrescida de uma sílaba átona inicial – como o verso de Rilke citado anteriormente, gêmeo métrico do nosso “No meio das tabas de amenos verdes”. Os exemplares de decassílabo com cadência de arte maior, a que se refere Spina – idênticos em cadência ao verso em valsa dantesco –, seriam aqueles que se leem, numa única composição, de par em par com o arte maior propriamente dito (de onze sílabas), em Gil Vicente, por exemplo. Spina explica, citando Rodrigues Lapa:

Em alguns tratadistas da questão não raro a especiosidade da análise descamba para o malabarismo. Lapa deve estar com a razão quando define o metro de *arte maior* partindo da existência de dois tipos, ambos vigentes em “velhos cancioneiros e até, no século XV, numa mesma composição poética: o hendecassílabo, acentuado na 5ª e na 8ª e o decassílabo, na 4ª e na 7ª. As duas medidas diferentes identificavam-se pelo ritmo anapéstico, perfeitamente regular em ambas” (SPINA, 2003, p. 50).

Deixando-se de lado, pois, os “malabarismos” adicionais, a definição do próprio Spina parecerá mais do que suficiente:

O único acento verdadeiramente fixo no decassílabo de arte maior seria portanto o da 7ª sílaba; uma outra condição indispensável consistiria em apresentar no mínimo dois e no máximo três segmentos anapésticos (SPINA, 2003, p. 53).

Diante disso, seriam quatro, ao todo, as possibilidades combinatórias que dá Spina para esse metro. Além da quarta sílaba e da décima, sempre separadas por duas átonas, garantindo-se assim a tão característica terminação ternária do verso – o ritmo “irresistível” de Fasani –, seria comum que aparecesse ainda, de modo igualmente

corriqueiro, mais uma sílaba acentuada, de posição variável, sendo ainda comum, numa das variantes, o deslocamento do acento à 4ª para a 5ª. Eis, sem mais “malabarismos”, os quatro tipos resultantes: a) “Ca, meu amigo, falei hua vez”, com as sílabas 4ª e 7ª acentuadas; b) “Perdud’ei, madre, cuid’eu, meu amigo; / macar m’el viu, sol non quis falar migo”, com as sílabas 2ª, 4ª e 7ª; c) “O sol escurece, e a terra tremeu”, “Aqui achareis as chaves dos céus”, “Não vinha a fartar os campos de mel”, com as sílabas 2ª, 5ª e 7ª; e, finalmente, d) “Como dormia debaixo da lousa”, “Junto do termo de Vila Real”, “Fazem as compras na feira de Deus”, com as sílabas 1ª, 4ª e 7ª acentuadas. Os exemplos de a) e b) foram colhidos por Spina no *Cancioneiro da Vaticana*; os de c) e d), na obra de Gil Vicente. É exatamente a essa última forma métrica – item d) – que correspondem as torrentes ternárias de Dante, bem como o “Esse meu verbo antipático e impuro”, da “Oficina Irritada” de Drummond, citado há muitas páginas. E permita-se a digressão: a perfeição cíclica, no verso de Drummond, parecerá a mensageira gestual, antes, de alguma forma “antipática” de *rigidez* – eis outra leitura psicológica do cíclico: o monótono –, do que de qualquer “*beatitudine*” ou enlevo. O caso serviria como ilustração adicional para a mutabilidade metafórica dos movimentos rítmicos – e traz à mente, de novo, as “*durezza*” de Dante: “*ma regalmente sua dura intenzione...*” (*Par.*, XI, 91). Quanto às outras variantes de Spina, além da variante d), valerá explicitar: aquelas contempladas em a) e b) corresponderiam aos já conhecidos *torti* métricos; aquelas contempladas em c) seriam bem mais raras, lembrando Bertinetto (BERTINETTO, 1973, p. 138) alguns poucos casos, estando entre eles, como único aparentemente livre de ambiguidade acentual, o “*vestito di novo d’un drappo nero*” (*Rime*, XXV, 9), “vestido de novo de um pano negro”. Segundo Praloran, o acento isolado à 5ª sílaba, dada a sua raridade, representaria no *endecasillabo* antigo o desvio mais marcado frente à norma (PRALORAN, 2007, p. 461).

No que diz respeito ao decassílabo pós-medieval, reproduz-se abaixo a citação que faz Spina de um trecho de Leodegário Amarante:

a única novidade introduzida pelo Renascimento [...] é a eliminação gradativa das formas coincidentes com o verso de arte maior, que se transformou no verso hendecassílabo moderno, e regularização das formas com acento tônico na 6ª e 10ª (*heroico*) e 4ª, 8ª e 10ª (*sáfico*), a última comportando variantes. O que distingue o 2º tipo, com acento na 4ª e 8ª, do primeiro, com acento na 6ª, é precisamente a ausência de tonicidade na 6ª sílaba, mesmo em certos casos em que esta aparece com acento prosódico, mas não com acento rítmico. O decassílabo anapéstico, igualmente, tende a desaparecer (AMARANTE *apud* SPINA, 2003, p. 58).

No processo de substituição “dos decassílabos de tradição ibérica ou de influência franco-provençal pelo metro italiano à moda petrarquista – que acentuava o verso nas sílabas pares –” (SPINA, 2003, p. 59), Sá de Miranda, em Portugal, é tido como um dos pioneiros. O que Spina demonstra ainda é o quanto pode ter sido difícil a mudança: um conhecido soneto de Sá de Miranda, “O sol é grande”, traz o que poderiam ser as marcas do esforço. Embora ali se leiam versos acentuados na 6^a (“Do tempo em tal sazão, que soe ser fria” e “E tudo o mais renova, isto he sem cura”) e na 4^a e na 8^a (“O sol he grande, caem co a calma as aves” e “Do sono não mas de cuidados graves”), os vestígios da prática medieval seriam indisfarçáveis: os versos “As aves todas contavam d’amores”, “Passão os tempos, vae dia tras dia” e “Vi tantas agoas, vi tanta verdura” seriam acentuados na 4^a e na 7^a sílabas (SPINA, 2003, p. 60-1).

Mas não terá sido em vão, enfim, o trabalho de Sá de Miranda: de um modo ou de outro, resultado que teriam sido de um compartilhado “propósito deliberado” – como diz Spina sobre o mesmo processo na Espanha, encabeçado por Boscán (SPINA, 2003, p. 59) –, os novos hábitos em algum momento se estabilizaram. A tal ponto que Camilo Pessanha, já ao fim século XIX, ao fazer uso do metro em seus sonetos, chegou a achar que tivesse sido o primeiro a fazê-lo, segundo comenta Paulo Franchetti, tratando do soneto “Quando voltei, encontrei os meus passos”:

há vários versos de métrica ambígua ou irregular, e já o primeiro dá o tom do soneto, fugindo ao uso corrente do decassílabo em seu tempo. Conhecido pelo nome de “provençal” ou “galego-português”, não é portanto um verso estranho à versificação portuguesa. Mas tendo caído em desuso a partir do século XVI, continuará muito pouco utilizado na segunda metade do século XIX, apesar do parecer de Castilho, que o julgava “muito aprazível e acomodado ao canto”. Camilo Pessanha tinha consciência de sua raridade, e por algum tempo parece ter acreditado mesmo que se tratava de uma solução sua, original (FRANCHETTI, 2001, p. 41).

A lembrança de um verso de Verlaine é que o iria despertar do engano – muito embora o uso *sistemático* que fez do metro, à beira do século XX, possa ser, sim, considerado um traço peculiar de sua obra (FRANCHETTI, 2001, p. 42).

Tão ou mais valiosa parece a informação trazida por Franchetti numa nota de rodapé, à mesma página:

Quanto ao verso provençal, talvez seja interessante notar que sua utilização esporádica pelos nossos finisseculares chamou a atenção de

Manuel Bandeira, que, na sua *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938), dedica-lhe uma longa nota, na qual transcreve oito exemplos extraídos de *Os Lusíadas* e nove da lírica de Camões (FRANCHETTI, 2001, p. 41).

Se esses oito exemplares de decassílabo “provençal” – ou “de arte maior”, como o chama Spina –, encontrados por Bandeira, corresponderem à totalidade, ou à quase totalidade, dos encontráveis em *Os Lusíadas*, já se estaria diante de um desempenho sensivelmente mais satisfatório, em termos estatísticos, que o de Sá de Miranda, no que diz respeito ao plano de italianização – ou de petrarquização – das práticas métricas da península. Resultados como esse é que permitirão a Spina concluir:

O metro de arte maior tornou-se o metro por excelência da poesia culta do século XV em toda a Península, e na poesia popular galega permanece até hoje, ao contrário do que sucedeu em Portugal, onde esse metro deixou praticamente de existir (SPINA, 2003, p. 54-5).

O que estará mais à luz, após essa pequena crônica, ou assim se espera, seria um processo de paulatina ascensão e de estabelecimento, nas culturas poéticas tanto italiana quanto luso-brasileira, e por isso numa grande comunidade de leitores, de um corpo histórico peculiar; seria a formação de novos, porque sempre os terá havido e sempre os haverá, “inveterados hábitos prosódicos”, como disse A Valle. Entre o novo ouvido pós-petrarquista e o decassílabo de Dante, segundo a presente leitura, dar-se-ia um hiato – certamente não tão dramático quanto aquele do ocaso das línguas clássicas, com o surgimento do descompasso documentado por Quintiliano, visto com certa melancolia por Sacerdos, e simplesmente transposto por muitos outros, por seu amor à canção ou à pregação, ou, ainda, por um amor dedicado indissociavelmente à canção e à pregação: como talvez tenha sido o caso de todos aqueles ligados, por exemplo à abadia de São Marçal de Limoges. Embora não tão dramático quanto esse, teria sido esse o hiato interposto entre um velho texto e um novo ouvido: aos ouvidos pós-petrarquistas dos nossos e de alguns outros tradutores escapando, segundo aqui se fabula, dois elementos vivos no texto de Dante. Em primeiro lugar, a experiência plena de um preciso movimento coreográfico, captado e reconhecido conscientemente em seus impulsos equilibrados, experiência essa possivelmente a se acompanhar, quem sabe, de uma apreciação do seu ritmo como “irresistível”. Acontece que “*para ver una cosa hay que comprenderla*”, diz Borges em “*There are more things*”: se está certo como parece, o mesmo se deve dar para *ouvir* uma coisa. É de novo a importância dos já mencionados

“padrões estruturais” de Arnheim (ARNHEIM, 2004 [1979], p. 314), ou de Bergson: o repertório memorial que traz consigo o corpo, para que veja, para que ouça. Em segundo lugar, enfim, o hiato colocaria sob igual eclipse o suposto repertório de *gestos* até aqui tratado, tão fundamentalmente relacionado a torrentes ternárias, *torti* métricos e saltos de *veltri correnti*, repertório cuja exposição ainda espera ser concluída.

Quanto a pontes possíveis por sobre o hiato, estariam à disposição no repertório métrico luso-brasileiro os autores mais acima citados, aos quais se juntarão ainda outros, como Guilherme de Almeida e Machado de Assis, segundo arrola Rogério Chociay (CHOCIAY, 1974), ainda que em experimentos isolados. E como essa pequena crônica também lembra, pode ser que em outras épocas da poesia em português se encontre melhor fonte de lições – em termos, frise-se, de cadência –, se a tradução de “*parole armonizzate*” de Dante ou de contemporâneos seus é o assunto: Camões não terá praticado as cadências ternárias, “mais os que troban no tempo da flor”, como lembra D. Dinis, as terão sabido bem.

Do *Inferno* à “*circulata melodia*”

No parágrafo XII da *Vita nuova*, Amor faz a Dante mais uma de suas aparições, talvez a mais misteriosa de todas. Em resposta à pergunta de Dante, sobre por que chorava o *signor gentile*, pergunta que abre o diálogo, diz Amor palavras que o próprio Dante chama de obscuras, pedindo-lhe humildemente alguma explicação, mas que lhe é negada: “Não pergunte mais do que te seja útil” (*Vita nuova*, §XII, 5, tradução nossa), responde Amor. As tais palavras obscuras foram ditas em latim: “*Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic*” (*Vita nuova*, §XII, 4). O Amor diria ser “como o centro do círculo, em relação ao qual todos os pontos da circunferência seriam equidistantes”, por fim acrescentando: “tu não és assim”. Roberto Rea mostra como essa autodefinição, relacionada à ideia do círculo como símbolo de perfeição, de fechamento de si sobre si mesmo, de autossuficiência divina, elementos sempre lembrados pelos tantos que se ocuparam da passagem, e cujas posições são passadas em revista por Rea, poderá remontar, através de Boécio, a Parmênides (REA, 2009, p. 755-6).

As leituras são muitas; as relações que suscitam, igualmente. Para Charles Singleton e Michele Barbi, por exemplo, com base na alusão de Dante no *Paradiso* a uma ideia de

São Tomás de Aquino – “*il punto/ a cui tutti li tempi son presenti*” (Par., XVII, 17-8), ou “o ponto/ ao qual todos os tempos são presentes” –, Amor estaria afirmando não apenas a sua divindade, mas mesmo a sua onisciência, e o conseqüente conhecimento seu sobre o futuro de Beatriz, o que poria a passagem em diálogo com os eventos posteriores da narrativa (REA, 2009, p. 741). Mas as objeções a essa ideia, trazidas por Rea, também não seriam poucas, seja pela própria falibilidade do Amor, demonstrada na narrativa em relação, por exemplo, à segunda *donna schermo* (REA, 2009, 742) – *donna schermo* ou *dama escudo*: donas de que se aproxima Dante, a conselho do Amor, apenas para manter oculto seu amor verdadeiro –, seja por não aparecer ele jamais, propriamente, como um deus, sendo a sua personificação ela mesma, conforme expressamente ensina o poeta na mesma *Vita nuova* (§XXV), um truque de prosopopeia, dando aparência de “substância” ao que não passará de “acidente” (REA, 2009, 742). Já para o próprio Rea, que baseia sua leitura não apenas na coerência interna dos elementos da obra, mas também em possíveis relações do trecho com um sermão de Elinando di Froidmont (1160?-1225), a metáfora geométrica de Parmênides, na fala de Amor a Dante, seria um modo de traduzir, conforme a resignificação que ela já teria sofrido no sermão (e, antes disso, em Horácio), da autossuficiência estoica; em tendo sido negado a Dante o cumprimento de Beatriz, tornar-se-ia seu amor o que continuará sendo sempre, sobretudo após morta a *gentilissima*: um amor que sobre si mesmo se volta, superior às contingências e premências do mundo e do corpo, encontrando seu lugar maior, aliás, nas palavras, no louvor da *donna* (REA, 2009, 749-55).

Como comentário de passagem à ênfase de Rea, não por acaso, no amor racional de Dante por Beatriz, talvez só se devesse acrescentar, em diálogo com o até aqui dito noutras seções: mesmo sob as mais altas torrentes intelectuais da “*beatitudine*”, ao “*atto che vede*” ou conhece, aqui se diria, não deixaria de secundar “*quel [‘atto] ch’ama*” (Par., XVIII, 109-111), sem que jamais se desligasse, em meio ao diálogo racional mesmo com anjos, aquele metabolismo vaporoso a todo tempo respondendo, na “*espessura*” do corpo humano, ao que quer que lhe chegue de divino ou terreno à mente, constituindo a própria palavra, já, um sintoma sensualmente verificável dessa condição existencial, tão tipicamente humana. Diz Dante no *Convivio*: “nosso imortal é com o mortal misturado” o que turba mesmo a razão (*Convivio*, II, VIII, 15). O próprio verso que afirma a preponderância do “*atto che vede*” ofereceria um bom exemplo, ao dizer que se funda “*l’esser beato ne l’atto che vede*” (Par., XVIII, 110), ou “toda a ventura no ato que vê”: uma torrente ternária que, convocadora no corpo das mais fortes afeições,

já “secunda” como “ato que ama” no próprio verso, como terá “secundado” no corpo do autor e “secundará” no do leitor. (O verso que refere logo em seguida o “ato que ama”, a propósito, é também ternário: “*non in quel ch’ama, che poscia seconda*” (*Par.*, XVIII, 111), ou “não no que ama, que logo o secunda”.) Em resumo, dir-se-ia enfim que “*rationale*” sem “*sensuale*”, que será também o “*rationale*” sem a palavra ou a “fala”, somente após a morte, quando aliás nem sequer as “*virtù*” astrológicas nos tocariam (*Convivio*, II, VIII, 5): ao menos se as teorizações aqui levantadas com o repertório métrico-gestual têm algum sentido.

Dada ao menos uma ideia, assim, do potencial de ressonância que pode haver nessa curta fala do Amor, o que dela se diz em seguida não poderá parecer muito. Será ela, talvez, não mais que um pretexto, no que diz respeito a dois ingredientes que nela interessam como ponto de partida: de um lado, o círculo, a circularidade, o caráter circular; de outro, a igualdade de medidas, ou a “*relazione*” tão perfeita que, por fim, é sempre a mesma. O segundo ingrediente faz lembrar, por exemplo, a passagem em que Virgílio, no círculo infernal dos avaros e perdulários, explica a Dante o que seria a Fortuna (*Inf.*, VII, 70-99). Antes de falar na espécie de justiça terrenal a que ela corresponderia, distribuindo e redistribuindo bens e males entre humanos, um símile propõe uma comparação com o mundo celeste: é que aquele, cujo saber tudo transcende, fez os céus e os deu a seus regentes, de modo que toda parte em cada parte esplende, “*distribuendo igualmente la luce*” (*Inf.*, VII, 76), ou “distribuindo-se a luz igualmente”. A valsa do verso, já bem conhecida, parecerá talvez especialmente sugestiva, em tal passagem. Assim como a luz se distribui por igual por toda parte, distribui-se, como é já sabido, igualmente por toda parte no verso trino a cadência trina. Se se quisesse na mesma passagem também um traço do ingrediente circular, poder-se-ia ler um pouco mais adiante, quando diz Virgílio que a mesma Fortuna não se incomoda com as tantas queixas de tantos, que antes lhe deveriam agradecer; vive ela alegre entre as primeiras criaturas: “*volve sua spera e beata si gode*” (*Inf.*, VII, 99), ou “gira sua roda e beata se enleva”. Mas continue-se com o segundo ingrediente; o primeiro já contará com alguns exemplos, mais adiante.

No *Canto XXVIII* do *Paradiso*, Beatriz explica a Dante o que seriam, por assim dizer, as complexas engrenagens dos céus, do universo. Às sucessivas esferas concêntricas dos nove céus corresponderiam os sucessivos círculos do grande coro angélico celeste, que regeriam o movimento das primeiras, cada círculo a cada esfera. Mas algo chama a atenção de Dante, que a tudo ouve como aluno: o *Primum Mobile*, o

nono céu e maior, mais externo, é aquele, mais veloz, que faz todos os outros girarem; ao olhar para os círculos angélicos que aos céus regem, aquele que mais rápido gira, entre todos, é aquele mais alto e mais próximo ao ponto infinitesimal, e mais luzente que qualquer estrela, que brilha fixo no centro de todos, e do qual tudo depende; e por isso mesmo é tal círculo rapidíssimo o *menor*, que é o círculo dos serafins. Essa relação algo inversa intriga Dante, e a *gentilissima* lhe dá mais explicações: os círculos corpóreos, ou as respectivas circunferências, por assim dizer, de cada céu *físico*, são mais amplos, ou mais estreitos, conforme seja mais ou seja menos a “virtude” “*che si distende per tutte lor parti*” (*Par.*, XXVIII, 66), ou “que se distende por todas as partes” de cada um deles; a quantidade de “virtude” presente em cada círculo, ainda, seria proporcional ao quanto de influxo que o círculo recebe, e o quanto de influxo que recebe é tão maior quanto é maior a dimensão do corpo, “*s’elli há le parti igualmente compiute*” (*Par.*, XXVIII, 69), ou “sendo nas partes repleto igualmente”: em ambos os exemplos, uma “*virtù*” que igualmente se estende por todas as partes, e que a todas as partes completa igualmente, exatamente, mais uma vez, como o caminhar uniforme de valsa, de impulsos igualmente distribuídos ao longo do verso. Mas conclua-se a explicação de Beatriz: o *Primum Mobile*, desse modo, o nono céu maior e mais exterior, seria o céu tanto que mais “ama”, pois de todos é o que mais rápido se move em seu giro físico, sensualmente manifestado, quanto o que mais “sabe”, pois de todos é aquele que conta com a mais potente das “inteligências” angélicas, isto é, a do pequeno mas grandessissimamente rápido círculo serafínico. No coro dos anjos, o círculo aos olhos de Dante menor, portanto, é o *maior*, se em lugar da aparência o que mede é a virtude.

Esses poucos exemplos – e pode haver outros, a eles análogos, e aqui esquecidos – talvez selem com maior decisão uma ideia já aludida, a de que uma “*bella relazione*” seja atribuída a tais metros. Suas partes igualadas: como no espelhamento mútuo de luz pelas diferentes porções do céu – porções iguais do céu. Embora o cadenciamento uniforme, a igualdade de medida, já pareça de algum modo implicar o circular, na própria figura de tudo que é *cíclico*, que se repete, as torrentes ternárias, na *Commedia*, estariam ligadas a alguns gestos, mesmo, talvez didáticos, tanto quanto terá sido o salto dos cães, por exemplo, para tornar visível certo véu sutil, que de outro modo se atravessaria sem que se o sentisse, na apóstrofe já vista do *Purgatório* (*Purg.*, VIII, 19-21). E aqui, finalmente, volta-se ao *Canto V* do *Inferno*: àqueles seus primeiros e movimentados quinze versos, com uma proposta de tradução:

*Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco cinghia,
e tanto più dolor, che punge a guaio.*

*Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.*

*Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata*

*vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.*

*Sempre dinanzi a lui ne stanno molte;
vanno a vicenda ciascuna al giudizio;
dicono e odono, e poi son giù volte.*

Assim desci do primeiro dos giros
para o segundo, em cuja menor volta
mais dor morava, e muitos novos gritos.

Minos aguarda, os dentes pondo à mostra:
as culpas é quem mede ali na entrada;
julga e dispensa à medida que enrosca.

Digo, que quando a sombra malsinada
lhe vem diante, toda se confessa;
e aquele sabedor de toda falta

sabe o lugar que no inferno mereça;
envolve-a pois na cauda vezes tantas
quão muitos graus abaixo a queira imersa.

Sempre em meio às almas não descansa;
todas revezam-se em ter seu juízo;
falam-lhe e escutam, e logo ele as lança.

A descrição, que tantas torrentes trinas reúne, é engenhosa: contida inteira de uma vez num único verso – o verso 6, ele mesmo ternário –, é desdobrada logo em seguida por Dante; enrosca-se a cauda de Minos à volta das almas: tantas são as voltas quão muitos os círculos, inferno abaixo, que deverão descer chegando ao seu, ao serem por seu juiz arremessadas – e talvez também em giro, se as arremessa ao desenroscá-las de si mesmo. As outras ginásticas ternárias do trecho seriam três: os versos 10, 14 e 15. Ganharia presença sensível sempre que lida, assim, mesmo séculos depois, a cauda de Minos.

À leitura do *Canto XVI* mais adiante, também do *Inferno*, algo talvez chame de novo a atenção do leitor. É quando, diante do poço que levará ao oitavo círculo, pede Virgílio a Dante a corda que ele traz envolta na cintura, e que jogará no poço como estratégia para atrair Gerião, a criatura fantástica que dali surgirá em voo, para levar no dorso em seguida os dois, até embaixo. Conta Dante:

*Io avea una corda intorno cinta,
e con essa pensai alcuna volta
prender la lonza a la pelle dipinta.*

*Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,
sì come 'l duca m'avea comandato,
porsila a lui aggroppata e ravvolta.*

Eu levava uma corda como cinta,
e a quisera mordança em certo passo,
contra a pantera de pele mal tinta.

Depois que me vi solto do baraço,
tal como o guia me então comandava,
pus-lhe na mão como envolto num laço.

Três versos ternários. O primeiro, que fecha o primeiro terceto, faz referência à lembrança de ter pensado em usar a corda para capturar, provavelmente amarrando-a com muitas voltas (em todo caso, não exatamente “amordaçando-a”...), uma das três feras que o atormentaram certa vez, alusão direta ao *Canto I do Inferno*. E eis que, antes mesmo de o último verso – também ternário – do segundo terceto informar sobre, já envolvia Dante em torno de si mesma, em nó ou laço, a sua corda, ao menos se se dá crédito à coreografia que já anteciparia o gesto no quinto verso do trecho. E também não se deve esquecer a própria geografia rotunda do *Inferno*, lembrada várias vezes, como no segundo verso do trecho abaixo (*Inf.*, XXXI, 7-9):

*Noi demmo il dosso al misero vallone
su per la ripa che'l cinge dintorno
attraversando sanza alcun sermone.*

Deixávamos atrás a triste vala,
sobre uma riba que em torno a cingia,
atravessando-a sem dizer palavra.

Diante das passagens, parecerá especialmente suspeito o exemplo escolhido por Dante, em certo trecho do *Convivio*, para ilustrar como uma causa se faria presente em seus próprios efeitos: “assim como diz Alpetrágio quando afirma que aquilo que tem causa num corpo circular tem de algum modo um ser circular” (*Convivio*, II, II, 5, tradução nossa). Mas salte-se de volta ao *Paradiso*, onde os exemplos continuarão frequentes. Ao início do *Canto X*, por exemplo, faz Dante uma referência ao momento da criação do universo, e de tudo aquilo que, como já visto na explicação sobre os céus e suas respectivas inteligências, mantém-se em seu giro eterno, seja sensualmente no espaço – os céus materiais –, seja num giro intangível de puro intelecto, como no caso dos coros angélicos; em seguida, convida Dante o leitor a olhar para os céus (*Par.*, X, 1-7):

*Guardando nel suo Figlio con l'Amore
che l'uno e l'altro eternalmente spira,
lo primo e ineffabile Valore*

Olhando para o Filho com o Amor
que a um e a outro eternamente enleia,
o primeiro e inefável grão Valor

*quanto per mente e per loco si gira
con tant' ordine fé, ch'esser non puote
sanza gustar di lui chi ciò rimira.*

quanto na mente e no espaço volteia
com tanta ordem fez, que haver não pode
sem dele se encantar quem vista alteia.

*Leva dunque, lettore, a l'alte rote
meo la vista [...]*

O teu olhar, leitor, às rodas sobe
junto comigo [...]

Uma única torrente ternária assoma no trecho: dificilmente encontraria ela um mais alto assunto para tratar, e transformar em gesto. Caso recorrente no *Paradiso* é também

o dos belos círculos flamejantes, às vezes anjos, às vezes santos, que comparecem para recepcionar Dante e Beatriz em seu passeio. É o caso daquela, ainda no *Canto X* (*Par.*, X, 64-6), mais doce aos ouvidos que aos olhos, na qual figura, entre outros, São Tomás de Aquino:

*Io vidi piú folgór vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
più dolce in voce che in vista lucenti:*

Eu vi fulgores vivos e candentes
centro em nós dois afixar de coroa
mais doce em voz que aos olhares luzente:

Também aí, como no exemplo anterior, vem deixa-se seguir o verso ternário por um *torto* métrico. Mais adiante, pouco antes de São Tomás explicar que fogos são esses, que em torno giram de Beatriz e Dante – o próprio São Tomás é um desses lumes, acompanhado de outros grandes sábios –, um verso ternário se deixa acompanhar não de um, mas de dois *torti*. Quanto ao contexto, já parecerá desnecessária qualquer explicação, depois de conhecidos os tantos casos anteriores, com destaque para o último citado. Segue o terceto (*Par.*, X, 91-3):

*Tu vuo' saper di quai piante s'infiora
questa ghirlanda che 'ntorno vagheggia
la bella donna ch'al ciel t'avvalora.*

Saber me vens de quais plantas se enflora
essa guirlanda que em torno contempla
a bela dona que aos céus te transporta.

Mais uma vez, o que se pode dizer em complemento é que os exemplos serão muitos. Ao assim lembrar-se a primeira, por exemplo, como não lembrar-se a segunda coroa de sábios, que se forma dois *Canti* adiante? Mal começava a primeira a girar de novo, e não chegou a girar completamente “*prima ch'un altra di cerchio la chiuse*” (*Par.*, XII, 5), ou “antes que em outra se visse envolvida”; e o símile que vem adiante também não para de girar: “*come si volgon per tenera nube/ due archi parallelli e concolori*” (*Par.*, XII, 10-1), ou “como volteiam por límpida nuvem/ dois arcos paralelos concolores”. Diante da impossibilidade, e talvez da inconveniência, de se visitar todos os tantos exemplos, vai citados apenas um último, que não poderia deixar de figurar nessa curta sequência, e aludido há muitas páginas, antes ainda de se adentrar esta Parte II. Trata-se de uma passagem em que a luz, a melodia e o circular estão presentes (*Par.*, XXIII, 94-111); o pronome que aparece no terceiro verso – “dela” – refere-se a Nossa Senhora:

*per entro il cielo scese una facella,
formata in cerchio a guisa di corona,
e cinsela e girossi intorno ad ella.*

*Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,*

*comparata al sonar di quella lira
onde si coronava il bel zaffiro
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.*

*“Io sono amore angelico, che giro
l'alta letizia che spira del ventre
che fu albergo del nostro disiro;*

*e girerommi, donna del ciel, mentre
che seguirai tuo figlio, e farai dia
più la spera supprema perché li entre”.*

*Così la circolata melodia
si sigillava, e tutti li altri lumi
facean sonare il nome di Maria.*

desceu por entre os céus uma centelha,
e em círculos girando, qual coroa,
cingiu-se em torno dela com leveza.

Melodia mais doce que nos soa
no mundo, e para si almas cativa,
pareceria nuvem que trovoa,

comparada ao soar daquela lira
que o matiz coroava safirino
de que o mais claro céu se safiriza.

“Eu sou o amor angélico, e eu giro
alta alegria que emana do ventre
que albergue foi para o nosso destino;

e girarei, senhora do céu, sempre,
até que ao filho vás, e maior dia
dês à esfera suprema, quando a adentes.”

E assim a circulada melodia
silenciava, e todos outros lumes
o nome ressoavam de Maria.

Uma única torrente ternária, novamente, figura no trecho – seguida novamente, aliás, por um *torto* métrico. É o segundo verso na fala do próprio “*amore angelico*”, em que se resumiria a própria essência desse seu canto, mais belo que todos do mundo terreno: espalhar em giro a alta alegria que de Maria emana; um canto que não poderia receber de Dante apelido mais oportuno: “*circulata melodia*”, um canto circulante, um canto cíclico – um canto que se canta em torrente ternária.

O circular, de um lado, e a igualdade de medida, de outro, ou a “*relazione*” tão perfeita que resulta sempre a mesma, e que, a depender dos contextos, fará lembrar aquela repetição de si em si mesmo, como força que nada sabe além de si própria, e que sequestra cada eu suscetível sem chance resistência: seria esse complexo de elementos, já, aquilo que tangenciava o Amor ao se autodefinir para Dante, na *Vita nuova*? Num amálgama de psicologia, medicina, filosofia, geometria e métrica, o Amor seria essa força que move suspiros, acentos de verso e esferas celestes, e seria força necessária à “*beatitudine*”, mas não exatamente identificada com ela, com o racional, sendo-lhe complementar (ou eventualmente rival). Mas essas informações nada dizem, por exemplo, sobre o choro de Amor no sonho, ou sobre a relação do episódio com o restante da narrativa. Quanto à aparição de Amor e ao “*ego tanquam centrum circuli*”, portanto, continuariam resistindo, com o aqui exposto, muitas de suas obscuridades. Foi

essa a razão de se tê-la afirmado antes de tudo como simples pretexto, páginas atrás. Mas esse seu estado de semiclareza nada interferiria em relação a uma conquista maior, possível apenas a partir dos novos ingredientes visitados – e isso quando se achava, já, que os “*versi strani*” nada pudessem, de ainda mais alto, representar.

No *Canto XXVIII do Paradiso*, viu-se, falava Beatriz sobre o grande coro das “inteligências”, que movem todo o universo, e que, por um capricho engenhoso do Altíssimo, contaria com uma estrutura algo inversa em relação à dos céus materiais, relação que chamara a atenção de Dante: ao rápido e imenso *Primum Mobile* do mundo físico, que tudo faz girar consigo, corresponderia nas insubsistentes engrenagens do coro angélico, segundo Beatriz, o menor dos círculos, mas que a todos os outros excederia em velocidade, e em grau de proximidade para com aquele ponto fulgurante, do qual depende o céu e toda a natureza – “*Di quel punto/ dipende il cielo e tutta la natura*” (*Par.*, XXVIII, 41-2). Essa proximidade, acrescente-se agora, é que seria a fonte do seu intenso movimento, ao menos se se pensa no seu correspondente céu material, o *Primum Mobile*. Este, como ensina Dante no *Convivio* (*Convivio*, II, III, 8), deveria a sua “quase incompreensível” velocidade à sua proximidade com o Empíreo, o décimo céu dos católicos; esse décimo céu seria imóvel, por ter consigo, em cada parte de sua matéria, aquilo que lhe é necessário, enquanto em cada parte do *Primum Mobile*, seu vizinho imediato, o que haveria seria o “apetite ferventíssimo” de se unir, precisamente, àquele “diviníssimo céu quieto”, conquistando assim a mesma espécie eterna de equilíbrio. Na epístola a Cangrande de la Scala (§26), a ideia se repete, ao dizer Dante que tudo aquilo que se move move-se por falta de algo que não encontre em seu ser; ou o que se move, em outras palavras, fá-lo-ia para alcançar maior perfeição. Assim, pois, faria o amante, que busca completar-se com o objeto amado – e assim, finalmente, faria o pequeno círculo serafínico ao redor do ponto, o que deixa ainda mais clara a simetria reversa que estabeleceria o coro angélico com os céus materiais.

Em mais um exemplo no qual um movimento circular, como tema, alimenta a circularidade ternária do verso para a formação de um gesto, vem então Beatriz chamar a atenção de Dante para o pequeno círculo, logo após sua referência ao ponto (*Par.*, XXVIII, 43-5) – a tradução é ainda mais provisória que as outras:

*Mira quel cerchio che più li è congiunto;
e sappi che 'l suo muovere è sì tosto
per l'affocato amore ond'elli è punto.*

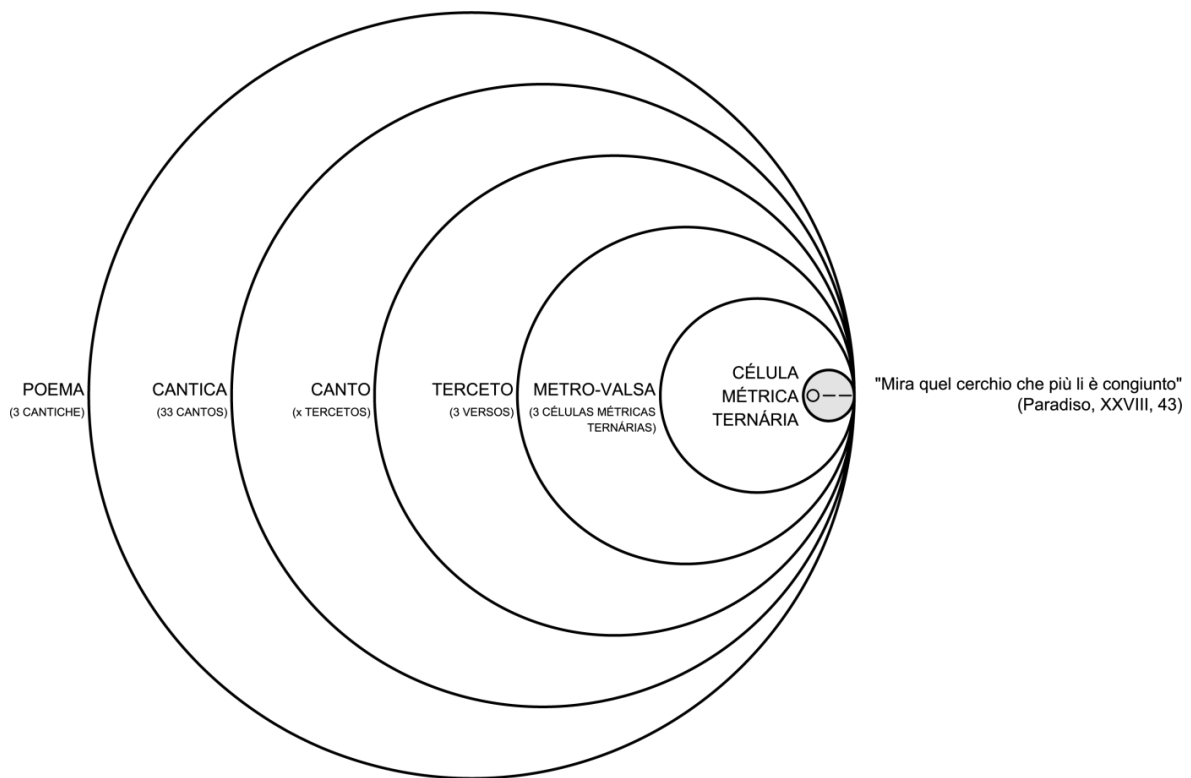
Olha pro círculo a ele conjunto;
e sabe que é tão rápido o seu moto
pelo acendido amor lhe dando impulso.

O giro do pequeno círculo se faz sentir, como os tantos outros acima visitados, no primeiro dos versos. Um segundo e último elemento contextual a ser lembrado é apenas a caracterização dos círculos – inclusive desse, naturalmente – quanto à sua “*virtù*”: ao longo de cada uma das circunferências, a “*virtù*” se distribuiria por igual, sendo todas as partes igualmente completas. A reiteração desses dados vem apenas para que mais claramente se possam ligar ao que segue.

É frequente a lembrança sobre uma recorrência emblemática da *Commedia*. A essa recorrência faz alusão, por exemplo, Paolo Canettieri, num artigo de título aqui oportuno, “*La poetica circolare di Dante Alighieri*” (CANETTIERI, 2009), em que trata, sobretudo, da estrutura circular ou cíclica da sextina, e de seu uso como analogia com a *girazione* dos astros, inclusive em exemplos anteriores a Dante. Quanto àquela tal recorrência emblemática, trata-se do aparecimento das “*stelle*”, ou “estrelas”, em posição final, em cada um dos três versos que concluem, respectivamente, o *Inferno*, o *Purgatorio* e o *Paradiso*. Seria como no refrão de uma cantiga – mas uma cantiga especial, a começar por suas dimensões, ideia que Canettieri traz ao pôr esse aspecto da *Commedia* em diálogo com circularidades formais praticadas, por exemplo, por Arnaut Daniel. O que aqui se tem a dizer sobre a mesma recorrência segue logo abaixo.

A marcação ao fim das três *Cantiche* no diria de início algo simples: três grandes ciclos se consumam sob o grande ciclo que é o poema inteiro. No interior de cada um desses três grandes ciclos, acrescente-se, 33 *Canti* se iniciam e se concluem, como ciclos menores; no interior de cada *Canto*, vários tercetos se iniciam e se concluem, como ciclos ainda menores; em cada terceto, três ciclos de dez sílabas métricas – onze na contagem italiana – se iniciam e se concluem; e, por fim, em alguns desses versos, versos especiais, ou “*versi strani*”, três ciclos idênticos de três sílabas se iniciam e se concluem – permanecendo o último incompleto –, num giro agora velocíssimo, se em comparação ao amplo giro das três *Cantiche*. Em cada nível, garantiria o *três* que todas as partes se espelhassem, recorrendo mesmo certa irregularidade: assim como não se completa, em princípio, a última célula ternária dos versos em valsa, também não se faz apenas de tercetos cada *Canto*, havendo o verso solitário que os conclui, assim como não apenas de três *Cantiche* se compõe todo o poema, havendo o solitário *Canto* I que o introduz; e a explicação para essa aparente excrescência talvez esteja em “ser o círculo, por sua curvatura, impossível de se quadrar perfeitamente” (*Convivio*, II, XII, 27, tradução nossa). E é o geômetra, num esforço final para mensurar o círculo, que reaparece nos últimos tercetos do *Paradiso*, em moto ternário: “*Qual è 'l geomètra che*

tutto s'affige” (*Par.*, XXXIII, 133), ou “como o geômetra ao fim se corrige”. Se assim é, aquele círculo menor, o mais potente de todos em “*virtù*”, giraria assim tão rápido não por outra coisa, mas “*per l'affocato amore ond'elli è punto*”, uma ideia que apenas coroa tudo o que vem sendo exposto em outras seções. Da “*lingua per se stessa mossa*” passaria a obra de Dante, paulatinamente, à “*rota ch'igualmente è mossa*” (*Par.*, XXXIII, 144), ou “roda por igual movida”: das afeições do corpo do amante, pois, para o movimento – esse *amor* – dos corpos celestes, através da metamorfose interior não simplesmente de um repertório metafórico, mas de um *repertório métrico-gestual*, levado a alturas cada vez maiores, processo esse ao fim do qual conviverão ambas as esferas sem hiatos entre si, a do corpo amoroso e a do corpo celeste. Graças, claro, ao corpo verbal, em sua cadência ternária. Diante disso, nada a fazer a não ser aceder ao pedido de Beatriz: “*mira quel cerchio che più li è congiunto*”.



Proposta de leitura da estrutura circular da *Comédia*

III. Coda

Entre 8 e 13 de abril de 1979 (FISH, 1990, p. 304) terão sido ministradas por Stanley Fish, no Kenyon College, em Ohio, as palestras hoje reunidas na última seção do seu *Is There a Text in This Class?* (FISH, 1990, p. 303-70). O ponto de partida para elas, explica Fish, teria sido um artigo de um dos seus adversários no longo debate sobre a presença, ou ausência, de *significados* sob um “texto”, para se ficar com dois dos termos, dentre tantos, utilizados às primeiras seções deste trabalho. Quanto ao artigo, tratava-se de “*How to Do Things with Texts*”, em que Meyer Abrams teria atacado diretamente os “Newreaders” Derrida, Bloom e Fish (FISH, 1990, p. 303). Em termos gerais, os posicionamentos aqui descritos com relação à métrica, à *forma*, permitiriam um paralelo estreito com os assumidos por Fish: uma visão em que toda *Objetividade* pretensamente dada será, *já*, uma *objetividade* constituída sob as circunstâncias de certa “leitura”, “leitura” que, sempre, *já* começou. Um aspecto de uma dessas palestras – “*How to Recognize a Poem When You See One*” (FISH, 1990, p. 322-37), ou “Como reconhecer um poema ao vê-lo” (FISH, 1993) –, no entanto, parece merecer algum comentário, algum ajuste, diante do aqui visto. Falou-se em Hegel, há já algum tempo, como adversário do *corpo* e da *forma* – um adversário, muito embora, talvez não tão convicto –, e se falou, também há muito, do cativeiro imposto ao *corpo* pelo “material” formalista, em Jirmunski, em Jakobson ou em Haroldo de Campos. O exemplo de Fish talvez deixe claro, no entanto, em que sentido uma aparentemente bem-vinda mudança nos paradigmas teóricos – de Hegel para Jakobson, e de Jakobson para Barthes – pode pouco influir como “melhoria”, nos termos de Rorty, pelo menos quanto a certas problemáticas, a não ser que se evitem certas simplificações tentadoras. Deixando-se de levar em consideração certos ingredientes, talvez se garanta ao pensamento e às práticas em torno do poema, como o ensino, a crítica e a tradução, não o que aqui se reputasse como um “melhor”, mas como um *pior*.

A tese central desenvolvida por Fish teria raiz num experimento, realizado por ele mesmo em sala de aula, em 1971, e depois repetido ao longo da década em ocasiões semelhantes. Fish teria dito a seus alunos, que vinham aprendendo sobre a poesia religiosa do século XVII inglês, que alguns sobrenomes escritos no quadro negro – uma lista de indicações bibliográficas remanescente de outra aula – eram os versos de mais um poema a ser analisado em sala. O golpe, seguido do pedido corriqueiro de que se iniciassem os trabalhos, teria sido o suficiente para que se desencadeasse uma onda de

interpretações, chegando a coerência de algumas delas a pôr em dúvida, aqui e ali, o acaso com que Fish havia composto ele mesmo seu poema. As várias relações de sentido que os alunos, sim, puderam apontar – ou, antes, *constituir*, segundo lhes terá permitido uma rica memória acumulada no seu trato com textos de poesia –, e para cujo estabelecimento terão recorrido tanto a etimologias quanto ao cômputo de caracteres, por exemplo, servirão de base para a asserção radical de Fish: um poema, na verdade, seria não mais que um *uso* que se faz de determinados textos. Isto é: “Não é que a presença de qualidades poéticas obriguem a certo tipo de atenção, mas que certo tipo de atenção culmine no surgimento de qualidades poéticas” (FISH, 1990, p. 326). Mesmo uma lista encontrada ao acaso num quadro negro, em outras palavras, poderá ser um poema, desde que lida como tal: uma vez anunciada com convicção sua presença – a *do poema* –, como logrou Fish em sua sala de aula, passarão seus leitores, em poucos segundos, a procurar – e *encontrar* – relações misteriosas entre os elementos então tomados como elementos *do texto*. A conclusão parecerá adequada ao experimento, e assim a desenvolve Fish:

Se a sua definição de poesia lhe diz que a linguagem da poesia é complexa, você irá esquadrihar a linguagem do que for identificado como um poema de modo a revelar a complexidade que você sabe estar “lá”. Você se verá, por exemplo, à procura de ambiguidades latentes; irá atentar para a presença de padrões aliterativos e consonantais (sempre haverá alguns), e você tentará fazer algo deles (você sempre terá sucesso); você irá buscar sentidos que subvertam os sentidos que primeiro se apresentem, ou que se mantenham com eles em tensão; e se essas operações falharem em produzir a antevista complexidade, você irá propor um sentido mesmo para as palavras que *não* estão lá, porque, como todos sabem, tudo sobre um poema, inclusive suas omissões, é significativo. Tampouco, enquanto faz essas coisas, ocorrerá a você que esteja agindo de um modo voluntarioso, porque estará apenas fazendo o que aprendeu a fazer no processo de se tornar um leitor de poesia perito. A perícia de leitura é geralmente pensada como uma questão de se saber discernir o que ali está, mas, se o exemplo dos meus alunos puder ser generalizado, é ela uma questão de saber como *produzir* o que a partir de então se dará por ali presente. A interpretação não é a arte da restituição [*construing*], mas a arte da constituição [*constructing*]. Intérpretes não decodificam poemas; eles os fazem (FISH, 1990, p. 327, tradução nossa).

Dois pontos aqui será pertinente levantar. O primeiro deles poderá parecer, embora apenas à primeira vista, a objeção de alguém interessado na reabilitação dos direitos, sob o poema, de um *Objeto*, e pode ser introduzido por uma pergunta: poderiam os alunos de Fish, a partir da mesma lista, *constituir* coreografias como aquelas que um

prosodista atento ensine a perceber num verso de Yeats, seja em aula presencial, seja através de explicações escritas num livro, instruções que o leitor fará subir, ou descer, pela avenida de mão dupla entre ato e verbo? E que dizer, igualmente, da *constituição*, a partir da mesma lista, de coreografias tão *mimicamente* consistentes quanto as supostamente encenáveis a partir de uma *canzone* de Dante? Seria possível em tais casos, também, “sempre ter sucesso”?

Mantendo-se, em princípio, uma reserva perene de otimismo em relação a eventuais *superintérpretes*, isto é, a intérpretes que, mesmo abrindo mão, tanto quanto possível, de todos os códigos de leitura em vingência, possam chegar a uma “superinterpretação” (ECO, 2005) inesperadamente fértil e persuasiva, e da qual não mais se queira prescindir como fortuna crítica de um “texto”, pode-se imaginar, distantemente, que a resposta a tais perguntas possa ser *sim*. Deve-se ter em conta, claro, que é um *sim* formulado, meramente, com base nas distâncias hipotéticas da *teoria*, mais ou menos como a “memória de Deus” a que recorrem Benjamin ou Berkeley. A não ser que viesse concretamente à luz, portanto, uma feliz “leitura” *corporal* da lista de Fish, esse ténue fio seria o único a manter como sustentável tal *sim*, e, desse modo, a ideia de que, diante de *qualquer* “texto”, obter-se-á “sucesso” ao se tentar *constituir*, não importa quais sejam, *quaisquer* pretensas “qualidades poéticas”, como sugerido por Fish. Em termos de *forma*, de “procedimento”, ou, diga-se de novo, de “qualidades poéticas”, tudo será passível de se fazer *visível* em qualquer “texto”.

Por uma grande ironia, no entanto, parece ser o próprio Fish o primeiro a não compactuar com esse simplismo – ao menos não noutros assuntos. Mesmo sem qualquer recurso à ressurreição do *Objeto*, fornece ele mesmo uma rota argumentativa que afasta sua posição daquilo que seus adversários, contra ela, e simplificando-a, denunciam como seu “solipsismo” (FISH, 1990, p. 320) patente, ou como a subscrição de Fish à crença de que, nas mãos de um leitor, todo “texto” possa dizer *qualquer coisa*. É a rota que utiliza, precisamente, para “despreocupar” seus adversários (FISH, 1990, p. 321), a exemplo de Abrams ou Hirsch, sobre uma *absoluta* liberdade interpretativa dos leitores, que não seria exatamente a sua proposta. Diz Fish:

Um texto não pode ser atropelado [*overwhelmed*] por um leitor irresponsável, e não há por que se preocupar em proteger a pureza do texto contra as idiossincrasias de um leitor. Apenas a distinção entre sujeito e objeto é que enseja tais urgências, e, uma vez tornada difusa essa distinção, elas simplesmente desaparecem. Alguém poderá responder com um alegre sim à pergunta “Os leitores geram os

sentidos?”, e comprometer-se muito pouco, porque seria igualmente verdadeiro dizer que tais sentidos, na forma de categorias interpretativas culturalmente estabelecidas, geram os leitores (FISH, 1990, p. 336).

Como em Barthes, a “objetividade” não estaria *no texto*, mas diria respeito, nos termos de Fish, às normas vigentes sob certa “comunidade interpretativa”, diferentemente do que terá pensado Picard; porque não diriam respeito, no entanto, a reais *Objetos*, mas meramente a *objetos* possibilitados por certos “vocabulários mortais”, formadores do repertório memorial de quem lê sob tal ou qual “comunidade”, não seriam tais normas nulidades, nem seriam elas aparelhos tão obedientes, cuja operação se pudesse cancelar no apertar de um botão, antes definindo elas, ao contrário, e em grande parte, de modo por vezes insidioso, rotinas práticas vividas como *realidade* dos modos de ler, sob cada “comunidade interpretativa” específica. Talvez se possa então dizer, com Fish, que não haverá, em termos de “leitura” – e assim confirmará o “leitor de texto” – *proibição* alguma, é bem verdade; o leitor *poderá* defender que a “*selva oscura*” de Dante, por exemplo, possa ser referência a um parque de diversões; em virtude, no entanto, da força de tais códigos, o trabalho necessário para se investir uma dada “superinterpretação” daquela buscada *parecença* de *exatidão*, *utilidade*, *pertinência* etc., será certamente maior: convocará toda a virtuosidade e perícia do leitor (seria esse o caso, sempre, do incansável “leitor de texto”). Com essa rota argumentativa, portanto, Fish vem dizer, para Abrams e Hirsch: porque a memória de seu leitor não é uma tábula rasa, e porque compactua de códigos, inclusive, sob os quais muitos dos textos que lê terão sido escritos – mesmo a distante Idade Média terá mais similaridades que dissimilaridades quanto a alguns códigos decisivos, ainda que essa hipótese oscile, por exemplo, em casos como o do código métrico –, a asserção de que nenhuma leitura é *Objetiva*, derivada de um *Objeto* puro, e, sim, *objetiva*, não implicaria o temido *vale-tudo* interpretativo.

Mas eis o caso: ao *não* fazer reverter esse segundo movimento atenuador, essa lembrança da estabilidade relativa dos códigos de leitura, sobre a questão da *forma*, Fish, na outra passagem citada, teria deixado que se pensasse a memória do leitor, do leitor que lê a *forma*, ao contrário do que há nessas suas linhas finais, *como uma tábula rasa*. Se se consideram suas conclusões gerais, ou generalizantes, tal leitor, ou tal *corpo*, parecerá suficientemente livre para *constituir*, por exemplo, a partir de trava-línguas conhecidos, as cadências mais suaves alguma vez atribuídas a um verso de Shakespeare

ou San Juan de la Cruz. No entanto, enquanto isso, também no caso da *forma*, como no exemplo dos atos de *constituição* dos *significantes* métricos de um “texto”, seria razoável dizer: os códigos de leitura em vigência, apenas porque não operam sob as rédeas de certos *Objetos*, nem por isso operariam sob a direção de *objetos* que são *nulos*, pouco ou nada *vitais*, ou nada *decisivos*. A caricatura do “pragmatismo”, que Fish se preocupa em negar no plano da interpretação em sentido amplo, não parece ter tido ele o cuidado de negar no campo *formal*, prevalecendo ali a imagem do “sucesso” garantido de toda “leitura”: são silenciados os direcionamentos a ela infligidos, já na partida, pelos códigos vigentes, e é silenciada a negociação, nem sempre pacífica, que toda “leitura” precisa levar a cabo em sua luta por legitimação, na chegada, ante os mesmos códigos vigentes. Quanto à forma, nesse sentido, o leitor de Fish parecerá livre de todo código, senhor pleno de si. Nesses termos, de fato, pode-se dar a pensar que *qualquer* “qualidade poética”, sim, será a obra fácil de qualquer leitor “solipsista”, cuja memória *corporal*, no ato de “leitura”, poderá “atropelar [*overwhelm*]” de modo “irresponsável” o texto. Será tal leitor um bem-aventurado, aliás, que sorrirá a cada vez que abrir um catálogo telefônico, ou um cardápio de restaurante, e vir-se a encenar, também nessas *listas*, o equilíbrio perfeito de algum verso de Goethe, Donne ou Fernando Pessoa.

Aquilo que, no entanto, e salvo engano maior, terá conduzido Fish a semelhantes conclusões gerais, a semelhantes lições gerais sobre a *forma* dadas a seus alunos, teria sido um aspecto aqui mais relevante. Trata-se, precisamente, do segundo ponto a ser levantado, base provável a ocasionar o que logo acima se descreveu como o primeiro dos pontos. Como introdução, um esboço em poucos traços de certo estado de coisas.

Após uma longa série de experimentos de tantas vanguardas, ou, num resumo talvez insuperável, após o *ready-made* de Duchamp, qualquer coisa *pode ser um poema*. Bastará nomeá-lo. Empreendimentos como o de Hegel, de definir o “poético propriamente dito”, tenderão hoje a ser reconhecíveis, antes, como a constituição circunstancializada de certo *objeto*, condicionada por normas contingenciais e mesmo por um *corpus* de obras igualmente contingencial, para fins, sim, de maior *clareza* segundo critérios momentâneos, mas não para o desvelamento de um *Objeto* poema, plantado por Deus ou pelas Musas em algum lugar a salvo da fabricação contingencial, *endógena* – embora não proibida a produtiva *dêixis para fora*, praticada como ato *instituinte* –, da cultura. Casos ilustrativos dessas formas momentâneas da inteligibilidade se deixariam ver nas próprias oscilações paradigmáticas aqui lembradas,

de Hegel a Jakobson, e de Jakobson a Barthes, por exemplo. Foi com o questionamento das *fórmulas* universalizantes, aliás, que teve início o texto do presente trabalho. Com sorte, ou com algum esforço, poderão servir sempre, ainda, tais “vocabulários”, como ferramentas para a edificação de novas inteligibilidades ante certos problemas recentes, como já dito e redito, mas dificilmente como receita para a identificação de um *Objeto* eterno, como “duplicata” perene, a reger como traço preponderante distintivo todos os pretensos *poemas* do passado e do futuro, de Homero e dos hinos religiosos da Suméria até o soneto de Dante ou o poema concreto. (Vê-se que não se trata de *poema* no sentido técnico, e mais restrito, de *composição verbal em versos*.)

A “comunidade interpretativa” ligada à poesia, diante disso, talvez não veja solução a não ser reconhecer, meramente, que uma série de *práticas* heterogêneas – levadas algumas delas a graus inimagináveis de sutileza e refinamento, ao menos sob os olhos crédulos dos seus tantos entusiastas e aficionados – já estiveram alguma vez entre os ingredientes do dito *poema*, alternando-se e contradizendo-se no transcorrer das épocas, multiplicando-se, renovando-se numa lista sem fim: preponderância ora do som, ora da imagem como unidade fundamental; autenticidade; maior ou menor regularidade métrica; clareza e decisão de propósito; atenção aos motivos clássicos; complexidade no uso de figuras de linguagem; profundidade filosófica; presença do *sentimento*; capacidade de cristalizar o fundamento ético de uma sociedade; pertinência em relação ao tempo presente; riqueza vocabular; pobreza vocabular; potencial de controle sobre as massas; naturalidade ou despojamento da linguagem; potencial de Revelação da *Verdade* divina; marginalidade; complexidade sintática; acesso desobstruído ao Inconsciente etc. A tais elementos, já inumeráveis, somar-se-iam aqueles a que, um dia, algum leitor irá ainda dar um nome, tornando catalogável, muito embora possa se tratar de obras já antigas mesmo hoje, já lidas e relidas. Apenas para se acrescentar um exemplo menos generalizante, e menos vago do que essa mera lista dá a ver, constituindo ela na verdade o resumo grosseiro de séculos e séculos de uma dedicada atividade crítica e poética por parte de uma multidão de sujeitos, pode-se ver figurar em meio a esse repertório múltiplo acumulado, conseguindo-se assim um *close up* automático num de seus muitos termos possíveis, ideias como as aqui detalhadas em relação à métrica de Dante. E aí seria necessário mais uma vez reiterar: ler um poema de Dante com certas hipóteses coreográficas na memória, como aqui proposto, não poderia, por *útil* que possa se mostrar tal gesto para algum leitor, facultar-lhe o acesso a uma pretensa totalidade de quaisquer das composições dantescas, assim como ler sobre o

panejamento esvoaçante de Botticelli, noutro exemplo, apenas incluirá um novo ingrediente a se provar relevante, ou não, no processo de viva soma – composição entre memória, linha e cor confundidas – empreendido pelo olhar leitor que passeia pela tela, produzindo sua própria “leitura”. Em suma: embora tal riquíssimo repertório acumulado, sem dúvida, possa alimentar “leituras” presentes, como fonte de ferramentas para a geração de *pertinências* a partir de “textos”, e mesmo direcionar em grande parte os atuais eventos de “leitura”, nada terão que ver seus elementos com a determinação de uma *fórmula* do poético.

Com essa introdução, quer-se chamar atenção para um ponto preciso da visão de Fish, outra vez a se indicar numa pergunta. Diante do complexo repertório assim acumulado, compartilhado pelas várias “comunidades interpretativas” que se possam imaginar como diretamente ligadas à atividade da poesia – poetas, tradutores, críticos e professores –, de que preeminência gozariam, como traços presentificadores pretensamente *suficientes* do poema – a sugestão estaria implícita nas conclusões de Fish –, as relações de sentido entre alguns vocábulos esparsos, com base em suas etimologias, e as possibilidades anagramáticas a partir dos seus caracteres mais recorrentes? Parece haver aí, na verdade, *dois* problemas imbricados, mas um deles interessará mais que o outro. Deixe-se de lado, já de início, a importância implicitamente concedida, por Fish, à discussão do *ser ou não ser poema*, que parecerá importar antes como “Filosofia” do que como “filosofia”: um “texto” de Cabral, afinal, não será mais importante por responder como *poema* a tal ou qual critério, mas, sim, por se manter como um meio fértil na geração de novos valores sob os olhos da “comunidade”, valores que poderão ser *poéticos* ou não em sentidos os mais diversos, a depender da destreza sofisticada do crítico que os formule; a discussão tratadística sobre *ser ou não ser poema*, dada a própria labilidade de traços observável na produção das últimas décadas, perderia importância diante daquela outra discussão, talvez mais vital, condicionada por todas as armas que a inteligência seja capaz de escolher em meio aos repertórios da “comunidade”, sobre o que *vale ou não vale a pena* continuar a ser lido. Mas esse era problema a se deixar de lado, e o que resta seria outro: os traços tratados por Fish como passíveis de representar a contento, como sugere sua conclusão, o que quer que se possa esconder sob o rótulo das “qualidades poéticas” de um “texto”. A experiência de leitura definidora dos destinos gerais da *forma* na teoria de Fish, ao que parece, estaria muito aquém daquilo que, no interior daquelas referidas “comunidades

interpretativas”, costuma-se ouvir dizer acerca de poemas, ou, como queira, acerca de pretensos poemas.

Num paralelo possível com a primeira ordem de ênfases sob Funes, o que parecerá direcionar a atitude de Fish, nesse particular, como sua determinação precípua, senão exclusiva, é o projeto de depor as pretensões *Objetivas* dos seus adversários. A cruzada contra o *significado*, não se nega, seria nobre, mas, como sugeriria a segunda ordem de ênfases sob Funes, não seria suficiente: em termos de estudos literários, seria ela não o fim, mas apenas o início do trabalho. Num sentido preciso.

Um dado sintomático do que aqui se aponta em Fish estaria no subtítulo do seu volume de ensaios: “*The Authority of Interpretive Communities* [a autoridade das comunidades interpretativas]”. Uma “comunidade interpretativa”, dir-se-ia, não constituiria, no entanto, apenas um feudo em que “autoridades” determinam o certo e o errado em termos de “leitura”, devendo por isso, apenas, ter desmascarada a circunstancialidade de seus inveterados universalismos, sempre politicamente espúrios, como demonstrará em seus atos anárquicos o “leitor de texto”. Uma “comunidade interpretativa”, para além de uma circunscrição mantida sob certos códigos autoritários, seria a valiosa fonte, e única, dos exemplos e contraexemplos a se recorrer para a constituição de novas rotas de criação do inteligível. As “comunidades” seriam “regiões da Terra rica em minérios”, e talvez seja menos no pretenso comércio direto com o Absoluto – embora nada pareça descartável sob o olhar *transformativo* –, e mais no elaborado novelo de inteligibilidades circunstanciais que a história das “comunidades” acumula, que as melhores lições sobre o conhecimento, como processo pluridirecional e incessante de *soterramento*, podem ser encontradas: antídoto contra “teologias” tanto *metafísicas* quanto *antimetafísicas*. Esse repertório de práticas parece ter sido deixado de lado por Fish, em sua restrita consideração do problema *formal*, embora não restritas as conclusões a que chega. Ou isso, ou as relações de sentido entre vocábulos escolhidos ao acaso, acompanhadas de composições anagramáticas a partir dos caracteres neles mais recorrentes, de fato, defensavelmente cobrirão, como objeto de “leitura”, o panorama múltiplo e desigual que se pode entrever sob a palavra *poema*, muito embora não pareçam cobrir, no setor menor que no *poema* será a *forma*, sequer o subdepartamento a se chamar de *métrica*, segundo faz pensar a pergunta aqui formulada como primeiro ponto levantado. O argumento de Fish, diante disso, representaria um caso típico daqueles em que o teórico, não sem consequências, *não* adentrou a oficina: na tentativa de advogar uma *não Objetividade* do estrato formal do “texto”, seu

resultado não poderia ter sido o reconhecimento da *Forma* como *forma*, ou dos *sapatos* como *não-sapatos*, permitindo-se a continuidade renovada de uma série de práticas, salvo engano, valiosas; seu resultado terá sido mais um passo na difusão – talvez de longínquos antecedentes históricos – do desprezo algo vago por uma série de experiências e práticas que, para espanto dos sapateiros, “ora, mas ele não quis sequer entrar!”.

Stanley Fish no salão de tuning

Sem vergonha o não digo: que a razão
D’algum não ser por versos excelente
É não se ver prezado o verso e rima:
Porque quem não sabe arte não na estima.
(Camões, *Os Lusíadas*, Canto V, est. 97)

No grande salão anual de *tuning*, em alguma cidade americana, centenas ou milhares de aficionados, lotando os corredores, circulam de estande em estande, conferindo, entre tantas outras coisas, o novo *set* de acessórios que algum grande fabricante submete a teste *in loco*, em carrocerias de diferentes modelos de diferentes anos; a máquina cada vez mais portátil que esculpe automaticamente, diretamente num bloco de magnésio, rodas desenhadas em algum *software* de desenho técnico tridimensional; os resultados obtidos por meio de técnicas avançadas de funilaria artesanal, postas a serviço de outros também aficionados que terão mesclado a admiração por carros com cursos de design, ou de história da arte ocidental; a precisão de mecânicos que sabem dizer à distância, pelo mero som, quantos cilindros tem e quais modificações envenenaram tal ou qual motor de fábrica; o equilíbrio de linhas já facilmente reconhecível pelos passantes, marca registrada de uma conhecida família de pintores que, trabalhando sempre à mão, vem criando grafismos simples, mas expressivos, com base numa paleta de cores também tornada exclusiva. Em meio a esse repertório de práticas, que se vai transformando com o tempo, saindo de uso algumas e outras novas surgindo, estilos vão sendo constituídos, estabelecendo-se um ou outro como facilmente reconhecível; aparecem combinações diversas que dão em diferentes tipos de beleza, e o confronto entre eles, em paralelo com a observação de toda uma série de outras transformações, que incluem tendências do design, da tecnologia e da economia, é o meio precípua, nas mãos dos *tunadores* em atividade, para o vislumbre

de novos caminhos, harmonias, soluções, gerados a todo momento. Não terá previsto Platão, em socorro aos *tunadores*, no mundo das Ideias, um conjunto de constituintes fundamentais que devesse caracterizar, em meio a incrementos no mecanismo de embreagem ou na perolização de revestimentos, o Carro *Tunado*. Talvez, para fins de inscrição em competições, venha-se a falar algum momento em algo como o *tunado propriamente dito*, como diria Hegel ao circular pelo salão, mas tal essência, como se vê, saber-se-ia desde já comprometida com finalidades nada eternas.

Seja como for, mesmo sem essências, prosseguiria incessantemente a feliz *transformação* de códigos, sujeitos e carros.

Trata-se do mero caminhar de uma “comunidade interpretativa”, com suas rotinas peculiares de criação, com suas modalidades peculiares de juízo crítico, coisas que não terão nenhuma origem e nenhum fim para *além*, ou *aquém*, do território histórico e circunstancial de práticas em que se encontram, e que lhes dá razão de ser – e assim suas *belezas*, *pertinências*, *melhorias*. Se toda *verdade* admissível é circunstancial, como parece querer Rorty, ou Barthes, inserida no contexto de práticas de uma comunidade, não haverá como proceder à crítica, sempre instrutiva, das *verdades* em circulação, e obter sucesso aos olhos dos circunstantes, sem o aprendizado empático de todo um mundo de mecanismos de legitimação ali em vigor, ainda que para subvertê-los. No caso do salão de *tuning*, uma estratégia possível talvez fosse a dedicada fabricação de um carro inimaginável, que pudesse subverter uma ou outra cláusula no contrato de expectativas vigente, com repercussões que os próprios *tunadores* presentes pudessem julgar como pertinentes, ou não, em seu mundo de práticas. Uma alternativa seria, com o respaldo de alguma autoridade extrínseca, trazer a efeito o primeiro golpe de Estado a se documentar num salão de *tuning*.

Bibliografia

Obras de teoria da literatura e de caráter teórico e filosófico mais amplo

- AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane: studi di poetica*. Veneza: Marsilio, 1996.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 40 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. 2 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. “Crítica e verdade”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009 [1966].
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008
- BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: _____. *Obras escolhidas: vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986 [1933]. pp. 108-13
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPOS, Augusto de, et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006a.
- CAMPOS, Haroldo de. (org.) *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva: 1969.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CORBUSIER, Le. *O modulator*. Trad. Marta Sequeira. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. 2 ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ECO. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ECO. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- EDGERTON, Samuel Y. *The mirror, the window, and the telescope: how Renaissance linear perspective changed our vision of the universe*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2009.
- EIKHENBAUM, Boris, et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FISH, Stanley. “Como reconhecer um poema ao vê-lo”. Trad. Sonia Moreira. In: Revista Palavra. n.1. vol.1. Rio de Janeiro: Universidade Católica do Rio de Janeiro, Dept. de Letras, 1993. pp. 156-65.
- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001.
- FRANCHETTI. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- GUILHERME IX DE AQUITÂNIA. *Poesia*. Trad. Arnaldo Saraiva. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 8 ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”. In: Costa Lima, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 [1977]. pp. 989-1011
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética: volume iv*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink, 1984.
- JAKOBSON, Roman. “‘Les chats’ de Charles Baudelaire”. [1962]. In: Costa Lima, Luiz (org.). 2002. *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 833
- JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. [1960]. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003a.
- JAKOBSON, Roman. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- JAUB, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- JIRMUNSKI, Viktor. “As tarefas da poética”. [1921]. In: Costa Lima, Luiz. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. pp. 459-472
- JIRMUNSKI, Viktor. “Sobre a questão do ‘método formal’”. [1923]. In: EIKHENBAUM, Boris, et al. 1976. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo.
- KNAPP, Steven. *Literary interest: The Limits of Anti-Formalism*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1993.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística. A expressividade na língua portuguesa*. 4 ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MESCHONNIC, Henri. “Em prol da poética”. Trad. Eduardo Viveiros de Castro. [1969]. In: Costa Lima, Luiz. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. pp. 35-62
- NIETZSCHE, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*. Editados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Munique: DTV, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Mediações do Quixote*. Trad. Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.
- PANOFSKY, Erwin. *Perspective as symbolic form*. Trad. Christopher S. Wood. Nova Iorque: Zone Books, 1997.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RORTY, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008.
- RORTY, Richard. “A trajetória do pragmatista”. In: Eco, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1990]. pp. 105-127

- RORTY, Richard. *Consequences of pragmatism: (essays: 1972-1980)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- RORTY, Richard. (org.) *The linguistic turn: essays in philosophical method: with two retrospective essays*. Chicago, Londre: The University of Chicago Press, 1992.
- SCHILLER, F. “Über naive und sentimentalische Dichtung”. In: SCHILLER, Friedrich. [s/ d.] *Sämtliche Werke*. Leipzig: Reclam. pp. 90-152.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna: lições de literatura no Brasil: 1937-1942*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Ática, 1996.
- UNGARETTI. *Razões de uma poesia e outros ensaios*. Trad. Liliana Lagana, Lucia Wataghin, Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Edusp, Imaginário, 1994.
- VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a estética”. In: Costa Lima, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 15
- VALÉRY. *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Obras de Dante e traduções consultadas

- ALIGHIERI, Dante. *Le opere di Dante: testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana*. Florença: Le Lettere, 2011.
- ALIGHIERI, Dante. *La commedia: testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*. A cura di Antonio Lanza. Anzio: De Rubeis, 1996a.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Comentários de Anna Maria Chiavacci Leonardo. Milão: Oscar Mondadori, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcante*. São Paulo: Arx, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. “Dante: um corpo que cai”. In: Campos, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 20
- CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- GRAÇA MOURA, Vasco. (Trad.) *A divina comédia*. São Paulo: Landmark, 2005.
- MARTINS, Cristiano. (Trad.) *A divina comédia*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- WANDERLEY, Jorge. (Trad.) *A divina comédia: inferno*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- WANDERLEY, Jorge. (Trad.) *Lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

Obras sobre teoria e prática da tradução

- BARBOSA, Maria Magdalena Vila. “Evolución histórica do concepto de equivalencia en tradutoloxía”. In: *Cadernos de Tradução*. n. 29. Florianópolis: UFSC, 2012. p. 11-29
- BENJAMIN, Walter. “Aufgabe des Übersetzers”. In: BRANCO, Lucia Castello. (org.) *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte, 2008. p. 9-24.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. In: GUERINI, Andréia, et al. *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 133-42
- CARDOZO, Maurício Mendonça. “Tradução como transformação: liminaridade, incondicionalidade e a crítica da relação tradutória”. In: *Revista Letras*. n. 85. Curitiba: Editora UFPR, 2012. p. 181-201.

- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ECO, Umberto. *Dire quase la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milão: Bompiani, 2007.
- FALEIROS, Álvaro. “‘As flores do mal’ sem medida: por uma retradução de Charles Baudelaire”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v.2, n.19. São Paulo: Abralic, 2011. p. 145-156.
- FURLAN, Mauri. “A missão do tradutor: aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e de tradução”. In: *Cadernos de Tradução*. v.1. n.1. Florianópolis: UFSC, 1996. p. 91-105
- GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2001.
- GHIRARDI, José Garcez. *John Donne e a crítica brasileira: três momentos, três olhares*. Porto Alegre, São Paulo: AGE, Giordano, 2000.
- GUERINI, Andréia, et al. *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. [1959]. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003b.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- LEVÝ, Jiří. *The Art of Translation*. Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- MARTI, Mario. “Aspetti stilistici di Dante traduttore”. In: _____. *Realismo dantesco: e altri saggi*. Milão, Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1961. p. 108-25.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MILTON, John. “Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções”. In: *Cadernos de Tradução*. v.1. n.1. Florianópolis: UFSC, 1996. p. 13-25
- NASCIMENTO, Evando. “Traduzindo Haroldo”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v.2, n.19. São Paulo: Abralic, 2011. p. 25-42.
- PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. “Entrevista com Augusto de Campos”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v.2, n.19. São Paulo: Abralic, 2011. p. 13-23
- POUND, Ezra. *Translations*. Nova York: New Directions, 1963.
- PYM, Anthony. *Exploring translation theories*. New York: Routledge, 2009.
- SNELL-HORNBY, Mary. *The turns of translation studies: new paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2006.
- STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. 3 ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Obras sobre ritmo e versificação

- ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006.
- AMARANTE DE AZEVEDO FILHO, Leodegário. “Estrutura e ritmo do verso decassílabo no Cancioneiro de D. Joan Garcia de Guilhade”. In: *Revista de Portugal: série A: língua portuguesa*. Vol. XXX. Lisboa, 1965.
- ANTONELLI, Roberto. *Metrica e testo*. Milano; Napoli: R. Ricciardi, 1986.
- AVALLE, D’ Arco Silvio. *Le origini della versificazione moderna*. Torino: G. Giappichelli Editore, 1979.
- AVALLE, D’ Arco Silvio. *Preistoria dell’endecasillabo: prolusione letta all’Università di Torino il 17 febbraio 1963*. Milano; Napoli: R. Ricciardi, 1963.
- BELTRAMI, Pietro G. *La metrica italiana*. 4 ed. Bologna: il Mulino, 2002.
- BELTRAMI, Pietro G. “Sul metro della ‘Divina commedia’: sondaggi per una analisi sintattica”. In: *Studi Mediolatini e Volgari*. Vol. XXIV. Pisa: Pacini Editore, 1976.
- BELTRAMI, Pietro G. *Metrica, poetica, metrica dantesca*. Pisa: Pacini Editore, 1981.
- BELTRAMI, Pietro G. “Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull’endecasillabo di Dante”. In: *Metrica*. Vol. IV. Mião, Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1986.
- BERTINETTO, Pier Marco. *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1973.

- CAMARA Jr., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- CHAMBERS, Frank M. *An introduction to old provençal versification*. Filadélfia: American Philosophical Society, 1985.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- CIRESE, Alberto Mario. *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*. Palermo: Sellerio, 1988.
- COSTANZO, Nerina. *Curiosità del ritmo poetico*. Pasian di Prato: Campanotto, 2003.
- DE ALESSI, Giorgio. *Repertorio metrico del MS. Paris, B.N., Lat. 1139: sezione antica*. Torino: Giappichelli, 1971.
- D'OVIDIO, Francesco. *Versificazione italiana e arte poetica medievale*. Milano: U. Hoepli, 1910.
- EDWARDS, Mark W. *Sound, sense and rhythm: listening to greek and latin poetry*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- ELWERT, Wilhelm Theodor. *Italienische Metrik*. München: M. Hueber, 1968.
- ESPOSITO, Edoardo. *Il verso: forme e teoria*. Roma: Carocci, 2003.
- FABB, Nigel; HALLE, Morris. *Meter in Poetry: A New Theory*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- FASANI, Remo. *La metrica della Divina Commedia: e altri saggi di metrica italiana*. Ravenna: Longo Editore, 1992.
- FASANI, Remo. *Le parole che si chiamano: i metodi dell'officina dantesca*. Ravenna: Longo Editore, 1994.
- FASANI, Remo. *L'infinito endecasillabo e tre saggi danteschi*. Ravenna: Longo Editore, 2007.
- FUBINI, Mario. *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- KLOPSCH, Paul. *Einführung in die Mittellateinische Verslehre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- LAVEZZI, Gianfranca; GIOVANNETTI, Paolo. *La Metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci, 2010.
- MARI, Giovanni. *Riassunto e dizionaretto di ritmica italiana: con saggi dell'uso dantesco e petrarchesco*. Torino: E. Loescher, 1901.
- MENICHETTI, Aldo. *Saggi metrici*. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006.
- MENICHETTI, Aldo. "Problemi della metrica". In: ANTONELLI, Roberto. (org.) *La costruzione del testo poetico: metrica e testo*. Roma: Aracne, 2004. pp. 7-50
- MENICHETTI, Aldo. *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore, 1993.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel. 1875. "Historia literaria del decassílabo y endecasílabo anapésticos". In: *Revista Histórica Latina*. Vol. II. n. VII. p. 181-92
- MONTEVERDI, Angelo. "I primi endecasillabi italiani". In: *Studj Romanzi*. ano XVII. n. XXVIII. Roma: Ditta Tipografia Cuggiani, 1939.
- NASCIMBENI, Giovanni. *Le trame della poesia: per una teoria funzionale del verso*. Firenze: Vallecchi, 1988.
- NOEL AZIZ HANNA, Patrizia. "Integrating quantitative meter in non-quantitative metrical systems: the rise and fall of the German hexameter". In: *Ars Metrica*, 2006. [online] Disponível na internet via WWW. URL: http://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/wp-content/uploads/2013/01/Noel_2006_Integrating-quantitative-meter-in-non-quantitative-metrical-systems.pdf. Último acesso em 14 de abril de 2011.
- PIERA, Carlos. *Spanish Verse and the Theory of Meter* (dissertation). Los Angeles: University of California, 1981.
- PINCHERA, Antonio. *La metrica*. Milano: Mondadori, 1999.
- PIRANDELLO, Luigi. "Per uno studio sul verso di Dante". [In: _____. *Arte e scienza*. Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908]. [online] Disponível na internet via WWW. URL:

- http://www.classicitaliani.it/dante/critica/pira_dante_ verso.htm. Último acesso em 23 de março de 2011.
- PÖTTERS, Wilhelm. *Nascita del sonetto: metrica e matematica al tempo di Federico II*. Ravenna: Longo Editore, 1998.
- PORENA, Manfredi. *Note di lingua e di stile: Alcune chiose linguistiche alla Divina Commedia; Sillabe brevi e sillabe lunghe nella poesia italiana; Un capolavoro stilistico*. Napoli: Stab. Tip. della R. Università, 1908.
- PRALORAN, Marco. “Alcune osservazioni sul ritmo nella “Commedia”. In: TROVATO, Paolo. (org.) *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”*: una guida filologico-linguistica al poema dantesco. Florença: Franco Cesati Editore, 2007.
- RAFFAELLA, Zanni; INGLESE, Giorgio. *Metrica e retorica nel Medioevo*. Carocci, 2011.
- RONCA, Umberto. *Metrica e ritmica latina nel medio evo*. Roma: E. Loescher & C., 1890.
- ROSARIO, Rubén del. *El endecasilabo español*. [Puerto Rico]: Junta Editora Universidad de Puerto Rico, 1944.
- SANSONE, Giuseppe E. *Le trame della poesia: per una teoria funzionale del verso*. Firenze: Valecchi Editore, 1988.
- SERRETTA, Mariangela. *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*. Milano: Vita e pensiero, 1938.
- SPANKE, Hans. “St. Martial-Studien: Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik”. [1931-2] In: Spanke, Hans. *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1983.
- SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- TAVANI, Giuseppe. *Ensaio portugueses: filologia e linguística*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: Lisboa, 1988.
- TAVANI, Giuseppe. (org.) *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-simile por Giuseppe Tavani. 1. ed. Lisboa: Colibri, 1999.
- TAVANI, Giuseppe. *Considerazioni sulle origini dell’ “arte mayor”*. Modena: Società tipografica modenese, 1965. 19 p. Estr. da: Cultura neolatina, vol. XXV, fasc. 1-2, 1965.
- TAVANI, Giuseppe. *Per una lettura “Ritmemica” dei testi di poesia*. [s.l.]: Beniamino Carucci, 1972.
- TAVANI, Giuseppe. *Poesia e ritmo: proposta para uma leitura do texto poético*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.
- TAVANI, Giuseppe. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Ateneo, 1967.
- WLASSICS, Tibor. *Interpretazioni di prosodia dantesca*. Roma: A. Signorelli, 1972.

Obras sobre Dante, sua obra e sua época

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen, Basel: Francke, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter, 2001.
- BALDELLI, Ignazio. *Dante e i poeti fiorentini del duecento*. Florença: Felice le Monnier, 1968.
- BELLOMO, Saverio. *Filologia e critica dantesca*. Brescia: La Scuola, 2008.
- BERTELLI, Italo. *Esperienze poetiche del duecento e del primo trecento: studi sul “dolce stil nuovo” e sulla letteratura dell’età comunale*. Milão: Bignami, 1980.
- BERTONI, Giulio. *Storia Letteraria d’Italia: Il duecento*. Milano: Francesco Vallardi, 1954.
- BOLOGNA, Corrado. *Il ritorno di Beatrice: simmetrie dantesche fra Vita Nova, Petrose e Commedia*. Roma: Salerno Editrice, 1998.
- BOYDE, Patrick. *Retorica e stile nella lirica di Dante*. Trad. Corrado Calenda. Nápoles: Liguori Editore, 2000 [1971].
- BORGES, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*. Madri: Alianza Editorial, 1999.
- BORSELLINO, Nino; PEDULLÀ, Walter. *Storia generale della letteratura italiana*. Milano: Motta, 1999.

- BRUGNOLO, Furio; PERON, Gianfranco. (orgs.) *Da Guido Guinizzelli a Dante: nuove prospettive sulla lirica del Duecento: atti del convegno di studi*, Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002. Padova : Il poligrafo, 2004.
- CALENDA, Corrado. *Appartenenze metriche ed esegesi: Dante, Cavalcanti, Guittone*. Nápoles: Bibliopolis, 1995..
- CANETTIERI, Paolo. “La poetica circolare di Dante Alighieri” [2009]. [online] Disponível na internet via WWW. URL: <http://paolocanettieri.wordpress.com/article/la-poetica-circolare-di-dante-alighieri-vyvpjuoxc2n0-8/>. Último acesso em 20 de abril de 2012.
- CARRAI, Stefano. *La lirica toscana del Duecento: cortesi, guittoniani, stilnovisti*. Roma; Bari: Laterza, 1997.
- CATENAZZI, Flavio. *Poeti fiorentini del duecento*. Brescia: Morcelliana, 1977.
- CECCHI, Emilio; SAPEGNO, Natalino. *Storia della letteratura italiana: volume primo: le origini e il Duecento*. Milão: Garzanti, 1972.
- CONTINI, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica*. Turim: Einaudi, 1970.
- CORTI, Maria. *Scritti su Cavalcanti e Dante*. Turim: Einaudi, 2003.
- CROCE, Benedetto. *La poesia di Dante*. Bari: Laterza, 1966.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11 ed. Tübingen, Basilea: Francke, 1993.
- DE VENDITTIS, Luigi. *Dal Duecento al Novecento: tre studi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1993.
- D’OVIDIO, Francesco. “Dante e la filosofia del linguaggio”. In: D’Ovidio, Francesco. 1892. *Studii sulla Divina Commedia: parte II*. Nápoles: Alfredo Guida, 1892. p. 291-325
- ELIOT, T. S. *Scritti su Dante*. Trad. Vittorio Di Giuro, Giovanni Vidali, Gloria Rivolta. Milão: Bompiani, 1994 [1920, 1929, 1965].
- ESPOSITO, Enzo. (org.) *L’opera di Dante nel mondo: edizioni e traduzioni nel 900: atti del Convegno internazionali di studi: Roma, 27-29 aprile 1989*. Ravenna: Longo Editore, 1989.
- GIOVANNETTI, Paolo; LAVEZZI, Gianfranca. *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci, 2010.
- GIUNTA, Claudio. *La poesia italiana nell’età di Dante: la linea Bonagiunta-Guinizzelli*. Bolonha: Il Mulino, 1998.
- GORNI, Guglielmo. *Lettera nome numero: l’ordine delle cose in Dante*. Bolonha: Il Mulino, 1990.
- GORNI, Guglielmo. *Il nodo della lingua e il verbo d’amore: studi su Dante e altri duecentisti*. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1981.
- INGLESE, Giorgio; ZANNI, Raffaella. *Metrica e retorica del medioevo*. Roma: Carocci, 2011.
- KÖHLER, Reinhold. (org.) *Dante’s Göttliche Komödie und ihre deutsche Übersetzungen: Der fünfte Gesang der Hölle in zwei und zwanzig Uebersetzungen seit 1763-1865*. Weimar: Hermann Böhlau, 1865.
- LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. (orgs.) *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.
- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 8 ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.
- LEDDA, Giuseppe. *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella “Commedia” di Dante*. Ravenna: Longo Editore, 2002.
- MAISANO, Riccardo. “La filologia dantesca di Antonino Pagliaro nell’ incompiuto *Commento all’Inferno*”. In: *Lectura Dantis 2001*. Napoli: Università degli Studi “l’Orientale”, 2005.
- MALATO, Enrico. *Per una nuova edizione comentata delle opere di Dante*. Roma: Salerno Editrice, 2004.
- MANUPPELLA, Giacinto. *Dantesca luso-brasileira: subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri*. Coimbra: Coimbra Editora, 1966.
- MUSCETTA, Carlo; RIVALTA, Paolo. (orgs.) *Poesia del Duecento e del Trecento*. Torino: G. Einaudi, 1956.
- PARATORE, Ettore. *Tradizione e struttura in Dante*. Florença: Sansoni, 1968.
- PASQUINI, Emilio. *Dante e le figure del vero: la fabbrica dela Commedia*. Milão: Bruno Mondadori, 2001.

- PAZZAGLIA, Mario. *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*. Firenze: La Nuova Italia, 1967.
- REA, Roberto. "Ego tanquam centrum circuli": per l'interpretazione di VN 5, 11". In: BRUGNOLO, Furio; GAMBINO, Francesca. *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza. Padova: Unipress, 2009. Pp. 739-756
- REYNOLDS, Barbara. *Dante: o poeta, o pensador político e o homem*. Trad. Fátima Marques. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.
- ROOY, Ronald de. *Divine Comedies for the New Millenium: for the New Millenium: Recent Dante Translations in America and the Netherlands*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- SALINARI, Carlo. (org.). *La poesia lirica del Duecento*. Torino: Utet, 1974.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 1996.
- SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- TORRACA, Francesco. *Studi sulla lirica italiana del Duecento*. Bologna: N. Zanichelli, 1902.
- TROVATO, Paolo. (org.) *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia": una guida filologico-linguistica al poema dantesco*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2007.
- TROVATO, Paolo. *Il testo della Vita Nuova e altra filologia dantesca*. Roma: Salerno Editrice, 2000.