

**A INTRODUÇÃO DO ULISSES CENTRÍFUGO:
TRADUÇÃO E COMENTÁRIO DO CANTO XXVI DO “INFERNO”
DE DANTE ALIGHIERI**

*Tiago Tresoldi*¹

RESUMO: Este trabalho apresenta uma tradução comentada do canto XXVI do *Inferno* de Dante Alighieri, oferecida como suporte de estudo para pesquisas em âmbito de historiografia literária. O texto é comentado verso a verso, com atenção filológica na tradução, e pensado como suplemento ao original ao qual é dependente, sem objetivos estéticos.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução comentada, Dante Alighieri, Divina Comédia, Ulisses.

ABSTRACT: This work presents a translation with commentary of the Canto XXVI of Dante Alighieri's *Inferno*, offered as a text for supporting researches in the field of literary historiography. The text has a verse-by-verse commentary, with a philological mindset guiding the translation, and was organized as a supplement to the original of which it depends, without any aesthetic goal.

KEYWORDS: Translation with commentary, Dante Alighieri, Divine Comedy, Ulysses.

Introdução

Este trabalho apresenta uma tradução, com comentário verso a verso, do canto XXVI do *Inferno* de Dante Alighieri (o “canto de Ulisses”), elaborada no contexto do projeto de pesquisa da tese de doutorado “O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico”, apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) em setembro de 2016. A mesma se justifica pela necessidade, percebida durante a pesquisa, de uma tradução ao português que ao mesmo tempo pudesse se preocupar com o texto e seu conteúdo, abrindo mão de pretensões estéticas ao comentar cada verso com o maior rigor filológico

¹ Tiago Tresoldi é doutor em Letras – História da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

possível, bem como apresentar os resultados de escolhas de tradução motivadas por uma interpretação da *Comédia*, e deste canto em especial, com certas divergências com relação àquelas que sustentam as traduções hoje comercializadas. A tradução foi pensada como um texto dependente do original, que visava suprir a deficiência de comentários em português para quem busca reconstruir o horizonte de recepção original de modo a compreender a subversão à qual o canto dantesco seria levado nos anos seguintes. Com efeito, se os versos aqui apresentados ainda detêm algum valor literário, este é devido à beleza do texto original e às sugestões de tradução oferecidas por algumas experiências anteriores, de modo especial a tradução de Italo Eugênio Mauro (1998), a qual continuo a recomendar como melhor tradução hoje disponível no mercado brasileiro para a leitura e a fruição.

Assim como a tradução em si e as notas que a acompanham, a seção abaixo é igualmente adaptada e modificada de quanto apresentado na tese de doutorado supracitada, não tendo sido publicada antes.

Dante e o Ulisses centrífugo

Uma das hipóteses da tese que motivou este trabalho é a constante mudança nas recepções de Ulisses, por vezes motivadas pela recuperação de leituras anteriores, com Dante constituindo o principal ponto de inflexão na longa história literária desse herói. Tal hipótese entende que não apenas o *caráter*, para usar a fórmula de Cesareo (1898) e de Stanford (1968), mas o próprio *movimento* fundamental do herói se inverte com a recepção da *Comédia* pelos públicos imediatamente sucessivos a Dante: se em Homero o movimento é centrípeto, é a ânsia do retorno e da superação do mundo “outro”, no tratamento moderno a partir da época das grandes navegações, que na recuperação de intuições antigas (em especial, Cícero) começa por seu retrato no *Inferno*, ele é centrífugo, com Ulisses marcado pelo desejo de ultrapassar o mundo familiar em sua ânsia pela experiência, pelo desconhecido.

Com efeito, um dos mais sublimes episódios da *Comédia*, que pode facilmente ser tomado como chave de interpretação do inteiro texto, é o encontro do Dante

personagem com seu Ulisses, um Ulisses como nunca subversivo, como nunca carregado de potencialidades. A história de seus efeitos comprova como este episódio seja um dos mais importantes textos na tradição literária do mito, tendo predisposto a recepção do próprio texto homérico nas décadas e séculos sucessivos, de modo especial em suas traduções. Apesar de suas inovações, Dante ainda estava claramente preso à concepção medieval cristã do herói, mas seu texto carregava tamanha potencialidade subversiva que logo seria adotado pela intelectualidade europeia, não apenas reforçando o interesse pelo texto homérico então ainda perdido, mas também influenciando a própria *história* ao ser lido como uma conveniente profecia no tocante ao mito da “nova terra” durante a época das navegações, conforme resenhado, para citar o principal autor a respeito, por Boitani (2005).

O Ulisses de Dante – ou, melhor dizendo, a interpretação que o texto dantesco insinua e faculta, o significado que está nos limites da interpretação deste significante – foi lido como profecia do espírito moderno (“renascido”), das descobertas científicas e, sobretudo, da estação das grandes navegações, agora entendidas como a “prefiguração”, como o “cumprimento” de uma profecia que resolvia a tensão literária. Se Dante, como se concorda, considerava o espírito clássico louvável mas lamentava os limites de sua ignorância do Deus cristão, os homens do Renascimento passaram a louvar sua literatura entendendo-o como um profeta, mas lamentando que uma tão alta razão tivesse detido seu engenho pelo temor divino: a consequência seria o louvor desta época por Ulisses, que como todo clássico representava o período anterior ao ofuscamento medieval da razão pela fé.

Com efeito, a partir dos primeiros comentários à obra, sabemos que o final trágico do canto inaugurou, quando Dante ainda era vivo, um férvido debate sobre seu significado: Ulisses seria culpado, o naufrágio a ser entendido como uma punição por sua transgressão, ou seria um trágico herói da condição humana, louvável em espírito e de quem teria de se lamentar a derrota provocada por sua condição pagã? São alternativas que se excluem e que determinam a interpretação e a tradução do canto e, por extensão, da inteira *Comédia*, em posições às quais Leonardi (2007) se

refere mais vezes como “inocentistas” e “não inocentistas”. Os primeiros se apegam à *oração* de Ulisses e a suas irrefutáveis consonâncias com o pensamento do Dante filósofo (em especial, no *Convívio*), bem como ao fato de que Virgílio não elenca a viagem, da qual Diomedes não participa, entre os pecados. Partindo do fato incontestável de que o texto não deixa dúvidas sobre a condenação eterna da personagem, os segundos percebem no rei de Ítaca um exemplo da prevaricação humana, dos mortais que se julgam capazes de superar, sem a permissão divina, os limites a eles impostos, numa trágica ocorrência de *hybris* similar àquela de Adão e Eva. Superar os limites divinos representados pelas colunas de Hércules torna-se equivalente a provar do fruto proibido, no desejo de distinguir o bem e o mal, conhecendo as verdades últimas.

Em oposição às leituras inocentistas mais correntes, as quais parecem embasar todas as traduções da obra ao português, assumo, em minhas escolhas para essa tradução, não haver dúvidas sobre a condenação de Dante: seu inferno intimida por ser irrevogável, e não é forçada a leitura de que o pecado de Ulisses seja o conselho fraudulento que conduz sua companhia no Oceano. Apesar de Virgílio, em sua mágoa latina, perder um pouco de sua altivez e se lançar à lembrança de feitos como o Cavalo e o Paládio, na geografia infernal Ulisses se encontra entre os conselheiros fraudulentos. Sua falha é, portanto, uma *hybris* naquele momento da vida no qual, para usar a significativa metáfora náutica de Guido da Montefeltro no canto seguinte, cada um deveria recolher suas velas.

A leitura da *Comédia*, contudo, torna a interpretação mais complexa, oferecendo vários indícios que confirmam como Ulisses, este homem ardoroso que anseia pelo conhecimento pleno, não apenas se parece com Dante, mas é Dante, em especial aquele pensador do *Convívio*, numa constatação que não pode prescindir de consequências na tradução. Na fenomenologia do cântico, como lembra Leonardi usando o modelo de Contini que ainda domina a crítica italiana, Ulisses e as demais grandes personagens da obra, especialmente na primeira cântica, são uma parte de si que o autor viajante, por delas se destacar, pode julgar e ultrapassar. Dante reconhece em

Ulisses aquele ardor pelo conhecer que, antes acreditando-se capaz de alcançar as verdades últimas apenas com as próprias forças, o teria igualmente levado a um naufrágio se não contasse com a intervenção divina representada por Beatriz.

É preciso que toda tradução confirme como o Ulisses de Dante saiba estar ultrapassando os limites estabelecidos para o humano – afinal, mesmo para a filosofia clássica, aos olhos de Aristóteles e Platão, sua vontade de coincidir o conhecimento pleno com a experiência sensorial seria, no mínimo, uma presunção ingênua. Sua grande *hybris*, como dito, não é esta vontade, mas a pretensão, a prevaricação de se acreditar capaz de alcançar sozinho o conhecimento derradeiro, sem a ajuda e a permissão do divino: mesmo os companheiros em sua última viagem são apenas instrumentos e adornos a uma empreitada solitária, expressa em seu monólogo. Esta *hybris* se resalta na sobreposição com o Dante peregrino, o qual na *Comédia*, desde os primeiros versos, se deixa *conduzir*, alcançando assim o conhecimento pleno que é a contemplação divina no último canto do *Paraíso*. Trata-se de algo que já haviam percebido os primeiros leitores da obra, como Petrarca que em uma carta a Boccaccio comentava este canto lendo no Ulisses de Dante a projeção do autor da épica, para quem também – em suas palavras e como confirmado pelos elementos biográficos de que dispomos – o profundo amor pela esposa e pelos filhos não distraiu do caminho empreendido.

O equívoco de Ulisses, bem como sua diferença com Dante, é evidente para o leitor da *Comédia*: ao contrário do herói, nós percebemos a trágica ironia de que a montanha por ele avistada é o Purgatório, no topo do qual se encontra o paraíso terrestre que permite acessar às verdades últimas. Uma ironia da qual o Dante narrador se mostra consciente e que produz efeitos intertextuais, pois ao chegar na costa daquela montanha ele lembrará, em alusão interna, ter alcançado a margem “*deserta*” que nunca vira homem navegar suas águas e voltar para se dizer “*esperto*”. O “*alto passo*” de Ulisses se ilumina, assim, no paralelo com o “*passo que jamais deixou pessoa viva*” do canto de abertura da *Comédia*, quando Dante se encontra perdido na selva escura. O naufrágio não é apenas a selva que representa o pecado, como somos

sempre ensinados, mas a consequência do “dar asas ao estulto voo”, um *kenning* que Dante traduzia da literatura latina, quase certamente sem saber que sua origem na literatura ocidental está no livro XI da *Odisseia*.

A sobreposição ilustra a presença de Deus na narrativa, com o *kenning* de Ulisses influenciando e explicando a sublime similitude do último canto da obra, protagonizada, em um delicioso jogo irônico, por seu rival na tradição, Poseidon (aqui ocultado por seu nome latino) que contempla no fundo mar a sombra da nave dos Argonautas. Mas a mesma sobreposição explica, sobretudo, a presença do Outro no discurso de Ulisses, que ele percebe ser algo divino, apesar de menção quase sem pretensões de um “outro”, anônimo – a meu ver erroneamente traduzido por “alguém” em todas as traduções consultadas – no qual se escondem uma obliquidade e uma indeterminação inquietantes. No jogo intertextual, para nós que conhecemos a Bíblia ao contrário daquela voz narrativa grega, o vendaval vindo da montanha se confirma um agente divino, um Javé junto ao qual não se pode interceder: a alteridade de nossa personagem se revela ao avaliarmos o fato de que Ulisses é a única entre as personagens do inferno a ser assassinada por um Deus que desconhece.

É com estes conceitos, aqui brevemente resenhados, que se orientou a tradução apresentada abaixo, voltada à elucidação do texto original, inclusive em suas relações intertextuais, e sustentada, em especial, no excelente trabalho crítico de Leonardi em Alighieri (2007). Por ter sido pensada como texto dependente, é apresentada em paralelo com o texto em italiano, que se faz necessário para ilustrar as escolhas filológicas (as “lições”) adotadas pelo autor, não sempre em linha com as opiniões majoritárias da crítica textual (veja-se, por exemplo, o caso do verso 14). Ao leitor, sugere-se ler de antemão o poema traduzido, prosseguir depois à análise verso a verso com os comentários oferecidos e, finalmente, proceder a uma última leitura do poema com a bagagem do aparato já aprendida.

Tradução

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!
Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.

Delicia-te, Florença, já que és tão grande¹
que pelo mar e pela terra as asas bates,²
e no Inferno teu nome se expande!³
Entre os ladrões encontrei cinco tais,⁴
teus cidadãos, de onde me vem vergonha,⁵
e a tu em grande honra não te evades.⁶

¹ Após o que Leonardi define um “espetáculo horrendo” da transmutação humana e animal do canto anterior, Dante dá voz a sua cólera abrindo o canto com uma apóstrofe improvisa e solene, similar àquela do anterior canto XIX dirigida a Simão Mago. O *Inferno* é repleto de invectivas contra cidades (por exemplo, contra Pistoia em XXV.10–2 e contra Pisa em XXXIII.79), mas aqui a ironia serve a destacar o tom amargo de quem se volta contra a própria e amada cidade: “delicia-te [“goza”] Florença, pois teu nome é tão grande que o conhecem até no Inferno”.

² Uma inscrição de 1255 numa placa do Palácio “del Bargello” em Florença, ainda existente, celebrava esta cidade “*quæ mare, quæ terram, quæ totum possidet orbem*” (cf. A. Chiapellini in *Il Marzocco*, 23 de novembro de 1930). No verso, a primeira parte é traduzida literalmente, mas o “mundo” (“*orbem*”) esperado pelo público original é substituído, no verso seguinte, pelo “inferno”. Quanto ao “bater asas”, trata-se da primeira ocorrência na obra de um *kenning* que domina o poema, tomado da figura clássica da Fama alada (cf. *Eneida* IV.173–7 “*Extempo [...] magnas it Fama per urbes, / Fama, malum quo non aliud velocius ullum, / mobilitate viget viresque acquirit eundo; / Parva metu primo; mox sese attollit in auras / Ingrediturque solo et caput inter nubila condit*” [“E logo avançou a Fama pelas grandes cidades [...], / a Fama, da qual não há mal que seja mais veloz, / no movimento ela cresce, no andar se reforça; / de início pequena e tímida: mas logo se levanta no ar, / e caminha sobre o solo, com a cabeça entre as nuvens”]).

³ Dante comprova que nome da cidade se expande no Inferno: como lembrará no verso seguinte, no círculo anterior já havia encontrado cinco ladrões da cidade, e neste encontrará mais cinco florentinos. Como no verso inicial deste canto, não se trata do primeiro nem do último caso em que a amargura do exilado se dirige a sua cidade (ver, por exemplo, *Purgatório* VI.127–8).

⁴ Aqui, “tais” está para “*cotali*”, ou seja, “de tal tipo, de tamanha infâmia”. Alguns comentaristas entendem o pronome como “de tal condição social”, e, portanto, como referência aos nomes de famílias florentinas que se destacariam pela nobreza ou pela riqueza; contudo, como para a maioria dos comentaristas não me parece uma interpretação adequada, seja pelo contexto, seja pelo “onde” do verso seguinte: o que provoca vergonha é o fato de serem florentinos, não a decadência de uma suposta nobreza.

⁵ Como adiantado no comentário acima, a “vergonha” de Dante parece aqui mais vinculada à origem florentina que a um amplo e vago sentimento de constrangimento pela condição humana.

⁶ É o momento de maior ironia desta apóstrofe em virtude da lítotes da “grande honra”. O substantivo “honra” traduz aqui “*orranza*”, forma poética que Dante já havia usado em *Inferno* IV.74 ao descrever o Limbo, graças à qual é mais claro como deva ser entendida no contexto da ética aristotélica, segundo a qual a preferência pela honra sobre os bens materiais é uma qualidade das almas magnânimas. Mais adiante, o autor detalha que a repercussão de uma vida neste mundo, sua honra, interfere naquela do Além, como no caso das almas nobres do Limbo. Leonardi, citando Forti, lembra que a recorrência do termo “*orranza*” em Dante é análoga àquela do termo latino “*honor*” no comentário de São Tomás de Aquino ao quarto livro da *Ética a Nicômaco*, fonte incontestável do pensamento dantesco.

Ma se presso al mattin del ver si sogna,	Mas se à alvorada da verdade se sonha, ⁷
tu sentirai, di qua da picciol tempo,	tu provarás, daqui a pouco tempo, ⁸
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.	o que de Prato, e de outras mais, é a gana. ⁹
E se già fosse, non saria per tempo.	E se já fosse, não seria demais tarde. ¹⁰
Così foss'ei, da che pur esser dee!	Antes seja, já que deverá ser!, ¹¹
ché più mi graverà, com' più m'attempo.	pois mais me pesará, quanto mais envelhecer. ¹²

⁷ Ou seja, “se é verdade que o último sono, antes do despertar, nos profetiza o futuro”. Trata-se de uma crença difundida na Antiguidade e na Idade Média (entre as fontes conhecidas por Dante, vejamos Ovídio, *Heroides* XIX.195–6, e sobretudo Horácio, *Sátiras* I.10.33). Um vínculo intertextual da *Comédia* é encontrado na referência do canto XIX do *Purgatório*, durante o encontro com a “Femmina Balba”, que, como discutido no texto da tese que embasa esta tradução, acredito, seguindo especialmente a opinião de Boitani, precise ser lido à luz dessa narrativa, numa resignificação das imagens ciceronianas.

⁸ O verbo “provarás” traduz aqui “sentirai”, calco em italiano do latim “sentire” (“provar”, significado que se manteve em português). O substantivo “tempo” é repetido três vezes em poucos versos, em uma instância da trinômia comum à inteira obra.

⁹ No original, “Prato [...] ti agogna”, do verbo “agognare”, literalmente “ter gana por comer”. O termo é empregado pela primeira vez em *Inferno* VI.28 (“qual è quel cane ch’abbaiando agogna”, “como é aquele cão que latindo anseia”), na similitude de Cérbero, o cão infernal que permite ao Dante narrador igualar guardiões e pecadores do Inferno em suas degradações. Sobre qual seria o efetivo anseio de Prato e das outras cidades, trata-se, como todas as profecias do poema, de um ponto muito obscuro. Leonardi recorda que a citação explícita de Prato parece ter o valor genérico de “cidade pequena e submissa a Florença”, não existindo, portanto, o significado específico buscado com afincos por muitos comentaristas (pense-se, a este respeito, na profecia do “veltro” no canto de abertura da obra). Assim, apesar de ser condizente com a hipótese defendida por muitos comentaristas de uma alusão à restauração do poder gibelino em Florença com a eleição de Arrigo VII em 1308, evento compatível com a provável data de composição desse canto, acredito que o sentido geral destes versos seja a indicação de que a única consequência possível para a perversão de Florença é sua ruína. Cabe, contudo, recordar que há vários paralelos entre estes versos e a *Epístola* VI de Dante, que também se refere ao valor profético do sonho à alvorada e que prevê o insucesso da rebelião florentina contra Arrigo em 1311.

¹⁰ Ou seja, visto que a queda é inescapável, é melhor que ela aconteça logo, como explicado pelo Dante autor nos dois versos seguintes.

¹¹ A exclamação “Antes seja” traduz “Così foss’ei”, sem, contudo, manter em português a profunda pessoalidade de um verso bastante singular na prática da *Comédia*, que em raras ocasiões oferece a opinião explícita do Dante autor. A pessoalidade do verso destaca e aumenta a singularidade deste canto de Ulisses.

¹² Em italiano, literalmente, “que mais me será grave”; se de fato quisermos individuar um evento histórico para a mesma, a estrofe sustentaria a hipótese de que a profecia se refere a Arrigo. Há, contudo, discordância sobre seu sentido: os comentaristas antigos costumavam ler um desejo de vingança, no sentido de que quanto mais demorar esta catástrofe, que é inescapável, mais o poeta sofrerá na certeza de sua ocorrência; muitos contemporâneos oferecem uma interpretação oposta, entendendo que o poeta não deseja a ruína de sua pátria, ainda amada apesar de pervertida, mas sim a punição daqueles que a desviaram de seu nobre caminho, que lhe fizeram perder a “retta via”. Prefiro ler na estrofe um rápido suceder-se de sentimentos, sem clara distinção entre si, expressão do conturbado amor de Dante pela sua cidade; contudo, sendo necessário adotar uma posição, me inclinaria à primeira alternativa aqui citada.

Noi ci partimmo, e su per le scalee	Partimos pois, e subindo pelas escadas ¹³
che n'avea fatto i borni a scender pria,	que nos fizeram as rochas ao descer ¹⁴
rimontò 'l duca mio e trasse mee;	escalou meu duque e trouxe a mim; ¹⁵
e proseguendo la solinga via,	e, seguindo pela deserta via, ¹⁶
tra le schegge e tra ' rocchi de lo scoglio	entre as lascas e as pedras do rochedo ¹⁷
lo piè sanza la man non si spedia.	que o pé sem a mão não venceria. ¹⁸
Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio	Então sofri, e agora de novo eu sofro ¹⁹

¹³ Quebra repentina do andamento do canto, saindo do sétimo círculo e iniciando seu tema, sua “matéria”.

¹⁴ Trata-se de um verso muito debatido pela ecdótica dantesca; apesar da maioria dos filólogos, seguindo a opinião da edição crítica de referência de Petrocchi, entendê-lo como “*che n'avea fatto iborni*”, aqui adoto a posição minoritária que o corrige em “*che n'avean fatto i borni*”. A primeira opinião, praticamente unânime nas traduções ao português, entende o termo como derivado do latim “*eburneus*” (“marfim; relativo ao marfim”), com o sentido de que o perigo das escadas deixara Virgílio e Dante pálidos e frios; a segunda entende o termo como um estrangeirismo, derivado do francês e do provençal medieval “*bornes*” (“pedras”), pelo qual Dante apenas indicaria que as pedras salientes da parede do círculo haviam lhes servido de escada. Entre os motivos para minha escolha, concordo com a posição minoritária de que tal sentido é mais adequado à passagem (inclusive ao considerar como em nenhum momento se afirma que a descida havia sido tão apavorante a ponto de empalidecer os dois, de modo especial Virgílio que, por já conhecer o mundo subterrâneo, nunca se assusta ou surpreende no *Inferno*), o fato do termo ser conhecido e usado pelos poetas italianos da época do autor e, finalmente, o fato, que se tornou ainda mais claro ao realizar esta tradução, da necessidade de buscar sinônimos, às vezes raros, para descrever o cenário rochoso que divide o sétimo e o oitavo círculo (Dante usa, entre outros, “*rocchio*”, “*ronchione*”, “*scheggia*”, “*chiappa*” e, se esta opinião é válida, “*borno*”).

¹⁵ Aqui, “a mim” traduz “*mee*”, uma paragoge do mais comum “*me*” que parece reforçar e expressar foneticamente a dependência de Dante com relação a Virgílio. Com relação à lição do verso anterior, creio que a descrição de que Virgílio é o primeiro a subir, depois ajudando Dante, reforça a ideia de que as pedras serviram de escada, sem efetivamente serem uma escada: a topografia do inferno de Dante não é planejada para facilitar a locomoção das almas lá punidas. Contudo, este mesmo verso é usado, pela mesma necessidade de ajuda, em suporte à lição alternativa, sobre o cenário empalidecer o poeta. Sobre o uso de “duque”, ver a nota ao verso 46.

¹⁶ A expressão “deserta via” traduz “*solinga via*”, descrição carregada daquela tristeza que permeia o *Inferno*, indicando a solidão de duas figuras não decaídas, Dante e Virgílio, que, mesmo num ambiente povoado por incontáveis pecadores e demônios, contemplam sempre, como descrito por Leonardi, “o mundo desolado e cego da perversão”. A cena recorda aquela da primeira estrofe do canto XXIII do *Inferno*, sobre os hipócritas: “*taciti, soli, sanza compagnia / n'andavam l'un dinanzi a l'altro dopo, / come frati minor vanno per via*”. (“quietos, sós, sem companhia / prosseguíamos um na frente e o outro atrás / como fazem os frades menores [= franciscanos] pelas ruas”).

¹⁷ Tripla ocorrência de sinônimos para “rocha”, em uma ulterior exploração da simbologia do número e, possivelmente, em suporte à opinião expressada no comentário ao verso 14.

¹⁸ Ou seja, o caminho é tão árduo que não basta se equilibrar com os pés, é preciso se apoiar com as mãos para avançar.

quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi, quando volto a mente ao que vi,²⁰
 e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio, e mais o engenho freio do que costume,²¹
 perché non corra che virtù nol guidi; para que não corra sem que virtude o guie,²²
 sì che, se stella bona o miglior cosa já que, se estrela boa ou melhor coisa²³
 m'ha dato'l ben, ch'io stessi nol m'invidi. me deu o bem, que eu mesmo não me prive.²⁴
 Quante 'l villan ch'al poggio si riposa, Quantos o aldeão que no morro repousa,²⁵

¹⁹ Trata-se do verdadeiro ataque da história da Ulisses, que inicia em tom de dor e solenidade. O “agora” se refere ao momento da escrita, no qual a lembrança traz à tona uma dor igualmente vívida, confissão quase única do poeta sobre a singularidade do narrado.

²⁰ O verbo “volto” traduz “*drizzo*”, com o duplo sentido, também em italiano, de “direcionar” e “retornar”. O paralelo com a ambiguidade do morfema τροπος do primeiro verso da *Odisseia*, conhecido por Dante em diversas traduções latinas, é possivelmente casual, mas trata-se de um dado digno de nota.

²¹ O “engenho” ao qual Dante se refere é o “*alto ingegno*” já encontrado em *Inferno* II.7 e X.59, cuja invocação, em paralelo ou em substituição àquela das Musas, é, como já analisado por Curtius, um dos *topos* clássicos mantidos na literatura medieval, servindo a sublinhar a grandeza e o esforço no empenho de uma obra tão grande. Duas prováveis fontes de Dante são Ovídio, *Metamorfoses* I.1, e Lucano, *Farsália* I.67, mas Leonardi recorda como também Papia e Agostinho, autores que conhecia, descreviam o engenho como “aquela força da alma voltada à descoberta de novas coisas”. No verso, portanto, Dante se impõe um maior controle de seu engenho, em clara alusão, no universo da *Comédia*, à sua vida anterior à viagem de redenção, quando não respeitava limites: com sutileza e habilidade, o poeta se vincula àquele Ulisses sem respeito pelos limites de quem logo ouvirá a ruína. O verbo “costume” traduz “*soglio*”, usado no presente com valor de imperfeito, conforme o emprego no provençal e no francês antigo explorado no italiano poético dos séculos XII e XIII (na própria *Comédia*, vejam-se, entre tantos outros, *Inferno* XXVII.48 e *Paraíso* XXI.111).

²² Continuação sintática do verso anterior, a indicar como mesmo o engenho, nossa parte mais nobre e humana, deva se submeter à virtude, ou seja, ao bem divino. Mais uma vez, Dante se vincula ao exemplo da narrativa de Ulisses, preparando sua recepção. Como lembra Leonardi, “esta concepção é fundamental para entender o espírito do inteiro episódio, que reflete um momento decisivo na história interior de Dante”.

²³ A expressão “estrela boa” traduz “*stella bona*”, que para Dante é o signo dos Gêmeos sob o qual nasceu (cf. *Paraíso* XXII.112–7) e que na astrologia medieval já assumira um significado próximo ao atual, vinculado a traços e qualidades herméticas. Quanto à virtude dos Gêmeos, veja-se a nota citada por Leonardi do chamado “*Ottimo*”, um dos primeiros comentaristas da obra ainda no séc. XIV, que sobre este trecho lembrava como “Gêmeos é a casa de Mercúrio, que é o significador, para os astrólogos, de escritura, de ciência e de conhecimento, e assim dispõe aqueles que nascem sob este ascendente, e ainda mais quando o Sol nele se encontra”. Cabe recordar as características herméticas de Ulisses, conhecidas por Dante e que fazem coincidir ainda mais as duas figuras. A frase prossegue até o final do verso seguinte, e pode ser assim parafraseada: “que se foi a condição natural (ou seja, de geminiano) ou outra coisa (ou seja, a graça divina), que eu não me prive dele (ou seja, do engenho), que não o torne vão ao usá-lo contra seu fim”.

²⁴ A expressão “me prive” traduz “*m'invidi*”, calco do latim “*invideo*” (“tirar”, de onde nosso “inveja”) na expressão “*invidere sibi*”. Como sempre, na maestria linguística da obra, os enunciados se adaptam à situação, iniciando aqui a se elevar do registro rude e plebeu dos cantos anteriores, sugerindo como serão tratadas as coisas divinas mais adiante (especialmente no *Paraíso*).

²⁵ O “quantos” (no sentido de “tão numerosos”) se refere aos “vaga-lumes” do verso 29. Como lembra Leonardi, “esta distância entre os dois termos confere amplitude e respiro à pacata similitude, de tom

nel tempo che colui che 'l mondo schiara	na estação que aquele que o mundo aclara ²⁶
la faccia sua a noi tien meno ascosa,	sua face a nós mantém menos oculta, ²⁷
come la mosca cede a la zanzara,	quando a mosca se rende ao mosquito, ²⁸
vede lucciole giù per la vallea,	vê de vaga-lumes no vale abaixo, ²⁹
forse colà dov' e' vendemmia e ara:	talvez lá onde ele colhe e ara: ³⁰
di tante fiamme tutta risplendea	assim de fogos todo resplendia ³¹
l'ottava bolgia, sì com' io m'accorsi	o oitavo círculo, como entendi ³²
tosto che fui là 've 'l fondo pareo.	logo que estive onde o fundo aparecia. ³³

meditativo e estilo alto: quantos vaga-lumes vê o aldeão que repousa ao entardecer no morro, após voltar do trabalho, abaixo na planície onde estão seus vinhedos e seus campos”. O substantivo “morro” traduz aqui “*poggio*”, indicando mais propriamente aqueles leves declives chamados de “coxilha” na linguagem regional do Rio Grande do Sul. Cabe recordar que as habitações dos camponeses, sobretudo nas zonas pantanosas infestadas de mosquitos, costumavam ser construídas nas elevações de seus terrenos. Como um todo, esta similitude, por seu estilo inserida no *Dolce Stil Nuovo*, recorda outra, também protagonizada por um “*villanello*” (“camponês”) e sobre o início do inverno, encontrada em *Inferno* XXIV.1–15.

²⁶ Ou seja, o Sol. Não parece haver significação religiosa ou associação com a razão humana neste verso, servindo apenas de referência temporal (ver nota abaixo).

²⁷ O verso completa a qualificação da “estação” do verso anterior: a estação na qual o Sol menos se esconde é, por certo, o verão, o período de mais intensa atividade agrícola, bem como de moscas, mosquitos e vaga-lumes.

²⁸ Ou seja, ao calar da noite, quando as moscas repousam e aumenta a atividade dos mosquitos. Cabe recordar que os mesmos ainda são comuns nas noites de verão dos Apeninos toscanos, ambiente de todas as cenas campestres de Dante.

²⁹ O “vale abaixo” contemplado pelo camponês equivale, aqui, àquele visto por Dante do alto da ponte, neste caso percorrido pelas almas, como o poeta intui e como logo lhe confirmará Virgílio. Em italiano, os três animais desta similitude (“*mosca*”, “*zanzara*” e “*luciolina*”) são de gênero gramatical feminino, conferindo um andamento mais equilibrado que, infelizmente, não fui capaz de manter em português.

³⁰ Leonardi, citando Rossi, recorda que nesta imagem a sombra da noite cobre o inteiro vale, de modo que o aldeão é incapaz de distinguir seus campos dos demais; do mesmo modo, no processo de identificação que sustenta o *Inferno* e se intensifica neste canto de Ulisses, Dante não consegue distinguir o próprio pecado daqueles dos demais, mais uma vez facilitando a coincidência entre sua figura e aquela do herói grego.

³¹ Ou seja, as chamas eram tão numerosas que iluminavam o inteiro círculo. Além da descrição física e numérica, a similitude representa uma quebra no ritmo do *Inferno*, sugerindo um espaço tranquilo e solene como nenhum outro, “sem sombra de horror, desprezo ou infâmia de pena”, e indicando como, apesar da gravidade de suas culpas (nos encontramos, afinal, em um dos níveis mais profundos da rígida geografia dantesca), estas almas sejam diferentes daquelas já encontradas, sejam “outras”.

³² O substantivo “círculo” traduz “*bolgia*”; não é, por certo, o termo semanticamente mais adequado, mas está consagrado na tradução e na crítica em português.

³³ Ou seja, logo que Dante chegou naquela parte da ponte de onde podia contemplar toda a profundidade. Neste sentido, veja-se a diferença entre a descrição destes pecadores e aquela de rufiões, enganadores e lisonjeiros, pecados similares, no canto XVIII.

E qual colui che si vengìò con li orsi
 vide 'l carro d'Elia al dipartire,
 quando i cavalli al cielo erti levorsi,
 che nol potea sì con li occhi seguire,
 ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
 sì come nuvoletta, in sù salire:
 tal si move ciascuna per la gola
 del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
 e ogne fiamma un peccatore invola.
 Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
 sì che s'io non avessi un ronchion preso,

E com'aquele que se vingou com os ursos³⁴
 viu o carro de Elias ao partir,³⁵
 quando os corcéis aos céu se ergueram,³⁶
 que não o podia com os olhos seguir,³⁷
 sem que visse mais que a chama apenas,³⁸
 feito nuvenzinha, ao alto subir,³⁹
 tal se move cada uma pelo fundo⁴⁰
 do fosso, pois nenhuma mostra seu furto,⁴¹
 e cada chama de um pecador se apropria.⁴²
 Estava sobre a ponte a olhar elevado,⁴³
 que se não tivesse nas rochas me escorado,⁴⁴

³⁴ Ou seja, como Eliseu, que neste hemistíquio Dante resume conforme a narrativa bíblica (*Reis II*, 4.23–4). Trata-se de uma anedota amplamente conhecida por seu público, relativa ao episódio no qual o profeta amaldiçoa alguns meninos que zombam de sua calvície; de um bosque próximo saem dois ursos enviados por Deus, que destroçam quarenta e dois trocistas.

³⁵ Outra referência bíblica (*Reis II*, 4.23–4), na qual o mesmo personagem do verso anterior vê Elias subir ao céu em sua carruagem após seus cavalos levantarem voo, não conseguindo ver nada além de uma chama que subia ao céu feito nuvem.

³⁶ A expressão “se ergueram” traduz “erti levorsi”, sintaxe áulica numa estrofe cujas aliterações e as três fortes marcas acentuais (“cielo”, “erti” e “levorsi”), suscitam, como descreve Leonardi, “a ardente imagem de dois cavalos que saltam verso o alto”.

³⁷ No original, há um “sì” (“assim”) que reforça a ideia da comparação; não o mantive em português por quebrar em demasia o ritmo do poema traduzido.

³⁸ Como será explicado adiante, é impossível reconhecer quem está dentro de cada chama.

³⁹ A referência à “nuvenzinha” completa e reforça a similitude de Eliseu. No original, encontramos mais uma vez um “sì” que reforça a comparação, e que omiti pelos motivos da nota acima.

⁴⁰ Ou seja, “de tal tipo”, e não “de tal modo”. A primeira similitude, do aldeão, descreveu a quantidade de chamas; esta irá qualificá-las.

⁴¹ Ou seja, nenhuma chama revela aquilo que subtrai ao olhar, conforme será melhor descrito no verso seguinte. Os vocábulos escolhidos parecem tentar aproximar estes pecadores dos ladrões encontrados no canto anterior.

⁴² O verbo “toma” traduz “invola”, retomando o sentido de “furto” do verso acima. Conforme comenta Leonardi, “Dante empregou nada menos que seis estrofes para chegar, lenta e solenemente, à apresentação da realidade do oitavo círculo: os pecadores estão cada um recolhido dentro de uma chama, que se move pelo fundo escuro (*pela garganta*) do fosso. Estas chamas são suas penas, mas também representam, assim como todas as penas, aquilo que os levou à perdição. O silencioso ardor com o qual o inteiro círculo brilha é a chama do intelecto humano, vencido pelo seu final”.

⁴³ Dante se apresenta “elevado” (verbo que aqui traduz “surto”), ou seja, na ponta dos pés, apoiado na ponte e escorando-se com as mãos, a observar e refletir com o cuidado necessário.

⁴⁴ O substantivo “rochas” traduz “ronchion”, mais um vocábulo “mineral” que serve de sinônimo a “rocha”, conforme debatido na nota ao verso 14.

caduto sarei giù sanz'esser urto.
 E 'l duca, che mi vide tanto atteso,
 disse: «Dentro dai fuochi son li spirti;
 catun si fascia di quel ch'elli è inceso».
 «Maestro mio», rispuos' io, «per udiri
 son io più certo; ma già m'era avviso
 che così fosse, e già voleva dirti:
 chi è 'n quel foco che vien sì diviso
 di sopra, che par surger de la pira
 dov' Eteòcle col fratel fu miso?».

caído teria abaixo sem ser ferido.⁴⁵
 E o duque, que me viu tão atento,⁴⁶
 disse: «Dentro aos fogos estão os espíritos;⁴⁷
 cada um se enfaixa do que ele é inflamado».⁴⁸
 «Mestre meu», respondi, «ao ouvir-te⁴⁹
 estou mais certo; mas já me parecia⁵⁰
 que assim fosse, e já queria dizer-te.⁵¹
 quem está naquele fogo assim dividido⁵²
 no topo, que parece surgir da pira⁵³
 onde Etéocles com o irmão foi disposto?».⁵⁴

⁴⁵ Ou seja, teria caído sem encontrar qualquer obstáculo, devido ao vazio. A intensidade com a qual Dante contempla e se expõe a este pecado, literal e psicologicamente, é tamanha que logo percebe o risco de se ferir.

⁴⁶ O substantivo “duque” traduz “*duca*”, no sentido latino de “*dux*”, “aquele que conduz”. Seu emprego, recorrente na *Comédia*, confere um tom de nobreza a Virgílio, talvez em compensação à sua biografia nobre mas servil.

⁴⁷ É impossível não associarmos esta imagem do fogo, especialmente em sua vinculação ao “engenho” explorada ao longo do inteiro canto, com a noção cristã do próprio Deus que se faz chama na forma do Espírito Santo: na literatura religiosa, e em modo especial naquela contemporânea a Dante, a alma é descrita como uma “centelha” da sabedoria divina, como aquilo que distingue o homem dos animais e que o faz imagem e semelhança de Deus (no fundo, é o que afirmará mais diante Ulisses, conforme sua compreensão pagã, em sua “*orazion picciola*”). Na lógica do contrapasso empregada na *Comédia*, estes danados, assim como outros que empregaram sua parcela divina para o mal, devem ser consumidos eternamente por um fogo que é ao mesmo tempo real e simbólico.

⁴⁸ A expressão “cada um” traduz “*catun*”, termo de forte marca temporal (um “clássico”) mas equivalente ao mais corriqueiro “ciascun”. Dante volta a empregar uma linguagem áulica, e mais que isso grega, pois a palavra é construída a partir do morfema grego *κατα*–.

⁴⁹ Virgílio é agora o “mestre”, aquele que irá ensinar e explicar.

⁵⁰ Ou seja, Virgílio apenas confirma o que Dante já suspeitara; note-se a delicadeza e a submissão com que Dante se dirige a seu mestre, abrindo caminho para os pedidos dos versos seguintes.

⁵¹ A chama dupla, que será lembrada no verso seguinte, já havia chamado a atenção de Dante antes da confirmação do tipo de pecado que recolhe.

⁵² O canto começa a emular aquele de Paolo e Francesca, quando Dante roga a Virgílio para ouvir seu testemunho; além disto, retorna também a questão do duplo do mesmo canto, como será explorado nos versos seguintes, pois é o fato de uma chama específica estar dividida no topo que chama a atenção de Dante, assim como Paolo e Francesca que eram os únicos a avançarem em companhia no vento solitário dos mortos por amor do canto V do *Inferno*.

⁵³ Dante se refere, neste verso e no seguinte, ao mito de Etéocles e Polinices, aprendido na *Tebaida* (XII.429–32) e na *Farsália* (I.551–2): os dois irmãos, filhos de Édipo, se feriram a morte durante o ataque a Tebas; quando seus corpos foram colocados numa mesma pira, a chama se dividiu em duas, indicando como o ódio que os separara em vida perdurava na morte. Com a referência a este mito, Dante sutilmente conduz o leitor ao mundo grego, preparando a narrativa de Ulisses num texto, a *Comédia*, ancorado em referências medievais.

Rispuose a me: «Là dentro si martira
 Ulisse e Diomedede, e così insieme
 a la vendetta vanno come a l'ira;
 e dentro da la lor fiamma si geme
 l'agguato del caval che fê la porta
 onde uscì de' Romani il gentil seme.
 Piangevisi entro l'arte per che, morta,
 Deïdamia ancor si duol d'Achille,

Respondeu-me: «Lá dentro se punem⁵⁵
 Ulisses e Diomedes, e assim juntos⁵⁶
 à vingança seguem como o fizeram à ira;⁵⁷
 e dentro de sua chama se geme⁵⁸
 o logro do cavalo que fez a porta⁵⁹
 donde saiu dos romanos a nobre semente.⁶⁰
 Chora-se dentro a arte pela qual, morta,⁶¹
 Deidamia ainda se condói por Aquiles,⁶²

⁵⁴ O verbo “disposto” traduz “miso”, um sicilianismo que ocupa a posição do toscano “messo”, voltando a elevar, no contexto literário da Florença do séc. XIII, o registro do canto.

⁵⁵ O verbo “punem” traduz “martira”, novamente segundo um registro elevado. A complexa disposição sintática desta estrofe confere particular relevância ao nome de Ulisses na posição inicial do verso seguinte.

⁵⁶ Dois companheiros de perfídia, sobretudo pelos feitos que logo serão lembrados por Virgílio. Uma tradição conhecida por Dante acusava Ulisses da traição de Diomedes, origem de um ódio que justificava a punição em conjunto (veja-se a referência, na descrição do Dante personagem, a Etéocles e Polínicos). A inabalável sociedade entre Ulisses e Diomedes devia ter sido sugerida a Dante pela fala do primeiro nas *Metamorfoses* XIII.239–40.

⁵⁷ O substantivo “vingança” traduz “vendetta”, no sentido bíblico recorrente na *Comédia* de “punição divina” (como mais claro em *Inferno* XIV.16 onde é explicitamente “vendetta di Dio”, em contraponto à “giustizia di Dio” apostrofada em *Inferno* VII.19). Também “ira” deve ser aqui entendido como termo bíblico, indicando, portanto, a afronta de Deus pela ofensa do pecado (cf. *Salmos* LXX.31). Assim, Virgílio afirma que sua punição é conjunta por terem cometido em conjunto os pecados que os conduziram ao inferno, em um trecho que permitiu a muitos comentaristas sustentar a punição de Ulisses como devida apenas aos feitos listados por Virgílio, e não por aquela vontade de conhecimento que o conduzirá à morte e que domina seu monólogo (pois dela Diomedes não participa). Trata-se de um argumento a favor da opinião que percebe em Dante um espírito já humanista, de valorização desta característica de Ulisses, e que redundava da interpretação “inocentista” do canto. Sobre esta interpretação e minha posição, veja-se a análise do canto no corpo de minha tese.

⁵⁸ O uso do passivo para “se geme” espelha aquele de “se punem” no verso 55, bem como aquele de “chora-se” no verso 61.

⁵⁹ Virgílio parece indicar que a principal culpa de Ulisses e Diomedes é o Cavalo de Troia; o fato de Dante se fiar na versão narrada no segundo livro da *Eneida* é comprovado pela lembrança, mais adiante, de Sinão (*Inferno*, XXX.98). Cabe assinalar que o sujeito de “fazer a porta” é o “logro” e não o “cavalo”, como infelizmente encontrado em grande parte das traduções ao português.

⁶⁰ A expressão “nobre semente” traduz “gentil seme”, referindo-se a Enéas, o nobre antepassado de toda a *gens* romana. Como no verso anterior, a vinculação com a *Eneida* é explícita e mesmo intertextual; além disso, a defesa da piedade de Enéas, em silenciosa oposição às narrativas médio-latinas de Dictis e Dares, tem o efeito de afastar Ulisses da tradição de inescrupuloso e pérfido.

⁶¹ O substantivo “arte” assume aqui o sentido latino de “artifício, engenho”, conforme seu uso para qualificar Ulisses na *Eneida*.

⁶² Referência ao mito do alistamento de Aquiles por Ulisses em Esquiro, depois que sua mãe, Tétis, o escondera ao conhecer a profecia de que o filho morreria em Troia, caso participasse da guerra. Dante aprendia o mito no segundo livro da *Aquileida* de Estácio e voltará a lembrar de Deidamia no canto XXII do *Purgatório*, colocando-a entre as jovens abandonadas no círculo dos sedutores.

e del Palladio pena vi si porta».	e do Paládio a pena lá se transporta». ⁶³
«S’ei posson dentro da quelle faville	«Se eles podem dentro daquelas faíscas ⁶⁴
parlar», diss’io, «maestro, assai ten priego	falar», disse eu, «mestre, muito te rogo ⁶⁵
e ripriego, che ’l priego vaglia mille,	e mais rogo, e que o rogo por mil valha, ⁶⁶
che non mi facci de l’attender niego	que o esperar não me negues ⁶⁷
fin che la fiamma cornuta qua vegna;	até que a chama chifruda aqui venha; ⁶⁸
vedi che del disio ver’ lei mi piego!».	vejas como o anseio por ela me sujeita!» ⁶⁹
Ed elli a me: «La tua preghiera è degna	E ele a mim: «Teu pedido é digno ⁷⁰
di molta loda, e io però l’acetto;	de muito louvor, e eu portanto o aceito; ⁷¹
ma fa che la tua lingua si sostegna.	mas faz com que tua língua se abstenha. ⁷²
Lascia parlare a me, ch’i’ ho concetto	Deixa falar a mim, que concebi ⁷³
ciò che tu vuoi; ch’ei sarebbero schivi,	quanto tu queres; pois eles desdenhariam, ⁷⁴

⁶³ Referência ao furto do Paládio, praticado por Ulisses e Diomedes, que Dante aprendia no segundo livro da *Eneida*: tratava-se de uma estátua da Atenas que protegia a cidade de Ílion, e que um oráculo havia predito que precisava ser roubada para que a cidade caísse.

⁶⁴ Ou seja, se é possível ouvi-los falar de dentro daquelas faíscas. É a abertura do pedido de Dante, que antecipa a dificuldade do diálogo com as vozes antigas.

⁶⁵ A repetição e intensificação do “rogar” confirma a intensidade do desejo de um Dante pronto a se expor (ver versos 43–5).

⁶⁶ A expressão “por mil valha” tem evidente sentido de superlativo, de infinito; o numeral é usado repetidamente na *Comédia* com o sentido de “grande e impreciso”, inclusive no já lembrado canto V de Paolo e Francesca (verso 67).

⁶⁷ São recorrentes no *Inferno* e no *Purgatório* tanto as advertências de Virgílio de que o tempo na “longa via” é precioso e não pode ser desperdiçado, quanto os desejos e a curiosidade do Dante peregrino que gostaria de observar em maior detalhe tudo o que encontra em seu caminho.

⁶⁸ Até que a chama de Ulisses e Diomedes, em seu vagaroso andar pela garganta do fosso, esteja próxima da ponte, de modo que possa ser interrogada.

⁶⁹ Além do emprego do “disio” dantesco, conceito que domina a *Comédia* e objeto de incontáveis estudos, o verso se vale do termo “piego”, aqui traduzido em “sujeita”, mas literalmente “(eu me) dobro”: o interesse de Dante pela chama é tamanho que se ele curva, metafórica e literalmente (pois precisa observá-la), frente à mesma.

⁷⁰ Virgílio reconhece a importância do pedido para o caminho de salvação de Dante, não o considerando uma perda de tempo (ver verso 67, acima).

⁷¹ A conjunção “portanto” traduz “però”; apesar de ser hoje usada em italiano apenas com valor adversativo limitativo (“porém”), em Dante ela expressa o valor medieval de dedutivo conclusivo aqui proposto. Trata-se de mais um termo que sofre com traduções errôneas ao português, mesmo seu sentido sendo claro pelo andamento do texto (pois Virgílio irá esperar e interrogar a chama).

⁷² O verbo “abstenha” traduz “sostegna”, ou seja, “se detenha; se cale”.

⁷³ O verbo “concebi” traduz “ho concetto”, outro termo de registro elevado, vinculado ao latino “concepere”. Como sempre no *Inferno*, Virgílio parece ser capaz de ler o pensamento de Dante (vejam-se, entre outros, XVI.119–20 e XXIII.25–7).

perch' e' fuor greci, forse del tuo detto».	por terem sido gregos, talvez de teu falar». ⁷⁵
Poi che la fiamma fu venuta quivi	Quando a chama foi lá carregada ⁷⁶
dove parve al mio duca tempo e loco,	onde pareceu a meu duque hora e lugar, ⁷⁷
in questa forma lui parlare audivi:	desta forma ele falar atentei: ⁷⁸
«O voi che siete due dentro ad un foco,	«Ó vós que sois dois dentro um só fogo, ⁷⁹
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,	se eu mereci de vós em meu viver, ⁸⁰
s'io meritai di voi assai o poco	se eu mereci de vós assaz ou pouco ⁸¹
quando nel mondo li alti versi scrissi,	quando em vida os altos versos escrevi, ⁸²
non vi movete; ma l'un di voi dica	não vos moveis; mas um de vós diga ⁸³

⁷⁴ O verbo “desdenhariam” traduz “*sarebbero schivi*”, mais literalmente “provariam repugnância”.

⁷⁵ O verso encerra uma estrofe bastante debatida pela crítica, mas me parece pacífico afirmar que se refere à arrogância atribuída pelo imaginário medieval ocidental aos gregos, que aqui se confundem com os romanos de oriente (os “bizantinos”), como encontrada inclusive em outras obras do próprio Dante (por exemplo, em *Rime* LXXXII.6). Virgílio pode lhes falar porque suas obras também o fazem um “grande”. Cabe notar que começa aqui aquele distanciamento completo do mundo físico do inferno, característica praticamente única deste canto, com um foco nas três personagens que logo passará ao monólogo de Ulisses.

⁷⁶ Em italiano, “*fu venuta*”, sugerindo uma forte passividade, ou, ao menos, uma total supressão de agência.

⁷⁷ Ou seja, quando lhe pareceu oportuno, uma eficaz hendíade dantesca.

⁷⁸ O verbo “atentei” traduz “*audivi*”, um latinismo direto que expressa um registro elevadíssimo que busquei reproduzir em português. Trata-se do verbo que introduz a fala de Virgílio, abrindo o texto às palavras de Ulisses.

⁷⁹ As apóstrofes de pronome seguido de relativo são encontradas ao longo de toda a *Comédia*, mas aqui a qualificação parece distinguir e elevar as duas almas recolhidas nesta chama das demais, servindo quase de título honorífico. Com efeito, a apóstrofe antecede os pedidos dos versos seguintes, moldados no característico andamento das orações a deuses e superiores, ainda encontrados na liturgia cristã e nos protocolos administrativos ocidentais, nos quais o pedinte inicia se caracterizando como submisso e inferior, por vezes indigno.

⁸⁰ A disposição sintática que emprego é incomum em português, mas é igualmente pouco natural em italiano, tratando-se não apenas de mais um latinismo, mas de uma manipulação intertextual das palavras do Virgílio histórico na *Eneida*: “*si bene quid de te merui*” (IV.317). Como lembra Leonardi, “esta súplica repetida parece pedir que se abram as portas de um mundo antigo e misterioso, de onde se obterá uma resposta trágica àquilo que se pergunta”.

⁸¹ Aqui, “assaz” traduz “*assai*”, mantido não apenas pela proximidade fonológica, mas também na preservação do registro alto da fala de Virgílio.

⁸² Os “altos versos” de Virgílio se referem à compreensão da crítica literária medieval, expressa inclusive pelo próprio Dante em seu *De Vulgari Eloquentia*, da tragédia como um estilo “alto” devido a seu argumento, no qual a trama conduz de um início bom a um mau fim. É a forma oposta à comédia, que dá o nome a seu livro, na qual um início ruim é conduzido a um “final feliz”.

⁸³ A expressão “um de vós” não indica, obviamente, uma alma genérica, qualquer um dos dois, mas aquele específico que se deseja ouvir (como explicitado no verso seguinte).

dove, per lui, perduto a morir gissi».
 Lo maggior corno de la fiamma antica
 cominciò a crollarsi mormorando,
 pur come quella cui vento affatica;
 indi la cima qua e là menando,
 come fosse la lingua che parlasse,
 gittò voce di fuori e disse: «Quando

aonde, por si, perdido a morrer seguiu». ⁸⁴
 O maior chifre da chama antiga ⁸⁵
 começou a agitar-se murmurando, ⁸⁶
 como faz aquela que o vento fadiga, ⁸⁷
 então a ponta para cá e lá movendo, ⁸⁸
 como se fosse a língua que falasse, ⁸⁹
 lançou fora uma voz e disse: «Quando ⁹⁰

⁸⁴ Finalmente é colocada a pergunta que rege a ansiedade de Dante, identificando por sua biografia, sem nomeá-lo (como no caso de Eliseu, acima), aquele a quem se questiona: Ulisses. Sobre a viagem final de Ulisses e sua navegação no Atlântico, Dante provavelmente usava como fontes Plínio, Sêrvio e Sêneca, rejeitando as narrativas de Dictis e Dares (ver notas a respeito no corpo da tese que originou este trabalho). Contudo, é evidente que a pergunta não se sustenta em uma curiosidade sobre o trajeto, na revelação de uma anedota, mas sim, e novamente em paralelo com o canto de Francesca, na vontade de conhecer aquele momento decisivo que dá sentido a uma vida, determinando-a. Leonardi ressalta que o adjetivo usado por Virgílio é “*perduto*” e não “*smarrito*”; uma tradução precisa em português é difícil, mas o primeiro indica uma perda definitiva, irrevogável, enquanto o segundo indica a possibilidade (ou, ao menos, a esperança) de reencontrar o que se perdeu. Para minha interpretação do canto, o contraste se torna mais nítido na comparação com os primeiros versos da obra, quando no meio do caminho de sua vida Dante “*smarrisce*” (e não “*perde*”) a “*diritta via*”, indicando que esta poderia ser recuperada (como ocorre graças à piedade divina, ausente da biografia do herói grego). Sempre Leonardi também reporta, citando Rajna, que “*perduto*” era o termo utilizado nos romances de cavalaria para qualificar os cavaleiros que haviam partido para uma aventura sem nunca retornar; concordo com a autora de que, apesar deste sentido certamente participar da construção do canto de Ulisses, é fundamental recordar como “a história de Ulisses transcenda o âmbito de cavalaria: aquele cavaleiro sem retorno é o símbolo da irrevogável perda do homem que chega a desafiar Deus”.

⁸⁵ O fato de Ulisses ocupar o maior chifre é indicativo de sua maior importância em relação a Diomedes, mas também, na opinião quase unânime dos críticos, uma maior culpa. Mais do que uma simples referência temporal, sua descrição como “antiga” parece contribuir no estabelecimento do espaço solene do mito e da narrativa de Ulisses.

⁸⁶ A chama começa a se mover para falar, após séculos de silêncio; a dificuldade e demora são sugeridos pelo andamento dos versos, cujo efeito não consegui reproduzir plenamente em português.

⁸⁷ Neste verso, “aquela” está para “aquela chama, uma chama”, ou seja, para “uma chama balançada pelo vento”.

⁸⁸ Leonardi aponta o crescente deste movimento: primeiro a chama se agita sem distinção (verso 86), aqui ela começa a se mover precisa (verso 88) e logo lançará sua voz (verso 90).

⁸⁹ No canto seguinte há uma descrição mais clara, contribuição à proposta realista do texto, de como o som é produzido pelas chamas deste círculo, durante o diálogo de Dante com a chama que recolhe Guido da Montefeltro.

⁹⁰ A dificuldade e a violência destas primeiras palavras encontram um paralelo (já o haviam percebido os primeiros comentaristas do século XIV) na voz fatigada de Pier della Vigna entre os suicidas (*Inferno*, XIII.91–2). O ataque deste “quando” é magnífico, capaz de reger em seu *enjambement* o inteiro canto, igualmente lançado, como descreve Leonardi, no vazio daquela viagem rumo ao desconhecido. Como as épicas antigas, a narrativa de Ulisses começa *in medias res*, por este advérbio isolado, sem os preâmbulos que subtraíam ao herói e a seu monólogo a profunda característica trágica que os torna únicos entre as personagens e os discursos da *Comédia*.

mi diparti' da Circe, che sottrasse
 me più d'un anno là presso a Gaeta,
 prima che sì Enëa la nomasse,
 né dolcezza di figlio, né la pieta
 del vecchio padre, né 'l debito amore
 lo qual dovea Penelopè far lieta,
 vincer potero dentro a me l'ardore

me retirei de Circe, que subtraiu⁹¹
 a mim por mais de um ano em Gaeta,⁹²
 antes que assim Enéas a nomeasse,⁹³
 nem a doçura do filho, nem a piedade⁹⁴
 do velho pai, nem o devido amor⁹⁵
 que devia Penélope deleitar,⁹⁶
 vencer puderam dentro de mim o ardor⁹⁷

⁹¹ Como todos os italianos de sua época, Dante identificava a ilha de Circe da *Odisseia* com o promontório do Circeo, próximo a Nápoles. É interessante como sua narrativa busca se conjugar com a versão narrada por Ovídio (*Metamorfoses* XIV.214), sua principal fonte para o episódio: nesta obra, quando Enéas chega à ilha é Macareu, antes companheiro de Ulisses, que lhe narra como o capitão itacense decidira partir depois de mais de um ano hospedado por Circe a despeito das advertências sobre os riscos do mar, levando consigo um pequeno grupo de companheiros (por medo, alguns decidem permanecer, como o próprio Macareu). No texto, o verbo “subtraiu” traduz “sottrasse”, para o qual há duas interpretações, ambas aceitáveis também em português: a primeira, segundo um uso antigo do verbo em italiano, o entende como “seduziu”, enquanto uma segunda, baseada no cognato latino, o entende como “roubou, furtou”. Mesmo pela proximidade dos dois sentidos, nenhuma das duas interpretações altera de modo significativo a narrativa de Ulisses, que se desenvolve além do mundo conhecido, num espaço “outro”.

⁹² Dante retoma o Virgílio histórico, fazendo com que Ulisses se refira à ilha de Circe pelo nome que, segundo a tradição, lhe foi dado por Enéas (cf. *Eneida* VII.1–2) em homenagem à sua ama troiana, que lá morreu assim que aportaram.

⁹³ Já em manipulação ao mito, o texto acompanha assim, em um mesmo momento e em um mesmo mar, duas naves com igual origem (Troia) e destinos diferentes, acomodadas pelo ponto de vista da ilha de Gaeta: a do pio Enéas, obediente aos deuses e destinado à fundação de Roma, e a do audaz Ulisses, irresponsável frente aos limites divinos e destinado à falência pelo seu desafio.

⁹⁴ O filho de Ulisses é aqui Telêmaco, conforme a tradição ovidiana; sobre a tradição não homérica, em especial sobre a morte de Ulisses por mão de seu filho bastardo como Circe (Telêgono), há completo silêncio por parte do autor. Já Pietro di Dante, filho do poeta e comentarista de sua obra, notou que as três afeições humanas listadas nesta estrofe espelham o elenco de Virgílio ao narrar a fuga de Enéas, ressaltando a distância entre Enéas e Ulisses ao apresentar uma estrutura comum: “*Ascantiumque, patremque meum, iuxtaque Creusam*” (*Eneida*, II.666). Nesta adaptação a Ulisses, Dante conota cada uma com o principal sentimento do arquétipo da respectiva figura familiar: doçura filial, piedade paterna e amor conjugal.

⁹⁵ O velho pai é Laertes; o “nem” é aqui repetido pela terceira vez, intensificando a ruptura da decisão de Ulisses.

⁹⁶ Penélope era o exemplo clássico, sobretudo em idade romana, da fidelidade conjugal, que aqui não é recompensada como deveria. Certas anedotas de biografia literária sobre a pouca atenção conjugal do próprio Dante podem se basear na extensão ao Dante autor desta projeção de Ulisses no Dante personagem.

⁹⁷ Trata-se do verso chave para a interpretação do canto, por explicitar o único sentimento capaz de vencer a doçura, a piedade e o amor: o ardor humano pelo conhecimento, o mesmo que consumia a alma de Dante (apesar do diferente fim, cf. *Paraíso* XXXIII.48). Leonardi recorda que se trata do único qualificador de Ulisses que, apesar de sustentado pelo texto homérico, não encontra correspon-

ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto	que tive de me tornar do mundo experto ⁹⁸
e de li vizi umani e del valore;	e dos vícios humanos e do valor; ⁹⁹
ma misi me per l'alto mare aperto	mas meti a mim pelo alto mar aberto ¹⁰⁰
sol con un legno e con quella compagna	só com uma nave e com aquela companhia ¹⁰¹
picciola da la qual non fui disertato.	pequena da qual nunca fui desertado. ¹⁰²
L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,	Uma costa e outra vi até a Espanha, ¹⁰³
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,	até o Marrocos, e a ilha dos sardos, ¹⁰⁴
e l'altre che quel mare intorno bagna.	e as outras que aquele mar à volta banha. ¹⁰⁵

dência nas fontes clássicas conhecidas pelo autor, como Virgílio e Ovídio. Este ardor é pura invenção dantesca, é seu elemento de inovação ainda operante na tradição de Ulisses.

⁹⁸ Os dois últimos versos desta estrofe reproduzem os primeiros da *Odisseia*, que Dante conhecia por intermédio da tradução latina de Horácio e seus comentários, aqui como que traduzidos ao italiano. Como esperado, apesar da transposição quase palavra por palavra, os termos de Horácio adquirem um significado novo no contexto da *Comédia*, especialmente por serem pronunciados por um Ulisses que narra sua desventura a seu correspondente moderno, Dante.

⁹⁹ A expressão “vícios humanos” é mais uma referência comprobatória da influência da ética aristotélica.

¹⁰⁰ A narrativa da viagem começa pela ruptura causada por esta adversativa em posição inicial, que afasta Ulisses de tudo quanto é querido ao homem, de tudo quanto há de humano; mesmo os companheiros, no fundo, não existem, são efemeridades que apenas servem de instrumento e de público à ação do herói. A sequência de três vogais /a/ de “alto mare aperto”, que pode manter português, simboliza a abertura à qual o navegador se lança, num verso amplo e lento que sublinha a imensidão, física do oceano e intelectual do conhecimento, à sua frente. A metáfora da nau se torna mais clara e significativa com o avançar da obra, como em *Paraíso* III.15, quando os paralelos da nave–intelecto e do oceano–saber são explorados e explicados.

¹⁰¹ O fato de Ulisses partir com uma só nave pode ser um eco, em Dante, da narrativa do retorno na *Odisseia*, filtrada por obras médio-latinas. Contudo, mais que um eventual vínculo com Homero, mesmo que indireto, o significativo é a condição de precariedade e solidão sugerida pelo adjetivo em posição inicial.

¹⁰² Aqui, “desertado” traduz “*diserto*”, outro latinismo (“*desertus*”) que serve a indicar a escolha consciente sobre a viagem. Não se trata de uma imposição ou de um engano, mas uma decisão da qual seria possível subtrair-se, o que aumenta a carga trágica da aventura na ótica cristã.

¹⁰³ Ulisses descreve o roteiro da viagem pelo mundo conhecido, que apenas em linhas muito gerais segue a geografia. As duas costas são a africana e a europeia do Mediterrâneo (este trecho da viagem, cabe lembrar, segue de Nápoles em direção oeste, rumo ao estreito de Gibraltar). O verbo “vi” deste verso parece assumir aqui, sempre em relação com os primeiros versos da *Odisseia*, um sentido mais amplo, próximo a “conheci”, pois neste trecho a navegação ainda se dá aquém das Colunas de Hércules, ou seja, no sentido alegórico do canto, dentro dos limites de quanto ao homem é concedido conhecer sem a intervenção do divino.

¹⁰⁴ A “ilha dos sardos” é a Sardenha, tecnicamente uma das primeiras etapas da viagem. Sobre objeções ao trajeto de Dante, para o qual, assim como no caso daquele homérico, foram traçados incontáveis percursos sobre mapas reais, cabe lembrar que neste ponto a cartografia se submete à poesia, de modo análogo à submissão da tradição a esta nova narrativa.

Io e ' compagni eravam vecchi e tardi
 quando venimmo a quella foce stretta
 dov' Ercule segnò li suoi riguardi
 acciò che l'uom più oltre non si metta;
 da la man destra mi lasciai Sibilia,
 da l'altra già m'avea lasciata Setta.
 "O frati", dissi, "che per cento milia

Eu e companhia éramos velhos e tardos¹⁰⁶
 quando chegamos àquela foz estreita¹⁰⁷
 onde Hércules fez signo de seus resguardos¹⁰⁸
 para que homem mais além não fosse;¹⁰⁹
 do lado direito deixei Sevilha,¹¹⁰
 do outro já me havia deixado Ceuta.¹¹¹
 "Ó irmãos", disse, "que por cem mil¹¹²

¹⁰⁵ Mais uma vez, Dante abre mão daquela precisão cartográfica encontrada em outras partes da obra; como lembra Leonardi, "estas ilhas espalhadas pelo mar são apenas pontos de referência, lugares ultrapassados naquela viagem extraordinária que deixa tudo para trás".

¹⁰⁶ Quando chega o momento decisivo da escolha, Ulisses e seus companheiros já estão velhos e lentos, como voltará a mencionar em sua referência à "pequena vigília" adiante; mais uma vez, o novo significado é produzido a partir da incorporação de um significante antigo no contexto moderno (que aqui está por "cristão") da *Comédia*, neste caso mais uma quase tradução da descrição feita por Horácio de Ulisses incitando seus companheiros a abandonarem Circe (*Metamorfoses*, XIV.436–7). De fato, no trajeto de poucos dias de viagem, Dante parece condensar décadas de navegação para um Ulisses que parece se lançar ao mar no meio do caminho de sua vida.

¹⁰⁷ Trata-se do estreito de Gibraltar, o limite para a ousada navegação no Oceano. Cabe sinalizar sua descrição como "foz", num termo que retorna na *Comédia* e que é bastante analisado nos comentários de Leonardi.

¹⁰⁸ Referência às Colunas de Hércules, os promontórios no lado africano e europeu do estreito, que o mito descrevia como duas grandes colunas erigidas pelo herói grego e que demarcavam os limites que os homens não deviam ultrapassar. Mereceria uma nota detalhada, que não cabe neste espaço, o termo original "*segnò*", que busco traduzir literalmente em português com uma valência especial para "signo", bastante analisado pela crítica.

¹⁰⁹ A expressão "mais além" traduz "*più oltre*", que parece ser tradução direta do aviso "*non plus ultra*" que a tradição indicava gravado nas colunas. A importância deste verso, que poderia parecer uma mera qualificação dos limites, está no próprio Ulisses reconhecer o limite divino imposto àquela experiência.

¹¹⁰ Sevilha, cidade espanhola localizada após o estreito; a rigor, a esta altura da viagem o limite já foi superado e a nave se encontra no Oceano. Contudo, Dante joga com a cartografia e com a física, restando-a por mais alguns instantes na geografia do conhecido e oferecendo tempo e espaço para que se tome a decisão defendida na "*orazion picciola*" das estrofes seguintes.

¹¹¹ Cidade espanhola na costa africana, a leste de Sevilha (tanto que, de fato, já a "havia deixado"). É a derradeira referência geográfica, que permite deter o curso da nave e apresentar a "*orazion picciola*".

¹¹² Primeiro verso da "*orazion picciola*", a emblemática fala do Ulisses dantesco, embebida de toda a sabedoria e ética antigas e medieval e que condiz com o desejo do Dante autor e filósofo, na qual o "*fandi fictor*" Ulisses do relato virgiliano desaparece por completo: por alguns instantes, é ela a protagonista do monólogo. Inovando e contrariando a tradição medieval sobre Ulisses, Dante não traça aqui um exercício de engano, mas de sublime oratória: seu Ulisses não trai ninguém, pois não apenas está falando a si próprio, mas compreende as consequências trágicas de sua ousadia, deste ato irrevogável, mas necessário. Novamente, a significação se dá no aproveitamento de material da tradição: o *topos* da exortação do líder antes de uma grande empreitada era umas das heranças medievais da literatura clássica, que Dante aprendia em autores como Lucano (*Farsália*, I.299), Horácio (*Carminas* I.VII.24–sg.) e, principalmente, Virgílio. Com efeito, este ataque da "*orazion picciola*" é por si uma quase tradução daquele de encontrado na *Eneida* (I.198): "*O socii (neque enim ignari sumus ante malorum),*

perigli siete giunti a l'occidente,	perigos alcançastes o ocidente, ¹¹³
a questa tanto picciola vigília	a esta tão breve vigília ¹¹⁴
d'i nostri sensi ch'è del rimanente	de nossos sentidos que nos é remanescente ¹¹⁵
non vogliate negar l'esperienza,	não queirais negar a experiência ¹¹⁶
di retro al sol, del mondo sanza gente.	atrás do sol, do mundo sem gente. ¹¹⁷
Considerate la vostra semenza:	Considerais vossa procedência. ¹¹⁸
fatti non foste a viver come bruti,	feitos não fostes para viver como brutos, ¹¹⁹
ma per seguir virtute e canoscenza".	mas para seguir virtude e sapiência". ¹²⁰
Li miei compagni fec' io sì aguti,	Meus companheiros fiz tão resolutos, ¹²¹

/ o passi graviora [...]. O numeral “cem mil” (aqui como “*milia*”, um ulterior latinismo) está obviamente por “número infinito”, como usado nas épicas latinas conhecidas por Dante.

¹¹³ É indiscutível que o “ocidente” represente aqui o ponto mais a oeste do mundo conhecido; contudo, também em consideração à associação clássica do Sol com a vida, reforçada pela condição de “velhos e tardos” de Ulisses e seus companheiros, este “ocidente” também sugere o final da vida, como ficará mais claro nos próximos versos: já ao final da vida, conhecido todo o mundo conhecível, não resta que se aventurar ao desconhecido.

¹¹⁴ A “vigília”, mais um latinismo, é aqui entendida no sentido militar, “pouco antes do sono”; Ulisses e os companheiros estavam em idade tão avançada que lhes restava pouca vigília dos sentidos antes do sono definitivo da morte, que volta a ser anunciada por subterfúgios.

¹¹⁵ Trata-se de um latinismo sintático, oriundo da expressão “*quæ de reliquo est*” (“que restou (a nós)”). O particípio presente em português busca manter o estranhamento e o tom elevado do original.

¹¹⁶ Esta “experiência” se vincula com o “me tornar do mundo experto” acima, referindo-se, portanto, aos sentidos, ao conhecimento material. Ulisses exorta os companheiros a não recusarem a experiência em virtude dos riscos dos quais se mostra ciente, especialmente pelo pouco tempo de vida, de “vigília”, que a eles, “velhos e tardos”, ainda resta. Cabe sinalizar que o pedido de Ulisses aos companheiros, para que não “neguem” a experiência é análogo àquele de Dante a Virgílio, que lhe permitiu ouvir este monólogo (ver nota ao verso 67, acima).

¹¹⁷ Trata-se de um verso ambíguo: alguns o entendem como “na direção, seguindo rumo ao Sol”, enquanto outros, aos quais me filio, o entendem como “além do Sol”; a tradução em português busca manter a ambiguidade original. A interpretação, contudo, não é de extrema importância, pois se refere (como será confirmado no primeiro canto do *Purgatório*) ao hemisfério meridional da Terra, que na geografia da *Comédia* não é habitado e possui apenas a montanha do Purgatório, situada nos antípodas de Jerusalém.

¹¹⁸ Estes três magníficos versos, em especial pelo contexto da necessidade da orientação divina que irá emergir com a conclusão da narrativa, resumem a filosofia humanista de Dante, sobrepondo-se ao mito de Ulisses. O substantivo “procedência” traduz “*semenza*”, que enxerta na “oração” de Ulisses o *topos* cristão da origem e da nobreza divina do homem.

¹¹⁹ Trata-se do primeiro dos dois versos com a raiz do argumento da “*orazion picciola*”: os homens se diferenciam dos animais, dos “brutos” seres não racionais, pelo intelecto, que lhes confere as prerrogativas humanas da vontade, da liberdade e da consciência. O termo “*bruti*” é recorrente em Dante, inclusive nas obras filosóficas, para contrapor os homens (e eventualmente outros seres, como anjos) aos animais não racionais.

¹²⁰ A expressão “virtude e sapiência” traduz “*virtute e canoscenza*”, binômio que parece incluir o Dante protagonista em seu chamado.

con questa orazion picciola, al cammino,	com esta oração pequena, ao caminho, ¹²²
che a pena poscia li avrei ritenuti;	que a penas depois os teria contido; ¹²³
e volta nostra poppa nel mattino,	e voltada nossa popa à madrugada, ¹²⁴
de' remi facemmo ali al folle volo,	dos remos fizemos asas ao insensato voo, ¹²⁵
sempre acquistando dal lato mancino.	sempre avançando para a mão esquerda. ¹²⁶
Tutte le stelle già de l'altro polo	Já todas as estrelas do outro polo ¹²⁷
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,	via a noite, enquanto o nosso tão baixo, ¹²⁸

¹²¹ Aqui, “resolutos” traduz “*aguti*”, literalmente “agudos”, com o sentido de “perspicazes”. Em outro exemplo da maestria da composição, o termo é usado em um eficaz expediente retórico, uma hipálage que rege o substantivo “caminho” do verso seguinte.

¹²² Aqui, “oração pequena” traduz, com talvez algum excesso de literalidade, a conhecida expressão “*orazion picciola*”, com a qual Ulisses qualifica sua fala e que seria adotada pela crítica para se referir à sua exortação aos companheiros. A expressão, contudo, é tão incontestada que é comum encontrá-la em italiano mesmo em textos em português.

¹²³ Ou seja, “a (duras) penas, com dificuldade”.

¹²⁴ A expressão “à madrugada” traduz aqui “*nel mattino*”. Apesar de alguns críticos ainda a entenderem como um mero complemento temporal (“ao amanhecer, após a noite”), na opinião da maioria, que espelho em minha escolha, trata-se de um complemento espacial carregado de um valor simbólico e de analogia que o justifica (tecnicamente, a popa já estava voltada a oriente, visto o trajeto da nau de leste a oeste). Esta interpretação é favorecida pela tradição, já encontrada em Homero e constituindo mais um dos *topos* antigos que se manteve na Idade Média, de descrever o Leste como o conhecido e o Oeste como o porvir; em outras palavras, Ulisses diria estar dando definitivamente costas ao conhecido, encarando o incógnito.

¹²⁵ Verso de grande carga semântica: os remos se tornam asas, naquela *kenning* virgiliana que Dante recupera sem saber que este a aprendera em Homero: “*remigium alarum*” (*Eneida*, VI.19). A expressão “insensato voo”, uma das maiores dificuldades lexicais na tradução deste canto (pois, apesar de seu sentido primário ser de “incapaz, louco, maluco”, seu sentido é aqui mais próximo a “temerário, impensado, estulto”), traduz aqui “*folle volo*”, que, se em seu substantivo mantém a *kenning* acima lembrada, em seu adjetivo revela a consciência do Ulisses narrador (e, talvez, já do então viajante) quanto à temeridade de sua escolha. Ao identificar-se com Ulisses, Dante recupera a figura e o adjetivo mais adiante na *Comédia*, seja ao qualificar a própria vida (vide, entre outros, *Inferno* II.35 e *Purgatório* I.59), seja ao contemplar do céu o espaço da viagem de Ulisses: “*sí ch'io vedea di là da Gade il varco / folle di Ulisse*” (*Paraíso* XXVII.82–3).

¹²⁶ A nave assume, portanto, direção sudoeste, alcançando, na geografia da *Comédia*, a montanha do purgatório. Leonardi considera a direção aqui tomada providencial, anunciando o “outro” que encerra o canto (verso 141, adiante). Para o leitor brasileiro, constitui uma válida anedota – ou mesmo uma sugestão literária – o fato de que, na cartografia real, o percurso descrito por Dante conduziria Ulisses ao Brasil.

¹²⁷ Há um repentino destaque temporal (que na estrofe seguinte é de cinco meses), durante o qual a nave supera a linha equatorial e adentra o hemisfério meridional, um polo “outro”, um espaço *alter* no qual todas as (outras) estrelas já podem ser vistas (ou seja, conhecidas). Como lembra Leonardi, Renucci foi um dos primeiros críticos a perceber como a viagem de Ulisses parece se desenvolver numa noite ininterrupta, como sugerido pelas similitudes de escuridão na abertura do canto: a sua é uma viagem nas trevas, sem luz e razão a guiá-lo.

che non surgëa fuor del marin suolo.	que do marinho solo não surgia. ¹²⁹
Cinque volte raccesso e tante casso	Cinco vezes aceso e tantas cessado ¹³⁰
lo lume era di sotto da la luna,	o lume fora abaixo da lua ¹³¹
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,	depois que entrado havíamos no alto passo, ¹³²
quando n'apparve una montagna, bruna	quando surgiu uma montanha, escura ¹³³
per la distanza, e parvemi alta tanto	pela distância, e pareceu-me tão alta ¹³⁴
quanto veduta non avëa alcuna.	quanto vista jamais tivera alguma. ¹³⁵
Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto	Nos alegramos, mas logo se fez o pranto; ¹³⁶
ché de la nova terra un turbo nacque	pois da nova terra um vendaval nasceu ¹³⁷
e percosse del legno il primo canto.	e balançou a nave no fronteiro canto. ¹³⁸
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;	Três vezes a girou com as águas todas; ¹³⁹

¹²⁸ Trata-se de uma imagem que será retomada em *Purgatório* I.29–30: Ulisses já avançou tanto nas trevas do polo meridional que aquele setentrional está abaixo da linha do horizonte, invisível, perdido.

¹²⁹ Nada de singular a comentar; sobre o “marinho solo”, ver nota acima.

¹³⁰ Cinco vezes a luz do Sol refletida na Lua, como explicado no verso seguinte, já havia se completado e apagado; em outras palavras, passaram-se cinco meses.

¹³¹ Nada de singular a comentar; sobre o lume da Lua, ver nota acima.

¹³² O “alto passo” é o caminho difícil e perigoso que se elegeu. É significativo se tratar de mesma expressão usada por Dante ao iniciar seu percurso em *Inferno* II.12, numa viagem que ele também definirá, poucos versos depois, como “folle” (*Inferno*, II.35).

¹³³ Trata-se, como será revelado mais adiante o leitor da *Comédia*, da montanha do Purgatório: quando Dante alcançar a praia situada à sua base, será lembrado o “folle volo” de Ulisses, que navegou em sua direção (*Purgatório*, I.131–2).

¹³⁴ Na geografia da *Comédia*, o Purgatório é constituído por uma montanha tão alta que seu topo, onde se encontra o Paraíso Terrestre, se situa acima da atmosfera. Sobre o *topos* religioso e literário do purgatório como uma enorme montanha, por vezes localizada nos antípodas, a melhor obra de referência ainda é o popular estudo de Jacques Le Goff.

¹³⁵ Dante, como já dito, conhecia em tradução latina os primeiros versos da *Odisseia*, e parece tê-los em mente neste verso, pois mesmo Ulisses, que conheceu todas as terras habitadas, continua a se mostrar estupefato com a magnitude que avista.

¹³⁶ Ao avistarem a montanha, supondo ter alcançado seu destino, Ulisses e os companheiros se alegram. Trata-se, contudo, de uma alegria logo destinada a se tornar pranto.

¹³⁷ O substantivo “vendaval” traduz “turbo”, sinônimo que expressa uma maior força, uma violência (como nosso “turbilhão, furacão”). Não encontrei uma alternativa para a tradução que não prejudicasse sensivelmente o andamento do verso.

¹³⁸ O vento atinge a nave de frente, fazendo-a girar três vezes sobre si mesma, como descrito no verso seguinte.

¹³⁹ O verso é inspirado em outro trecho virgiliano, o episódio do naufrágio da nave de Oronte (*Eneida*, I.114–7).

a la quarta levar la poppa in suso e na quarta levantou a popa acima¹⁴⁰
e la prora ire in giù, com' altrui piacque, e a proa foi pr'abaixo, como um outro quis,¹⁴¹
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso». até que o mar foi sobre nós cerrado». ¹⁴²

¹⁴⁰ Capturada no vórtex, a nave se empina sobre a água antes de afundar.

¹⁴¹ O “outro”, uma alteridade tão completa e extrema que é desprovida de personalidade (motivo para eu não adotar a tradução por “alguém”, unânime nas traduções ao português que encontrei), é claramente Deus, que agora se percebe ter acompanhado o percurso da nave desde o início. Dante usará a mesma expressão de alteridade quando, favorecido pela graça divina, ele próprio alcançar aquela praia à qual Ulisses se dirigia (*Purgatório*, I.133).

¹⁴² O mar se fecha sobre a nau, sem preservar qualquer vestígio de sua ousadia; o termo “cerrado” (no original, “*richiuso*”), inclusive por sua posição final (encerrando não apenas o período e a estrofe, mas a fala de Ulisses), é uma clara alusão à morte da tripulação.

Referências

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução, comentário e notas de Italo Eugênio Mauro; prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2009.

----. **De vulgari eloquentia**. Tradução, introdução e notas de Tiago Tresoldi; prefácio de Henrique Sagebin Bordini. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2011.

----. **La Divina Commedia – Inferno**. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2007.

----. **Rime**. A cura di Gianfranco Contini; saggio di Maurizio Perugi. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1995.

AA.VV. **Antologia della poesia italiana**. A cura di Cesare Segre e Carlo Ossola. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1997.

AUERBACH, Erich. **Studi su Dante**. Traduzione dal tedesco di Maria Luisa de Pieri Bonino e traduzione dall'inglese di Dante della Terza. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2007.

BOITANI, Piero. **A sombra de Ulisses**. Tradução de Sara Margelli. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CESAREO, P. **L'evoluzione storica del carattere di Ulisse** in Rivista di Storia Antica iii, p. 75-102. Roma: [s.e.], 1898.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **Alterità e modernità della letteratura medievale**. Traduzione di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

LE GOFF, Jacques. **La nascita del purgatorio**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1996.

PROSPERI, Valentina. **Omero sconfitto – ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento**. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

STANFORD, W. B. **The Ulysses Theme**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968.