

*tradudante*



# *tradudante*

**REFLEXÕES SOBRE DANTE,  
A SUA RECEPÇÃO E AS  
TRADUÇÕES BRASILEIRAS**



- 7 DANTE: TRADUÇÃO, RECEPÇÃO,  
RECRIAÇÃO DE UM CLÁSSICO  
**Yuri Brunello**  
**Fernanda Suely Muller**  
**Bárbara Costa Ribeiro**

## INVESTIGAÇÕES SOBRE DANTE

---

- 13 DANTE E A POESIA DO ALÉM  
**Andrea Mazzucchi**
- 28 LINGUAGGIO, FILOSOFIA E POLITICA DEI “SUBALTERNI”  
IN DANTE. UNA LETTURA GRAMSCIANA  
**Rocco Lacorte**
- 63 DANTE E A ETIMOLOGIA  
**Josenir Alcântara de Oliveira**
- 76 DANTE LEITOR DE BORGES  
**Bárbara Costa Ribeiro**  
**Matheus Silva Vieira**

## DANTE E O BRASIL

---

- 86 UM DANTE À BRASILEIRA E O DESAFIO  
DE JOÃO TRENTINO ZILLER  
**Eleonora Ziller Camenietzki**
- 97 SOBRE DANTE POLÍTICO.  
APONTAMENTOS “BRASILEIROS”  
**Yuri Brunello**

102 “LA DIVINA INCRENCA”: UMA LEITURA DE DANTE NO (PRÉ)MODERNISMO BRASILEIRO

**Fernanda Suely Muller**

112 DANTE E RAUL POMPÉIA

**Francisco Edi de Oliveira Sousa**

122 GILBERTO FREYRE E DANTE: DO DIÁRIO ÍNTIMO À *DIVINA COMÉDIA*

**Nicoletta Cherobin**

130 DANTE E A CULTURA POPULAR NORDESTINA

**Maria José Santa Rosa Borges de Castro**

## ENTREVISTAS

---

140 ENTREVISTA COM ELENA LOMBARDI: DANTE E O DESEJO

**Tom Jones Carneiro**

160 ENTREVISTA COM O ATOR RICARDO GUILHERME

**Rafael Ferreira da Silva**

# DANTE: TRADUÇÃO, RECEPÇÃO, RECRIAÇÃO DE UM CLÁSSICO

**Yuri Brunello**  
**Fernanda Suely Muller**  
**Bárbara Costa Ribeiro**

O livro *TraduDante* reúne uma série de ensaios elaborados em seguida ao I Colóquio sobre Dante e a sua Tradução, realizado em junho de 2016, na Universidade Federal do Ceará, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET). A iniciativa contou com o fomento da CAPES (agência sem a qual a realização do evento não teria sido possível). Os textos de então tomam agora a forma de ensaios e, inseridos neste livro, parte de um projeto bibliográfico maior e financiado com verbas próprias pelos organizadores, propõem uma abordagem do signo dantesco como uma reflexão sobre a própria linguagem, sobre o ato da escrita, e os seus desmembramentos tradutórios, sociais, políticos e filosóficos.

Na presente edição, organizam-se os textos de acordo com as suas afinidades temáticas. Na primeira parte, portanto, encontram-se aqueles que enfocam, de maneira mais geral, investigações sobre Dante e sua manipulação do signo poético. Na segunda parte, encontramos vinculações entre Dante e o Brasil, investigadas por meio de abordagens diversas. Há, ainda, a seção final, que conta com duas entrevistas, com pesquisadores, sobre Dante.

Antecipando, assim, o que se pode encontrar em cada um dos textos, temos, na seção inicial, intitulada *Investigações sobre Dante*, o ensaio de Andrea Mazzucchi como artigo inaugural, sob o nome “Dante e a poesia do além”, em que se reflete sobre o signo dantesco em seus modos

de subversão às convenções literárias e às estruturações formais e linguísticas da época, estabelecendo a fundação de uma nova linguagem e de uma consciência audaciosa, que partem de Dante no sentido de afirmar a finalidade redentora de seu poema – nos âmbitos espiritual, poético, político, humano.

No segundo ensaio da primeira parte, de Rocco Lacorte, “*Linguaggio, filosofia e politica dei ‘subalterni’ in Dante*”, discutem-se as implicações do uso do registro vulgar e do latim, na *Comédia*, tocando os aspectos de uma reforma cultural e política, via texto, e como as questões da época se veem remetidas à dimensão da língua criada por Dante. Nessa conjuntura, a ideia gramsciana de “*traducibilità*”, e suas implicações teóricas e práticas, em meio às relações sociais, políticas e literárias, vão se ligar ao trabalho de Dante.

Em seguida, o ensaio “Dante e a etimologia”, de Josenir Alcântara de Oliveira, descreve usos da etimologia em algumas obras do autor florentino, identificando, ainda, o forro teórico por trás dessas linhas etimológicas, e refletindo, a partir disso, de que maneira o estudo da etimologia pode contribuir para a compreensão das obras de Dante, na experiência do leitor brasileiro.

Ao fim da primeira parte, o texto “Dante leitor de Borges”, de Bárbara Costa Ribeiro e Matheus Silva Vieira, em linguagem ensaística propõe uma releitura do tempo e da noção de influência, a partir de Dante e de Borges, discutindo os pontos de conexão entre os autores, e a ideia de uma leitura labiríntica, em que a experiência da leitura teria base na diluição da relação hierárquica entre temporalidades e autorias.

Na segunda parte da organização, enfim – *Dante e o Brasil* –, encontramos Eleonora Ziller Camenietzki, inaugurando a seção com o texto “Um Dante à brasileira e o desafio de João Trentino Ziller”. Ali, a autora observa a tradução cultural da *Divina comédia* de Dante, realizada por seu bisavô, Giovanni Francesco Ziller.

A seguir, em “Sobre Dante político. Apontamentos brasileiros”, Yuri Brunello investiga a filologia e o emprego da tradução do vocábulo *donna*, em *Vida nova*, no século XX, por parte daqueles que eram então presos políticos, Aristides Lobo e Fúlvio Abramo; e pensa, assim, a correspondência do termo em latim, e como ele foi traduzido para o português, considerando uma espécie de “domesticação democrática” da palavra dantesca como hipótese de trabalho.

Em “La divina increnca’: uma leitura de Dante no (pré)modernismo brasileiro”, Fernanda Suely Muller aborda a construção do perso-

nagem satírico de Alexandre Ribeiro Marcondes, o Juó Bananére, e a utilização da *Divina comédia*, de Dante Alighieri, em sua constituição. Explora-se, aí, o modo como Juó Bananére subverte a linguagem erudita de Dante e constrói, através da paródia e do riso, um personagem que critica a Campanha Nacionalista de Olavo Bilac, ao mesmo tempo tentando aproximar-se do imaginário cultural dos imigrantes italianos que então chegavam ao Brasil, na busca por melhores condições de vida.

Posteriormente, no artigo “Dante e Raul Pompéia”, Francisco Edi de Oliveira Sousa coloca em diálogo as obras de Dante Alighieri, Raul Pompéia e Charles Baudelaire – leitura estabelecida a partir dos pontos de contato entre esses autores na obra *Canções sem metro*, de Pompéia, cujas epígrafes evidenciam suas filiações e concepções poéticas, uma vez que esses trechos são atravessados pelas produções dantesca e baudelairiana.

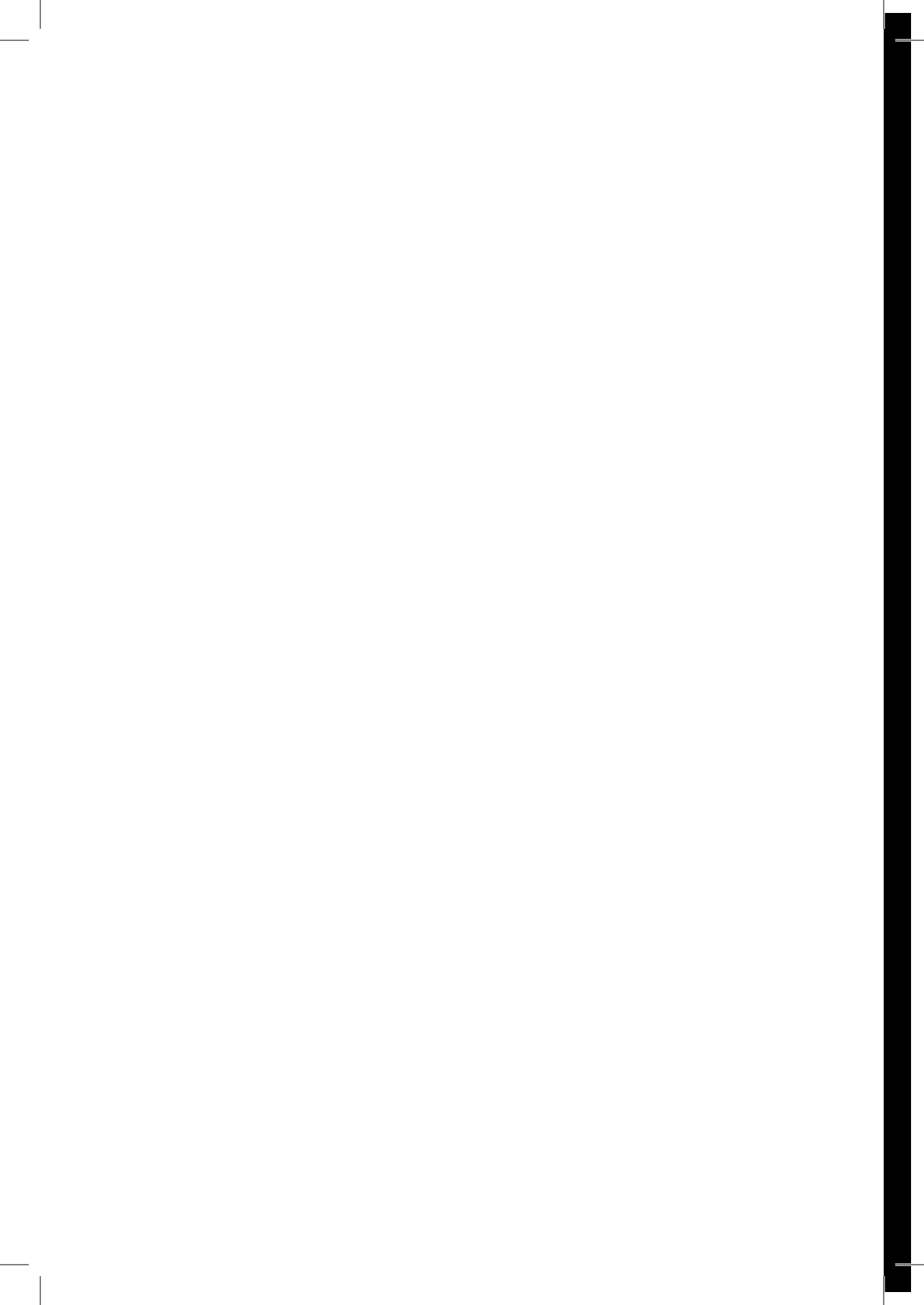
No ensaio “Gilberto Freyre e Dante: do diário íntimo à *Divina comédia*”, de Nicoletta Cherobin, exploram-se as relações de identificação entre Freyre e Dante, pautando-se em algumas ideias comuns à experiência de vida dos autores, como a questão do exílio, bem como a clarividência de suas leituras acerca dos séculos a que pertenceram.

Maria José Santa Rosa, em “Dante e a cultura popular nordestina”, discute relações residuais entre a expressão cultural do Nordeste brasileiro e aspectos da Bíblia cristã, centrando a reflexão na comparação de trechos dos círculos do Inferno, na *Comédia*, às informações cristalizadas nas mentalidades do Nordeste acerca dos sete pecados capitais.

Por fim, na seção *Entrevistas*, o diálogo entre Tom Jones Carneiro e a pesquisadora Elena Lombardi, sobre Dante e a noção de desejo, e o diálogo entre Rafael Ferreira da Silva e o ator Ricardo Guilherme, sobre uma adaptação nordestina da *Comédia*, concedem o tom final desta publicação, que busca uma perspectiva ampla de abordagem do texto dantesco, de sua tradução, de sua leitura e de sua recepção, num recorte que toca os dias de antes, e se projeta de maneira vigorosa ainda nos dias de hoje, a partir dos enfoques que aqui se conceberam.

Assim, agradecemos, ainda, pela revisão de todos os textos junto aos organizadores a Francisca Jamille de Carvalho Frota, Rodrigo Câmara Guimarães, bolsista PIBIC/Funcap, José Juliano Moreira dos Santos, bolsistas PIBIC/CNPq, Leandro Carvalho Valentim, bolsista PIBIC, bem como a Patrícia Salviano de Oliveira, Sâmila Maria Oliveira da Silva e Sara Silva Oliveira pelo seu trabalho de tradução.





**INVESTIGAÇÕES**

---

**SOBRE DANTE**

---



# DANTE E A POESIA DO ALÉM<sup>1</sup>

**Andrea Mazzucchi**

(Università degli Studi di Napoli Federico II)

O extremo, o excesso, a desmedida, a audácia, “o voo insano” ou o “transpassar do signo” da *Divina comédia* podem inclinar-se em âmbitos e perspectivas diferentes: do nível temático, ao de convenções literárias, àquele de estruturas formais e linguísticas. A quantidade de observações que um tema como este imporia seria tal que desencorajaria qualquer um e, certamente, requereria tempo e espaço demasiados e exorbitantes. Aqui, limitar-me-ei, portanto, a raciocinar sobre um exemplo apenas, depois de ter brevemente exposto algumas considerações de caráter mais geral.

O poema dantesco é uma obra literária que se destina a um propósito prático, extraliterário (e isso é já uma ultrapassagem dos limites e convenções preestabelecidos), edificante, também trazido à luz por aqueles que têm destacado as suas extraordinárias qualidades poéticas. Ainda que seja verdade que o objetivo utilitário atribuído à poesia sempre foi um *topos* condensável no “*docere*”, com a *Commedia* se

---

**1** Tradução de Patrícia Salviano de Oliveira, Sâmila Maria Oliveira da Silva e Sara Silva Oliveira. O tema foi trabalhado pelo autor no artigo original, em italiano, intitulado “*Le fiche di Vanni Fucci (Inf., XXV 1-3), il contributo dell'iconografia a una disputa recente*”, anteriormente publicado por Andrea Mazzucchi em *Intorno al testo: Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino 1-3 outubro de 2001*. (Roma: Salerno Editrice, 2003, p. 535-553) e posteriormente em *Tra Convivio e Commedia: sondaggi di filologia e critica dantesca*, lançada pela Salerno Editrice no ano de 2004 (p. 127-144). A tradução para o português dos trechos da *Divina commedia* é de José Pedro Xavier Pinheiro. A revisão geral das traduções e do texto é de Yuri Brunello.

adentra em um horizonte muito distinto pela altura e pela audácia dos objetivos pretendidos.

Nenhuma outra obra, mesmo de conteúdo teológico, foi impelida a tanto, sendo a finalidade do poema de Dante a salvação da humanidade, por meio da salvação do poeta que, por disposição divina, toma para si uma tarefa tão ambiciosa. Para explicar o “*modus tractandi*” do poema, Dante recorre ao salmo 113, na *Epístola a Cangrande*, “*In exitu Israel de Aegypto*” privilegiando aquele aspecto que descreve a libertação dos hebreus da servidão egípcia. Dessa forma, Dante é identificado, a partir de um gesto de estrepitosa temeridade, implicitamente, com Moisés, não apenas porque é ele mesmo um exilado, tanto de Florença, em sentido político, quando da terra prometida, em sentido espiritual, por conta da via “perdida” (*Inf.* I, v. 3), mas, em especial, porque se professa investido da missão de salvar a humanidade, libertando-a da escravidão do pecado.

Sabendo ser um profeta, não no sentido vulgar de “aquele que faz previsões”, mas no sentido etimológico de “aquele que fala pelo outro”, não diverso de um “*scriba Dei*”, acredita-se no direito de não seguir “as pegadas do rebanho”, mas, antes, de corrigi-lo dos seus erros (“*suis erroribus obviare*”: *Ep.* XIII 2). Depois que um guerreiro, qual o longínquo fundador de Roma, e depois que um santo, fundador da Igreja com Pedro, não foram o bastante para regenerar a humanidade, Dante possui a consciência audaciosa de que Deus desejou confiar essa missão a ele, ou seja, a um poeta, depois de tê-la assegurado anteriormente a um herói e a um apóstolo.

Um conhecimento ambicioso, mas que está inscrito em um desenho universal, em uma mensagem que pretende ser ecumênica, como revelado pelos muitos apelos ao leitor espalhados entre os versos heroicos da *Divina comédia*. O escopo do poema é “*removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*” (*Ep.* XIII 39). Os “vivos”, todos os “vivos”. É dessa forma que, de uma retórica, digamos, classicista, fundamentada em uma hierarquia clara de estilos, Dante passa a uma retórica cristã de tradição bíblica e agostiniana que, em nome do poliglotismo de todas as almas, segue a combinação de estilos e atende a um público universal.

À luz de tal extremismo criativo, por parte das próprias leis do poema, inclui-se a possibilidade de tentar uma descrição do excesso da visão divina, com a qual se conclui o poema. Uma visão que encontra o seu sustentáculo na possibilidade excepcionalmente concedida a um

indivíduo de transcender os limites da criatura humana, de *trasumanar*. Um avançar, um ir além dos seus limites, mas que encontra o seu único extremo na presunção de quem abdica de fiar-se na Graça. Os versos conclusivos do Canto de Paraíso XXXII

Veramente, *ne* forse tu t'arreti  
Movendo l'ali tue, credendo *oltrarti*  
Orando grazia conven che s'impetri,  
grazia da quella che puote aiutarti<sup>2</sup>

remontam, em modo não tão alusivo, a uma atitude antitética, aquela de Ulisses e do seu discurso conciso que arrasta os companheiros em uma viagem ousada, sem os meios necessários. O convite dantesco, na introdução do Canto II, estende-se àqueles que estão em “frágil barquinha”, no sentido de não empreender irrefletidamente uma viagem arriscada, e quer também fazer um alerta sobre o perigo que o poder das palavras têm, em arrebatar, de maneira imprudente, para além dos limites humanos.

Dante, de fato, teria certamente sublinhado, se tivesse podido conhecer as obras, o louvor à força das palavras do antigo sofista grego Górgias, para o qual “o discurso é um grande soberano, que com o menor e mais invisível corpo, executa as ações mais divinas, pois ele tem o poder de cessar o medo, retirar a tristeza, inspirar a alegria e aumentar a piedade”<sup>3</sup>. Não obstante, a função conativa dos milagrosos mecanismos verbais não se exaure em Dante e nem no relevante “discurso ornamentado” de Virgílio. Para alcançar a salvação, necessita-se das “verdadeiras palavras” de Beatriz, dos santos, de Maria, e a prova disso é que as belezas da *Divina comédia*, como bem reparou Luzi, não se podem acolher “simplesmente como observâncias da arte poética e da moral, pelo que inevitavelmente o sejam, mas como *outro* ao qual a nossa humanidade deve retornar”.

Tal consciência do poder das palavras, conjugada ao rompimento das hierarquias estilísticas, ao qual nos referimos, produz o milagre verbal constituído dos “excessos linguísticos” da *Comédia*, que suplanta tudo

---

**2** Mas, de que retrocedas no receio, /Movendo as asas, em vez de ir avante, /Impetra graça, de piedade cheio, /Daquela, que em valer é tão pujante. (ALIGHIERI, D. *Paraíso*. Canto XXXII, versos 145-148).

**3** GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Cadernos de Tradução, n. 4. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 17. Tradução, introdução e comentários de Maria Cecília Miranda Coelho.

o que já foi teorizado por Dante em questão de língua e de estilo, seja no *Convivio*, seja no *De vulgari eloquentia*.

Na extraordinária viagem dantesca, a língua vulgar é, de fato, chamada a descrever o mundo humano e divino, desde a realidade mais sórdida até as visões metafísicas mais apaixonantes. Nos polos extremos da expressiva excursão, a tensão das pesquisas linguísticas se manifesta na definição de uma poética que, em face dos abismos da abjeção e da repugnância, clama de forma programática a favor do estilo áspero e difícil, já experimentado em “*rime petrose*”, enquanto no *Paraíso* concebe famosos e sublimes tercetos de aproximação ao inefável divino. Dentro desses limites exasperados, que forçam, com mecanismos associativos inéditos, as convenções linguísticas estruturais, todas as teclas da gama expressiva são utilizadas, dando lugar a uma língua que também, na concretude das suas estruturas, rompe, vai além dos esquemas das poéticas anteriores, manifestando-se por meio de uma amplitude e uma liberdade de modos – pelo que é comum utilizar-se das fórmulas afortunadamente elaboradas pelo crítico Gianfranco Contini sob os nomes de “pluri” e “multilinguismo”.

A polimorfia da língua na *Comédia* se impõe vigorosamente, sobretudo, a nível lexical, tanto na formação das palavras quanto nos mecanismos associativos inovadores e nas prolongadas e coerentes tensões metafóricas. Uma temeridade, uma fome lexical, um além onomatopoético, que foi eficazmente definido como um tipo de vulcanismo glotopoético. A virulência visionária da representação é acompanhada por uma franqueza brutal da expressão, que é o correlato formal de uma concepção estética nova. Para Dante, a criação da beleza não pode se permitir esquivar-se do confronto com a materialidade da existência.

A navegação dantesca para as colunas de Hércules da língua encontra seus atracadouros mais avançados na criativa formação de neologismos, que, segundo a necessidade, torna-se capaz de também forçar os mesmos limites impostos pela língua. Não é por acaso que isso se desdobre predominantemente no *Paraíso* e esteja ligado à poesia do inefável. Entre as invenções dantescas, a maior parte é constituída de formações verbais parassintéticas que usam o prefixo *in-*. Esse esquema composicional é aplicado não só para substantivos e adjetivos, de uma forma que é normal desde o início (ampliar, envolver), mas também para os numerais, advérbios, e até mesmo para os pronomes pessoais e possessivos. Assim, além de itens como *inurbarsi* (“entrar

na cidade”), *infuturarsi* (“prolongar-se no futuro”), *inurbarsi* (“estar no mais íntimo do ventre”), *imparadisare* (“elevar-se às glórias do paraíso”), *indiarsi* (“compreender a Deus, unir-se a Ele”), tem-se ainda *incinquarsi* (“repetir-se por cinco vezes”), *intrearsi* (“juntar-se como um terceiro”), *immillarsi* (“multiplicar-se aos milhares”), e *insemparsi* (“durar para sempre”), *insusarsi* (“morar acima, no alto”), *indovarsi* (“encontrar lugar”), *inforsarsi* (“estar em dúvida, resultar na dúvida”), e, ainda por cima, *intuarsi*, *immiarsi*, *inluiarsi*, *inleiarsi* (por exemplo ‘*s’io m’intuassi come tu t’immii*, Par., IX 81”).

Mas a superação das colunas linguísticas de Hércules se realiza na comicidade exasperada dos cantos infernais, o que provocou as ressentidas reações do classicismo linguístico do século XVI de Bembo e Della Casa. Este último, até mesmo no Galateo, aconselhava, em particular, às senhoras prestes a ler *A divina comédia*, que evitassem não só as palavras “ou desonestas ou desconcertantes e sujas”, mas também aquelas que pudessem parecer desconcertantes e sujas sem de fato sê-las, e aponta o dedo sobre inocentes versos dantescos carregando-os de fantasmagóricos duplos sentidos obscenos:

*Se non ch’al viso et di sotto mi venta*<sup>4</sup>

*Que em torno ao rosto e abaixo se agitava*

(pela suposta indecência da determinação *di sotto* /*embaixo*);

*però ne dite ond’è presso pertugio*<sup>5</sup>

*Se é perto a entrada, donde vá subindo*

(pela intrínseca ambiguidade da palavra *pertugio*/*buraco*);

*vieni di retro a noi che troverai la buca*<sup>6</sup>

*Vem conosco: não longe ela demora.*

(pela imprudente combinação entre *di retro* e *buca*/*de costas* e *buraco*).

Recordar-se-á, além disso, a célebre repreensão lançada no Galateo contra uma expressiva metáfora usada por Dante para indicar o sol, “*la lucerna del mondo*”, “*a lamparina do mundo*”, na qual, segundo Della Casa<sup>7</sup>, sentia-se “*il puzzo dell’olio e della cucina*”, “*o fedor do óleo e da cozinha*”.

4 ALIGHIERI, D. *Inferno*, Canto XVII, verso 117.

5 ALIGHIERI, D. *Purgatório* – Canto XVIII, verso 111.

6 ALIGHIERI, D. *Purgatório* – Canto XVIII, versos 113-114.

7 DELLA CASA, G. *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*. In: ———. Napoli: 1933, p. 315. Volume 5.



Procurando com alguma morbidade entre esta “impertinente imunidade” linguística, encontram-se injúrias como *bastardo*, *bordello*, *ruffiano*, *puttana* (“bastardo”, “bordel”, “cafetão”, “puta”); obscenidades como *culo*, *fesso*, *fica* (“cu”, “furico”, “buceta”; retornaremos a isso); necessidade de dizer obscenidades como *letame*, *merda*, *merdoso*, *sterco* (“estrupe”, “merda”, “merdoso”, “esterco”); referências não neutras à botânica: *bozzachione*, *zucca* (“ameixa”, “abóbora”); metáforas animais, como *cagnazzo*, *ceffo*, *digrignare*, *ingozzare*, (“cachorrão”, “focinho”, “arreganhar”, “engasgar”).

E é justamente a partir de uma metáfora animalesca, até agora não revelada, que eu gostaria de mostrar-vos como a afronta linguística não se limita à ocorrência do único lema, mas se estende aos mecanismos associativos complexos e metafóricos, com os quais Dante não cessa de nos surpreender. De fato, será oportuno recuperar uma conotação especialista do lema dantesco *fiche*/figos do Canto XXV (versos 1-3) do *Inferno*. Tal recuperação permitirá perceber as extraordinárias sinergias expressivas colocadas em prática graças à admirável estruturação verbal de Dante. Mas, façamos primeiro um pouco de história.

Em 1997, Ignazio Baldelli publica no *Giornale Storico della Letteratura Italiana* um artigo intitulado “*Le fiche di Vanni Fucci*”<sup>8</sup>, que aborda, com as suas habituais exatidão e perícia, a análise linguístico-estilística dos Cantos XXIV e XXV do *Inferno*, e que, a partir do título, exhibe a questão destinada a despertar nos leitores um amplo debate, ao menos pela surpreendente novidade de interpretação proposta: o gesto desprezível e depravado feito pelo ladrão natural de Pistoia em direção a Deus no Canto XXV (versos 1-3) do *Inferno* (“*Al fine de le sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche / gridando: ‘Togli, Dio, ch’a te le squadro*’”, “Assim dizia o roubador e, alçando / Ambas as mãos, que figuravam figas: / “Toma, ó Deus” exclamou “o que eu te mando”) não deve ser entendido, para Baldelli, no modo tradicionalmente descrito pelos documentos dantescos; não é feito com a mão fechada em punho, com o polegar sobressaindo entre os dedos indicador e médio, e dirigida para quem se ofende.

O gesto descrito de maneira tradicional, na verdade, refere-se ao sexo masculino e corresponde à expressão “*far manichetto*” enquanto não

---

8 BALDELLI, I. *Le fiche di Vanni Fucci*. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 174, 1997, fasc. 565 p. 1-38.

se adequa absolutamente ao “ato de insulto” (conforme afirma Buti<sup>9</sup>) de “*fare la fica, o le fiche*”, ato que, em vez disso, será visto, segundo Baldelli, como a articulação das pontas do indicador e do polegar de cada mão, com referência explícita, portanto, ao sexo feminino.

Para sustentar essa proposta original, o estudioso não só inclui um considerável conjunto de textos literários antigos e recentes, nos quais está presente a expressão “*fare le fiche*” (do *Tesoretto* de Brunetto Latini até Grazia Deledda), como registram também documentos dos séculos XIII e XIV, em que se sancionam atos blasfêmicos, incluindo mostrar “*le fiche*”. Nenhum desses textos, no entanto, reconhece o próprio Baldelli, apresenta uma descrição do gesto capaz de fornecer ao leitor indicações inequívocas acerca da sua mecânica. Para recuperar o valor semântico preciso do insulto blasfêmico de Vanni Fucci, devemos, portanto, recorrer a testemunhos que revelem os paralelismos explicativos com a realidade acerca do gesto. Baldelli acredita que pode distingui-los em uma página da *Cronica dell’Anonimo Romano* e em uma canção do século XX, em dialeto abruzzese, de Guido De Nardis.

No primeiro texto, descreve-se a fuga de um embaixador de Bolonha, do meio de um povo enfurecido (que não economizava ofensas a ele) e a quem se juntavam as prostitutas bolonhesas, que não só *facevano le ficora e gridavano dicennoli moita iniuria* (faziam os “figos” e gritavam dizendo-lhe muitas injúrias), *ma anche* (mas também) *se aizavano li panni dereto e mostravanolli lo primo delli Decretali e lo sesto delle Clementine* (levantavam os panos para trás e mostravam o primeiro dos Decretali e o sexto das Clementine).<sup>10</sup>

Baldelli crê – forçando no texto, no entanto, como observado por Marco Berisso, “um significado que é estranho ao texto”<sup>11</sup> – que “as prostitutas, levantando suas roupas para trás, mostravam-lhe por trás, inclinando-se para frente, também o ‘figo’ e que todos, povo e prostitutas, faziam como gesto”<sup>12</sup>.

**9** Comentário de Francesco Buti sobre a Divina Commedia de Dante Alighieri, publicado por C. Giannini, Pisa, Nistri 1858-1862. Cita-se a partir da reimpressão anastática, com introdução de F. Mazzoni, Pisa, Nistri-Lischi, 1989, to I p.641.

**10** Vd. Anônimo Romano. *Cronica*, ed. crítica de G. Porta, Milano, Adelphi, 1979, cap. 5, p. 23-24, nn. 91-98, 115-120.

**11** BERISSO, M. Gestacci: a proposito di ‘Inf.’, XXV 1-3 e di una recente ipotesi. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol.176, 1999, fasc. 575 p. 583-589, a p. 586.

**12** BALDELLI, cit., p. 5.

No segundo texto, no dialeto de Abruzzo, mostra-se a história de um farmacêutico de Aquila que, diante das queixas de uma cliente, brutalmente “*appicchiette ji du pollici e ji du indici e ji strillette ’nfaccia ... ma che ti crie che tutte le fregne sso uguali!*”<sup>13</sup> (“*Juntou os dois polegares e os dois indicadores e os mostrou... Mas, você acredita mesmo que todas as bucetas são iguais!*”). Esse é, segundo Baldelli, o gesto de Vanni Fucci; gesto que o ilustre estudioso reconheceu, em uma “iluminante agnição”, nas manifestações feministas da metade dos anos 70.

Outro fundamental dado que apoia sua proposta é distinguido por Baldelli na consideração, objetivamente relevante, de que é muito raro, e, portanto, pertinente e significativo, que o insulto em italiano seja veiculado com o nome do sexo feminino, precisamente como acontece, de maneira excepcional, com “*le fiche*”. A funcionalidade da gesticulação assim descrita deveria, enfim, ser reconduzida ao caráter desprezível, humilhante e demoníaco que foi atribuído, na Idade Média (com o respaldo do texto bíblico), à nudez das partes íntimas e, especialmente, à do sexo feminino. Os gestos que aludiam a isso, então, configuravam-se como injúrias supremas e blasfêmias atroz.

O artigo de Baldelli despertou reações diferentes entre os estudiosos. Em defesa da interpretação tradicional da forma do gesto, interveio Marco Berisso, para quem “*fare le fiche significa in sostanza fare un gesto che imita la forma del fico*”<sup>14</sup> (“*fare le fiche*’ significa essencialmente fazer um gesto que imita a forma do figo”), eufemisticamente nominado e mostrado para indicar um referente simbólico oculto que assemelha-se ao falo. As argumentações de apoio à proposta da forma tradicional do gesto e da sua conotação andrógina são essencialmente de natureza semiótica.

Observa-se, de fato, em primeiro lugar, como os gestos de insulto em italiano são quase sempre relacionados com “a esfera da humilhação e da imposição sexual”: “quem insulta, em suma, submete o insultado a uma espécie de estupro figurativo, exaltando ao mesmo tempo e por contraste a sua própria potência sexual”.<sup>15</sup> Com base nisso, parece verdadeiramente complexo reconhecer alguma funcionalidade para a

---

**13** Vd. DE NARDIS, G. *L'Aquila de' na' ote: fatti, fattereje e personaggi deji tembi me' con l'aggiunta di nuovi episodi e personaggi*, apes. de U. Vignuzzi, L'Aquila, Edizioni dello Zirè, 1992, já citado por Baldelli, op. cit., p. 7.

**14** BERISSO, cit., p. 589.

**15** Ivi, p. 584-585.

blasfêmia de Vanni Fucci, se essa consistisse, conforme quer Baldelli, em mostrar a Deus as mãos postas em “forma de vulva”. Invocam-se, portanto, novas investigações e pesquisas sobre a história da gestualidade, apelando para a realização, sobre o modelo dos atlas linguísticos, de um atlas diacrônico dos gestos acompanhado de desenhos capazes de demonstrar os gestos catalogados.

Na espera que um instrumento desses seja realizado, acredito que, pelos menos para “*le fiche*” de Vanni Fucci, alguma contribuição adicional possa vir de elementos paratextuais da *Divina comédia*. Em particular, uma sistemática catalogação textual dos comentários dantescos, literais e figurativos, relativos ao Canto XXV (versos 1-3) do *Inferno*, parece permitir, como pretendemos mostrar, a recuperação de interessantes peças necessárias para melhor definir a questão. Para resolver a disputa relativa à forma do gesto, pode-se recorrer, com proveito – e surpreende que isso não tenha acontecido antes – às ilustrações dos séculos XIV e XV, presentes nas iluminuras dos manuscritos da *Divina comédia*, especialmente úteis quando seus aparatos iconográficos traduzem, de maneira figurativa, o texto, utilizando o chamado método de “ilustração fotográfica” das cenas dos cantos.

Foram individuados, na verdade, 18 manuscritos ilustrados, nos quais a figura de Vanni Fucci é representada no momento em que está provocando a divindade. Trata-se de análises ilustrativas, como os historiadores da iluminura demonstraram, muitas vezes, independentes entre si, com tipos autônomos e bem diferenciados. Dos 18 códigos contados, doze são datados, com uma boa aproximação (por volta do século XIV) e, entre estes, três se localizam, deveras, com toda a probabilidade, por volta da primeira metade do século XIV, fornecendo assim a “descrição antiga [...] do gesto ‘*far le fiche*’ do qual Baldelli lamentava a ausência”<sup>16</sup>. Dispondo, a título exemplificativo, em ordem cronológica, somente uma parte da rica documentação disponível, pode-se distinguir nas miniaturas *ac. 59r do Palatino 313, da Biblioteca Nazionale di Firenze*, o mais arcaico testemunho da forma do gesto de Vanni Fucci.

Em todo caso, trata-se ainda de um testemunho muito antigo, que descreve Dante e Virgílio enquanto observam Vanni Fucci já envolvido nas espirais de uma serpente, ainda com um braço levantado e com a mão fechada em punho, da qual saía um dedo. Acredita-se que o conjunto ilustrativo desse manuscrito tenha influenciado aquele do có-

---

16 Ivi, p. 588n.

digo *CF 2 16 da Biblioteca Oratoriana dei Girolamini*, conhecido como Filippino, datado ainda dentro do limite da antiga vulgata e que na miniatura a c. 60v representa Dante e Virgílio que observam um personagem, provavelmente Vanni Fucci com um braço levantado, a mão fechada em punho com um dedo exposto.

O código, não apenas o texto da *Divina comédia*, é rodeado por várias camadas de comentários, porém muitas miniaturas, típicas do *Inferno*, são acompanhadas de legendas explicativas e verdadeiras, e reais glosas solicitadas a partir das imagens. A vinheta de c. 60v apresenta, em seguida, uma situação particular, aparentemente devido a uma incompreensão entre aquele que realizou efetivamente a iluminura, que representou, talvez porque assim estava no modelo, Vanni Fucci, e o responsável pelo projeto ilustrativo (possivelmente identificável com o copista da primeira camada de comentários) que, tendo projetado para representar o monstruoso Caco e encontrando-se diante de um simples danado, assim comentou a imagem: “*Iste Cachus debuit Pingi ad modum centauros cum serpentibus*” (“este Caco deve ser representado como um Centauro no meio das cobras”). “*Centaurus est medius homo et medius equus*” (“Centauro é metade homem metade cavalo”). Inequívoca, embora não perfeitamente visível na reprodução, também a ilustração que ocupa a margem inferior de c. 163r do *ms. 597 do Musée Condé di Chantilly*<sup>17</sup>, datada entre a primeira metade do século XIV, na qual Dante e Virgílio observam Vanni Fucci representado com o tronco de um dragão e o torso humano com os dois braços levantados, as mãos fechadas a punho com os polegares salientes.

À segunda metade do século são atribuíveis cenas de caráter cíclico, dotadas de uma excepcional continuidade narrativa, ocupando as margens inferiores de Laurenziano Stroziano 152, e do *ms. 514 de Holkham Hall*<sup>18</sup>. Ainda nesses códigos, respectivamente às cc. 21v, 42r, e na página 38, a representação do gesto de Vanni Fucci dissipa qualquer equívoco: as mãos estão fechadas em punho e os polegares estão entre os indicadores e os médios. Além do limite de 1300, contudo, durante a primeira metade do século XV, surgem as notá-

---

**17** Sobre tal código, conferir ainda as observações de L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: Materiali e problemi*, Pisa, Gei, 1994; e Ead., *Il commento illustrato alla ‘Commedia’: schede di iconografia trecentesca*, In “*Per correr miglior acque...*”, cit., to. I p. 601-639.

**18** M.Tavoni. Effrazione battesimale tra i simoniaci (‘Inf.’, XIX 13-21). *Rivista di Letteratura Italiana*, a. X 1992, p. 457-517, em partic. p. 473-477.

veis miniaturas emolduradas, obra de um anônimo formado na escola de Vecchietta, que acompanha o texto da *Divina comédia*, no *Yates Thompson 36 do British Museum* de Londres c. 46r e na qual um magnífico Vanni Fucci, com os braços levantados e o olhar virado para cima, mostra “*le fiche*” a Deus.

As imagens postas para acompanhar o texto parece-me que, neste caso, funcionam como eficazes interpretações pontuais, como um precioso substituto visual do comentário escrito, e, ainda levando em consideração também a sua antiguidade, parecem-me dotadas, pelo menos na questão da forma do gesto, de um forte valor documentário, quase como um testemunho autóptico; os mestres iluminadores retrataram o gesto de “*fare le fiche*” em um modo particular, porque o conheciam bem, tanto que nos comentários verbais não existem vestígios, pelo menos até Landino, como já dito, que poderiam sugerir a forma. Nenhuma indicação, no entanto, pode provir de comentários figurativos referentes à origem, à funcionalidade e ao valor semântico do punho fechado com o polegar projetando-se entre os dedos indicador e médio. Essas são questões sobre as quais, em minha opinião, faz-se necessária uma reflexão mais aprofundada, uma vez que não me parece inteiramente convincente, apesar da inquietante aliteração, que o figo (representado pelo gesto) remeta, por semelhança, a um falo, como acredita Marco Berisso.

Uma análise sistemática dos comentários literários sobre *A divina comédia*, praticamente ignorados na recente bibliografia sobre o assunto, fornece algumas indicações. Na realidade, nos comentários mais antigos faltam amplas explicações sobre os versos 1-3 do Canto XXV do *Inferno*. Uma ausência que deverá, contudo, ser atribuída não à dificuldade de explicar o violento expressivismo linguístico de Dante por parte de seus antigos cultores, mas sim à consideração óbvia de que cada leitor da *Divina comédia*, do século XIV, conhecia a forma e, muito provavelmente, também o significado de “*far le fiche*”. É emblemático, a esse respeito, o registro seco sobre o Canto XXV do *Inferno* (versos 1-3) do chamado Anônimo Latino: “*Hoc satis patet*”<sup>19</sup>, não muito diferente, em termos substanciais, a partir da observação ainda presente no comentário de *Serravalle*<sup>20</sup>, na primeira parte do século XV: “*Littera*

---

**19** Cfr. CIOFFARI, V. *Anonymous Latin Commentary on Dante's 'Commedia'*. Reconstructed Text. Spoleto: Cisam, 1989, ad locum.

**20** *Fratis JOHANNIS DE SERRAVALLE translatio et comentum totius libri Dantis Aldigherii cum textu italico fratris Bartholomaei a Colle eiusdem ordinis nunc primum edi-*

*satis clara est*”, embora não seja obtido muito mais das consistentes operações exegeticas de Benvenuto, que define o gesto de Vanni Fucci simplesmente como “*actum turpem*”, ao que Buti explica: “este figo é um ato odioso, que se faz com os dedos demonstrando desprezo e escárnio com os outros”.<sup>21</sup>

Revelam-se mais úteis, nesse caso, os comentários do século XVI, quase como se o aumento da distância cronológica tivesse levado a curiosidade dos intérpretes a pesquisar as motivações de um gesto, ainda em uso, cuja origem talvez não fosse mais imediatamente reconhecida. A mais longa e apaixonada discussão sobre o primeiro terceto do Canto XXV do *Inferno* deve-se às “leituras dantescas” de Giovan Battista Gelli.<sup>22</sup> O autodidata sapateiro florentino, de fato, relata o episódio, pouco conhecido, do qual teria se originado o uso de mostrar “*le fiche*” para insultar e humilhar alguém.

Albert Krantz escreve, no sexto livro da sua *Saxonia*, e Sebastian Münster, no segundo da sua *Cosmografia*, que, por ocasião da partida de Federico Barbarossa de Milão, local onde ele tinha, por força e tirania, a sua cadeira imperial, [...] os milaneses, que estavam bastante relutantes em serem governados por ele [...] se rebelaram contra isto; e incendiaram e saquearam suas casas; expulsaram da cidade a filha do soberano e deixaram-na sentar em uma mula, mas com o rosto voltado para trás e com a cauda da mula como rédea [...]. Esta rebelião do povo milanês foi muito desaprovada por Federico, muito mais pela desonra que eles haviam feito à sua filha.<sup>23</sup>

O Imperador, assim que voltou da Alemanha, como continua a contar Gelli, não demorou muito a vingar-se, cercado a cidade tão duramente a fim de forçar o povo milanês, depois de numerosas tentativas de acordo, a render-se incondicionalmente. Assim que entrou em Milão, Federico

---

ta, editado por M. Renise da Civezza M.O. e T. Domenichelli M.O., Prato, Giacchetti, 1891. Cita-se a partir da reimpressão anastática, com o título *Traduzione e commento della 'Divina Commedia' di Dante Alighieri*, San Marino, Cassa di Risparmio della Repubblica di San Marino, 1986, vol. I p. 308-309.

**21** “Assim dizia o roubador e, alcançando /Ambas as mãos, que figuravam figas: /“Toma, ó Deus” exclamou “o que eu te mando”. ALIGHIERI, D. *Inferno*, XXV, verso 1-3.

**22** GELLI, G.B. *Commento edito e inedito sopra la 'Divina Commedia'*, editado por C. Negrone, Firenze, Bocca, 1887, to. II p. 468 (Lez. VI, lett.IX).

**23** Ivi, p. 469-470.

[...] não quis dar qualquer punição ao povo que tinha se rebelado, mas bem quis se vingar da injúria feita à filha, a qual considerava ter sido feita por aqueles que governavam: apreendeu os cem primeiros cidadãos da terra e condenou todos ao fogo, porém, propôs como pacto que todos aqueles que se expusessem na praça, com uma fruta de figo na boca e montados em uma mula, seriam perdoados. O que foi feito, com exceção de alguns poucos que se deixaram arder, por todos os outros; os quais foram constantemente criticados pelos guardas de Federico, com algo nesse sentido: colocavam o dedo polegar entre os dedos indicador e médio e, exibindo o gesto diante do rosto dos condenados, diziam a eles: arranquem isso; chamando o figo, no feminino, porque era assim que se chamava em Milão naquele tempo.<sup>24</sup>

A conhecida tendência de prevaricar nas típicas conjeturas do comentário gelliano aconselha a proceder com muita cautela na validação da veracidade desta reconstrução, mas parece que, em substância, tal reconstrução é confirmada por duas fontes ligadas a Gelli, e em particular à *Saxonia*, do confiável Albert Krantz, publicada postumamente em Colônia, no ano de 1520, e na qual, no capítulo XXXIV do VI livro, o histórico alemão, reitor da universidade de Rostock,<sup>25</sup> depois de narrar a humilhação imposta pelo imperador aos cidadãos milaneses, forçados, para salvar suas vidas, a rasgar com os dentes os figos *de genitalibus mulae*, acrescenta: “Unde nata est Italis illa contumeliosa irrisio, cum digito inter duos ostenso proferunt *Ecco la fico*: Haec est illa ficus, quam tulistis Mediolanenses per summam ignominiam, unde horror est, digna superbiae vindicta.”<sup>26</sup>

O figo/a figa, ao qual aludem Gelli, Münster e Krantz, não pode ser obviamente um fruto, como atestam os dicionários; a palavra “figo”, por semelhança e figuração, com o sentido de que é evidentemente derivada, a partir da forma do fruto, significa na linguagem especialista (médica e veterinária do italiano antigo): *tumor, excrescência carnosa que se desenvolve entre as duas nádegas e nos órgãos sexuais*, ou ainda, “tumores mais ou menos volumosos, quase sempre flexíveis, vermelhos, sangrentos e fedidos, que são observados normalmente em torno das aberturas dos quadrúpedes domésticos, e mais especialmente nos

---

**24** Ivi, p. 471.

**25** Para um rápido perfil bio-bibliográfico de Albert Krantz, conferir M. Grobecker, s.v. *Krantz Albert*, in *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1980, vol. XXI p. 673-674.

**26** KRANTZ, A. *Saxonia*, Colonia, [Johannes Soter alias Heil ex Bentzheim & socii impresserunt,] 1520, lib. VI cap. XXXVI, p.n.n.



burros e mulas”. Claríssima a definição fornecida no décimo quarto *Libro della cura delle malattie* I 37: “Fico é assim chamada carne que nasce entre duas nádegas e tem grãosinhos como figo, das quais procede pus, geradas, às vezes, pelos humores quentes e, por vezes, frios”<sup>27</sup>, bem como as difusas descrições da patologia nas medicinas veterinárias e nos tratados medievais de ferraduras.

E, finalmente, sem qualquer pretensão de reconstruir as estratégias que regem a construção do texto dantesco, ou mesmo de explicar os misteriosos mecanismos da imaginação poética, concedo-me um comentário final, talvez o mais importante. Admitamos, só por hipótese, que a história contada por Gelli tenha um fundo de verdade: o gesto de “*fare le fiche*” é, portanto, ligado, pelo menos em sua origem, às mulas. Seria, assim, possível registrar uma global coerência metafórica, na narrativa dantesca sobre Vanni Fucci, filho ilegítimo de Fuccio de’ Lazzari, que no Canto XXIV do *Inferno* (versos 124-125) declara: “*Vita bestial mi piacque e non umana, / sì come a MUL ch’i fui*”<sup>28</sup>, e que, portanto, conclui o seu discurso pedindo a Deus para arrancar-lhe “*le fiche*”, que, se Gelli tiver razão, são típicas das mulas. Se fosse esse o caso, o valor da blasfêmia no início do Canto XXV do *Inferno* seria maior e o gesto receberia uma motivação adicional: a mula de Vanni Fucci, com completa identificação metafórica, mostra a Deus as próprias “*fiche*”, ordenando-lhe de arrancá-las.

Um exemplo de consistente extensão metafórica, um procedimento associativo que supera a unidade do canto e que revela, mesmo que ainda fosse necessário, o absoluto valor dos procedimentos formais

---

**27** *Libro della cura delle malattie. Testo del buon secolo della lingua, allegato nel Vocabolario della Crusca*, editado por G. Manuzzi, Firenze, Tip. del Vocabolario, 1863, p. 37. Já na Idade Clássica, de resto, por *ficus* indicavam-se, com evidente conexão entre as suas formas, patologias protuberantes e carnosas, localizadas na zona anal ou genital, frequentemente vinculadas, pelos poetas de sátiras e epigramas, à pederastia: cf., ad ed., GIOVENALE, *Sat.*, II 13, mas, sobretudo, o arguto epigrama de Marziale (I 65), destinado a um gramático pedante, Lentiliano, escandalizado pelo fato de que o poeta teria declinado *ficus* como um substantivo de quarta declinação. “Marcial - como escreve Citroni - responde com um trocadilho venenoso: ele escolherá a IV declinação para o fruto do figo, e a segunda, como quer Lentiliano, para as excrescências, características dos *pathici*, que o afligem” (cf. M. VALERII MARTIALIS *Epigrammaton liber primus*, intr., aparato crítico e comentário organizados por M. CITRONI, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 211).

**28** “Vida brutal vivi, não vida humana. / Chamei-me Vanni Fucci, híbrida besta; [...] ALIGHIERI, D. *Inferno*, Canto XXIV, versos 124-125.

dantescos, cuja superação linguística parece, na verdade, ignorar o “Não mais além” posto sobre as místicas colunas de Hércules construídas para guardar o estreito de Gibraltar. Mas a superação retórica de Dante funciona para sancionar a degradação do pecado com o intuito de “remover sobreviventes do estado de miséria”, o que não conduzirá ao naufrágio de Ulisses. Na verdade, será um dos instrumentos que cooperam para a salvação.

Mais uma confirmação de que o poema dantesco constitui um exemplo de sublime poesia. Porém, não é sem significado que até mesmo um filólogo da grandeza de Gianfranco Contini reconheceu, na sua leitura, uma experiência que “supera a vida normal, rompe os limites”, reencontrando nesta especial capacidade de envolvimento a razão pela qual Dante “é um imenso poeta popular”.