

Tullia por Speroni: a comédia do diálogo amoroso

Alcir Pécora
UNICAMP

*Mai la ignorancia, che non sa eleggere è rifiutare, non fu bontà;
e chi non sa che sia vizio, non può sapere che sia virtù.*
Sperone Speroni, *Apologia dei dialogi*

Faz parte do extraordinário corpo de diálogos quinhentistas, produzidos em vulgar, na Península Itálica, o *Della Infinità di Amore*, de 1547, atribuído a Tullia d'Aragona (Roma 1508?-1556). Por vezes, considera-se também que tal autoria tenha resultado da colaboração de Benedetto Varchi, um dos protagonistas do diálogo, e de Girolamo Muzio (de quem a edição que organizei para a editora Martins Fontes, traz em apêndice uma elucidativa carta dirigida à célebre hetaira¹). O gênero, é sabido, encontrava-se em alta, naturalmente devido ao prestígio entre os humanistas dos escritos platônicos, divulgados sobretudo a partir dos estudos e traduções de Marsilio Ficino, à frente da Academia Platônica, de Florença. No entanto, o modelo propriamente platônico do diálogo sofre uma série de desvios ou apropriações decisivas no interior desses textos humanistas que o traduzem e emulam, de modo que ganha contornos por vezes bem diversos dele. O diálogo de Tullia dá bem exemplo dessa diferença.

Yves Hersant, autor do texto de introdução a uma recente edição francesa do diálogo², menciona rapidamente uma dupla modificação da tradição dialógica, no século XVI. Uma, que lhe acrescenta um aspecto lúdico e civil, próprio das *artes de conversar* (que vai relacionar com os célebres salões franceses do século seguinte)³; outra, que mescla o gênero

do diálogo com o da comédia, produzindo um misto em que situações cômicas e ponderações filosóficas alimentam-se mutuamente em suas potencialidades. Para avançar o entendimento desse duplo aspecto do tema, permito-me trazer à discussão um texto extraordinário que, vinte anos depois da confecção de *Sobre a Infinitude do Amor*, trata de elaborar uma verdadeira defesa do gênero dialógico face à crescente censura sofrida por alguns deles, no limiar da Contrarreforma. Trata-se de *Dalla Apologia dei dialogi* (1574), de Sperone Speroni (Pádua 1500 - 1588), autor que, de resto, num de seus mais célebres diálogos, o *Dell'Amore*, faz de Tullia a sua principal personagem⁴.

Para o apologista, o diálogo é um tipo de prosa que tem muito de poesia e, mais especificamente, como referi anteriormente, de comédia. Assim, o diálogo comporta várias personagens, agindo como pessoas em cena, nem todas elas de bom caráter, mas todas servindo a um bom fim. Antes de tentar esclarecer o tipo de finalidade boa que está em questão, o autor insiste em que as personagens de um diálogo devem ser relativas a *tipos* existentes ou reconhecíveis na *cidade*, como servos maliciosos, enamorados sem juízo, parasitas, adutores, jovens ou velhos de maus costumes e, naturalmente, cortesãs, cada uma delas falando segundo o que lhe parece ou o que é próprio de sua posição. Para Speroni, se tais personagens falassem de outra maneira, e não segundo o seu parecer público, mesmo que vicioso, elas fariam mal o seu ofício e o teatro desagradaria, sendo ineficaz em relação ao fim virtuoso pretendido. Vale dizer, na sua perspectiva, diálogos bem formados têm vários interlocutores, que argumentam de acordo com o costume e a vida que cada um deles representa. Apenas uma constatação desse tipo pode impedir que se conclua, precipitadamente ou ingenuamente, que Platão, por exemplo, fosse ignorante ou culpado das más coisas ditas por quaisquer das personagens que atuam como interlocutores na cena de seus diálogos.

Ajustando-se tais observações ao *Sobre a Infinitude do Amor*, que certamente foi objeto das cogitações de Sperone Speroni, deve-se ter em conta que a fala de Tullia, no diálogo, guarda correspondências imprescindíveis com a imagem da prática amorosa de uma cortesã, beneficiando-se extraordinariamente disso o andamento do seu diálogo. Benefício, aliás, que se verifica tanto nos momentos em que essas correspondências são confirmadas -- quando, por exemplo, lógicos e escolásticos são repreendidos pela anfitriã e levados a responder ao argumento da experiência --, quanto naqueles em que o diálogo suspende ou dá novos significados à noção de experiência crótica -- como quando, exemplarmente, o desejo é tomado como análogo de uma causa racional, que apenas não se esgota na posse dos corpos.

Em ambos os casos mencionados, pode-se aduzir uma outra consequência da relação existente entre a hetaira e a autora. E propõe que, na matéria do diálogo, como na do teatro, o louvor ou a crítica do que é dito apenas podem ser pronunciados após o entendimento do todo, e não apenas do reconhecimento de uma das vozes envolvidas, o que sobretudo obriga a *aprender a paciência de escutar*. Já pelo lado da composição do diálogo, a mesma observação deixa prescrito que um diálogo que chega depressa demais ao seu desfecho provavelmente fracassará, por falta de contradição ou de diversidade na escolha de pessoas da cidade introduzidas nele. Ou, o que é dizer o mesmo, por falta de alcance de suas conclusões, insuficientemente debatidas ou testadas pela variedade da vida pública.

Deste ponto de vista, Speroni propõe que o diálogo seja entendido como semelhante à dialética e à retórica, artes ligadas ao provar e ao persuadir o verdadeiro e o falso de cada coisa; tais artes são, como escreve, *sementes* dos diálogos. Na prática, para compreender a forma de o diálogo atender a seu fim justo, ele desenvolve sobretudo a sua similitude com a retórica, entendida como artifício civil que sabe tratar igualmente as causas honestas e as que lhe são contrárias: o justo e o injusto, o útil e o prejudicial, o belo e o feio. Neste aspecto, guarda igualmente semelhanças com outras artes que operam com contrários, como a da medicina,

que ensina o que cura e o que envenena, pois, de acordo com Speroni, embora o seu propósito seja curar, por vezes é necessário o conhecimento do veneno e a fabricação do antidoto. Também se assemelha à prática de ministrar a justiça, como se exerce em certos Estados, como o de Veneza, cujo promotor, ao zelar pelos costumes da cidade, exige um defensor para os acusados de crimes. Isto é, sem o exercício público da defesa não se admite haver critério adequado, também público, para a aplicação de castigos justos.

Neste desenvolvimento das artes por meio do conhecimento de contrários, Speroni encontra também outro dos propósitos inalienáveis da composição dialógica. Não se trata apenas de atender à parte da vida que é *vigília* ou *negócio*, isto é, relativa à profissão civil, mas também a uma outra parte dela, necessária igualmente, que diz respeito ao *sono* e ao *ócio*, vale dizer, ao repouso da fadiga e do tédio derivado da continuação ininterrupta dos negócios. Desse ponto de vista, o diálogo deve produzir-se como modo agradável de passar as horas que restam ao cabo dos negócios. Deve atuar como novidade agradável em meio ao contínuo trabalho, o que certamente retoma e reforça o modelo de diálogo produzido por Baldassare Castiglione, n' *O Livro do Cortesão*, cuja última versão é de 1528⁵. Aqui, a erudição nunca é suficiente, pois requer-se a propriedade de aplicá-la convenientemente numa situação de conversa amena e agradável, o que exclui todo pedantismo erudito ou pedagógico, em favor de certo desembaraço designado por Castiglione pelo conceito de *sprezzatura*, isto é, o domínio ou destreza que se mostra como facilidade no fazer, logo, como contrário à manifestação do esforço demasiado de neófitos nas artes ou assuntos tratados.

O apologista prevê, então, dois modos principais de escrever diálogos. O primeiro é o que ele atribui ao modelo construído por Aristóteles, feito basicamente à maneira da ciência e que visa, sobretudo, ao ensino. Cabe nele principalmente o uso de silogismos breves e agudos para tratar a matéria; de modo geral, o seu autor age como um administrador cujo fim não é a diversão, mas a alimentação dos moradores e a conservação da casa. De outra maneira, pode-se dizer que a utilidade é o único prazer que deseja, e também que a sua maneira de contemplar e escrever é predominantemente áspera e severa. Obviamente, não é este o modelo emulado por Tullia, mas o de um segundo modo. Neste, como descreve Speroni, o diálogo *caminha pelo jardim e pela vinha*, onde tudo pode deliciar pela variedade e novidade. É certamente o que Tullia busca, na cena de seu diálogo, ao fazer o filósofo deixar a cátedra ou os parcos de profissão e dirigir-se à casa da cortesã, na qual se pode renunciar a tudo, menos à conversa amena e aos galanteios agudos.

Neste segundo modelo, o autor do diálogo silencia a própria voz e a preenche, quanto à matéria, com a introdução de várias personagens, cada uma delas com os seus nomes, costumes e argumentos, em coisas altas e elegantes, ou, ao contrário, vis e baixas. No caso de Tullia, tal efeito é obtido mediante o cruzamento do requinte humanista da matéria com as pilhérias e alusões afetadamente maldosas, seja ao seu modo de vida, seja aos rumores dos casos amorosos dos filósofos citados.

Pois bem, no que toca aos modos de falar discutidos por Speroni, imitados de antigas divisões retóricas, os diálogos podem ser *lacônicos* (isto é, concisos, como os admirados pelos espartanos), *asiáticos* (amplificados e frondosos) ou *áticos* (sóbrios e elegantes); podem ainda ser *altivos*, *humildes*, *melancólicos*, *lacrimosos*, *alegres* e *engraçados*. Já o diálogo composto por Tullia produz uma espécie de híbrido, que justapõe, por vezes abruptamente, efeitos de comicidade, sentenciosidade e demonstração lógica. O conjunto não é de fácil classificação, mas, por isso mesmo, adapta-se seguramente ao registro misto da representação cômica.

Seja como for, em quaisquer dos modos de falar, importa sobretudo que o diálogo se componha como um *jardim aprazível*, no qual as matérias e pessoas introduzidas atuem como fazem os *simples*, isto é, as ervas medicinais, nem todas belas, boas ou saudáveis de um único modo. No entanto, juntá-las todas num mesmo lugar -- que já por si, separadas, são raras --,

obtém efeito de *maravilha*. Assim, para Sperone Speroni, a própria disposição hábil das personagens faz esperar que o seu autor seja perfeitamente capaz de distinguir, por meio de seu arbítrio, como *juízo e discrição*, as coisas mais altas e nobres, entre todas as outras. Vale dizer, são o engenho e o domínio da arte que, no diálogo, atestam primeiramente, de maneira mais segura, a qualidade ou o acerto do juízo do seu autor.

Neste tipo de defesa do diálogo, um bom autor do gênero raramente dá uma sentença final na disputa, preferindo permanecer entre duas possibilidades mais ou menos razoáveis de aceitabilidade, de modo que cada um dos principais disputantes possa mesmo considerar-se o vencedor da disputa. O êxito do diálogo, aqui, é semelhante ao bom final da comédia, que deve ser agradável ao leitor, levando-o a sentir-se participante do jogo empreendido pelo autor. Em *Sobre a Infâmia do Amor*, a intervenção tardia de Lattanzio Benucci, que permanecera calado ao longo de todo o diálogo, atende talvez a esse propósito de um final suficientemente equívoco, após a etapa da demonstração vencida por Varchi. Então, novamente delineiam-se possibilidades argumentativas não fechadas no interior das soluções demonstradas pelo célebre peripatético.

Atendo-se cuidadosamente aos dois modos de argumentar nos diálogos, segundo a sistematização da apologia de Speroni, ainda é possível obter-se maior especificação da perfeita construção do gênero. Ele fala, por exemplo, de um *modo referido*, que ocorre quando o autor (como se fosse *seu próprio hóspede*) parece que conduz o diálogo e apresenta as diferentes falas (“fulano disse”; “sicrano responde”, etc., à maneira de Xenofonte ou Cícero). Neste caso, assemelha-se mais ao épico do que ao cômico, com seleção apenas das falas nobres ou notáveis, dignas de homens melhores do que nós, nos conhecidos termos aristotélicos. Speroni, todavia, descreve preferencialmente um *modo imitativo* do diálogo, que usa argumentos alternados, não introduzidos, nem interrompidos pelo autor, à maneira da comédia, ou, em termos genéricos, da representação dramática, na qual as personagens aparecem como que falando por si mesmas --procedimento adotado por construtores de diálogos da categoria de Platão, Luciano, Plutarco. É este, também, o tipo de composição dialógica empreendida por Tullia. Nele, o seu autor vale-se amplamente dos *privilegios da poesia* e diverte privadamente na leitura, da mesma maneira que a comédia na representação pública.

No que toca à matéria amorosa, que goza de soberania absoluta no diálogo de Tullia d’Aragona, o apologista dá como certo que as suas *turbulências* não são, de modo algum, indignas do diálogo, assim como não o são as personagens tópicas como as de servos, meretrizes, cortesãs, rufiões, parasitas, soldados ou pedagogos. Todas podem ser prazerosas e úteis na comédia, desde que suas palavras imitem convenientemente os seus costumes incômodos.

Nesta perspectiva, o diálogo é tratado como *pintura falante*, pois, desde que *tirados do natural*, um tolo, um ímpio, um enamorado, um adulator, algum sofista arrogante --, todos podem ser agradavelmente descritos com nomes e verbos, da mesma maneira que as cores o fazem na pintura. Quer dizer, é tão lícito tratar de qualquer matéria entre as personagens do diálogo, quanto ao poeta e ao pintor representá-la, cada qual segundo os meios de imitação que lhe são próprios.

Nenhuma dessas proposições é alterada ou atenuada por Sperone Speroni quando se trata de prescrever os procedimentos convenientes à feitura dos diálogos cristãos. Também aqui deve haver *decoro* na representação das pessoas boas e más que se encontram juntas, *em parlamento*. Contanto que haja busca de santa doutrina, nada obsta a que, ao longo da argumentação travada pelas personagens do diálogo, haja igualmente injúria, desde que conveniente -- *decorosa* -- em relação à personagem portadora de vícios. Para o apologista, não é outro o modelo de modelos oferecido pelas Escrituras Sagradas, pois as palavras de Deus não dialogam apenas consigo mesmo, mas também com aqueles que se declaram seus amigos

e, até mesmo, com seus inimigos manifestos, sendo que, em cada caso, fala-se sempre segundo a própria condição e nunca de um único modo, como se fossem todos santos.

Em outros aspectos ainda, o apologista repõe a semelhança do diálogo com a comédia. Se, nesta, agrada sobremaneira o engano feito ao enganador (ao ciumento, ao avaro, à meretriz, ao velho enamorado) por meio da conversa ambígua, da ironia, da astúcia mascarada de tolice, assim também, no diálogo, contam muitos pontos junto ao auditório o espírito gracioso, a abundância de coisas novas ou renovadas nos conceitos e palavras. Tal é o que ocorre exemplarmente, para ele, na composição da personagem de Sócrates, tal como é apresentada nos diálogos platônicos. Este, usualmente, afirma nada saber e chega a comparar-se a uma rústica parteira -- a qual, reinterpretada no domínio da maiêutica, revela-se figura do método que faz o ouvinte parir o conhecimento que não sabia ter consigo. O mesmo se dá, para Speroni, com o Sócrates caracterizado por Xenofonte, que se iguala a um rufião, reinterpretando engenhosamente o termo, na sua maneira de concebê-lo, como um intermediário do desejo, ou quando ironiza os sofistas e diverte-se às custas deles, fazendo-os crer que os honra, quando os despreza. Em ambos os autores antigos, Sócrates é ainda personagem dialógica exemplar quando escolhe a morte sabidamente injusta, da qual, se quisesse, poderia fugir, para não trair a grandeza de seu ânimo já tocando o divino.

Diversamente do método que Speroni descreve como aristotélico e científico, na qual a verdade é expressamente formulada, o modelo de diálogo efetuado por Tullia, defendido por ele, apresenta a verdade como sendo *imitada* pela *disputa* das personagens colocadas em cena. Mais uma vez, como na comédia, o que se introduz no diálogo não são verdadeiras meretrizes, rufiões, enamorados, mas *mascarados*, caracteres que parecem ou fingem artisticamente sê-lo. Nos diálogos de Platão, quem fala não é Górgias, Alcebíades ou Sócrates, mas Platão fingindo o modo de fala atribuído ou reconhecido nessas pessoas.

A situação é admiravelmente complexa quando se tem em mente que, em *Sobre a Infinitude do Amor*, o interesse das questões depende, em larga medida, de se compreender que o discurso de Tullia goza de uma dupla condição de atribuição de significado à matéria do amor: ela é, ao mesmo tempo, autora e hetaira. Isto quer dizer que cada um de seus melhores argumentos recebe imediatamente a *autoridade* da experiência de uma intensa prática amorosa que, em tudo, parece diversa da fantasia lógica ou filosófica do assunto. Mas é também enquanto autora do diálogo que seus argumentos de experiência são testados enquanto razão e possibilidade de conciliação superior entre as duas vias: a de amante profissional e a de aplicada amiga do saber.

A doutrina que se pode aprender do diálogo não é, pois, ciência demonstrativa, uma vez que não supõe cognição certa e invariável, como resultado da dedução de silogismos demonstrativos, que dizem respeito a coisas sabidas e manifestas, como seria recomendável entre as coisas naturais. Para Speroni, tudo o que se pode dizer do diálogo é que ele se apresenta como *retrato de ciência*, isto é, como imitação dialética prazerosa da verdade provável ou vrossímil.

É possível avançar mais. Em termos específicos, o apologista propõe três grupos de coisas imitadas, dos quais tão-somente o segundo pode resultar em diálogo bem sucedido. O primeiro é o das *coisas naturais*, que podem ser descritas pelo silogismo demonstrativo de Aristóteles. Apenas estas coisas fazem jus a uma abordagem estrita do método científico. O segundo é o grupo das *coisas da vida civil*, sobre as quais se pode ter opinião provável. Estas, sim, podem ser tratadas pelo diálogo ou, o que vem a dar mesmo, pelo argumento dialético, cujo modelo é desenvolvido, na Antigüidade, como ficou exemplificado já, por autores como Platão e Xenofonte. O último grupo é igualmente de coisas civis, mas que não dizem maiormente respeito ao diálogo, pois são tratadas por *provas* que *persuadem* o ouvinte ou leitor,

à maneira de Cícero, quando o retor compõe uma *oração* longa ou continuada, em registro exortatório e solene.

Outro aspecto importante levantado por Spetoni, que está igualmente posto de maneira nítida em *Sobre a Infinitude do Amor*, prevê que pessoas ignorantes ou que afetam ignorância, quando introduzidas num diálogo, tendem a agradar mais do que as dotas e não são menos úteis do que elas na consecução da boa finalidade. A rigor, nesta perspectiva, tampouco o autor precisa ser especialmente erudito, embora seja imprescindível que possua suficiente *engenho* ou faculdade poética para compor bem as personagens introduzidas nele.

Em termos mais precisos, segundo a fórmula do apologista, o engenho da composição dialógica traduz-se, sobretudo, pela produção de um *décoro indecoroso*. Isto significa que, no diálogo, uma personagem ignorante pode ser muito agradável na imitação dos argumentos. Isto se dá por dois motivos, a saber: primeiro, o contraste produzido em relação a todos os outros arrazoados sustentados pelas outras personagens, que ficam, então, melhor delimitados ou definidos; segundo, a maior utilidade na *invenção da verdade*, pois o ignorante é uma imagem mais verossímil da existência inteira do homem - nos termos do platonismo catolicizado determinante aqui -, cujo intelecto e desejo instintivo de saber estão presos à fraqueza de sua condição, o que o faz, com maior necessidade, buscar auxílio na *companhia* dos outros, seus próximos.

Em relação ao conceito de *grupo* ou *companhia*, decisivo nas pragmáticas da civilidade do período, Spetoni compreende-o como sendo de duas maneiras. A primeira é aquela suposta no magistério aristotélico, que diz respeito sobretudo a alunos que acatam os argumentos daquele que é indisputadamente mais sábio; a segunda, bem diferente, é a que pode ser usada com êxito no diálogo, apresentando-se como maneira civil e deleitável por meio da qual as pessoas imitam, não o ensino de um sábio apenas, mas a contenda que se estabelece entre várias delas. Aqui, a iluminação do saber produz-se como no movimento da peça de aço (o fuzil) que bate na pedra para obter fogo, quando o contraste, a contrariedade, a fricção são necessariamente exigidos para o êxito da operação. Como no magistério, tal saber demanda estudo, mas exige também outras habilidades: engenho, jogo arguto, aplicação de ornatos belos e distintos.

Deve-se compreender então que, no cerne das destrezas recomendáveis aqui, é especialmente importante o domínio de composição do lugar da *ignorância*, seja a ignorância das personagens, seja a do autor. Quanto a esta última, o principal modelo a imitar-se é, ainda uma vez, Platão, que atribuía o melhor partido de seus diálogos à personagem de Sócrates. No caso do *Sobre a Infinitude do Amor*, está claro que Tullia, astutamente, afeta ignorância relativa em favor do mais alto saber do peripatético Benedetto Varchi.

Por todas as características enumeradas acima, compreende-se que o gênero dialógico, ao avançar do século XVI, é definido menos como ciência, do que como poesia. Ele demanda o mesmo tipo de *furor celestial* descrito exemplarmente no *Íon*, de Platão. Espera-se que a sua escrita seja especialmente arguta porque, quando *pinta* ou compõe discursivamente, não *encarna* dramaticamente o que escreve (como faz a comédia pura), nem descreve logicamente a essência (como faz a ciência pura). Tudo o que pode fazer -- como o apresenta certa bela imagem composta pelo apologista -- é seguir *em torno, bailando*, como uma criança que salta e dança sem ainda saber completamente andar. Assim, o vaguear (*vaneggiar*) do diálogo, sem apressar a verdade, não é caminho ímpio ou desonesto, como não são más as núpcias de Canaã, ao qual Cristo comparece e que têm vários convidados, entretidos em bailes e cantos.

Spetoni também propõe para o diálogo mais apto e eficaz uma outra imagem, que parece caber como uma luva para o *Sobre a Infinitude do Amor*. Trata-se, diz ele, de compor um *agradável labirinto*, que, no caso de tomar para si a matéria amorosa, não deve ser confundido com a experiência de amar, mas sim com a de compor argumentos a respeito dos enamorados,

de modo a *imitá-los sem afeto* pela palavra. Um diálogo de amor, assim concebido, pode ser visto como um *espelho de namorados*, no qual as palavras eventualmente hiperbólicas ou excessivas não são defeito, mas perfeição, já que o *decoro* das personagens exige que falem dessa maneira. De acordo com isso, a prosa amorosa não deve ser considerada como obra de enamorado, mas como pintura ou comédia que exercita argumentos a respeito das verdades do amor. Mesmo a representação do amor carnal, quando ocorre por meio da encenação da argumentação dialógica, não deve ser entendida literalmente como viciosa. Bem ao contrário, a exacerbação erótica numa das vozes partícipes do diálogo pode ter função moral e corretiva semelhante às narrativas de tentação demoníacas aplicadas aos santos, nos piores lugares, a prevenir fraquezas perfeitamente humanas.

Pelo que fica dito, pode-se admitir de maneira fundamentada, creio, que a finalidade do diálogo, na perspectiva do humanismo esboçado nos escritos dialógicos de Tullia e de Speroni, propõe, em primeiro lugar, o ensino da temperança na vida civil. Entretanto, pela via do diálogo, tal virtude não se ministra pelo emprego de silogismos lógicos ou assertivas cabalmente demonstradas, mas pelo exercício raciocinado das tribulações e disputas dos homens, cuja verdade não se atinge sem fadigas e contrastes. Daí Speroni propor que, nos diálogos, maior é o proveito que se tira dos espinhos do que das rosas. No caso de Tullia, os espinhos, vale dizer, os desencontros, equívocos, distorções, excertos, desentendidos e desconfianças chegam a fazer esquecer, em vários momentos, o tema em debate. O gosto da disputa, o negaceio, a esquiva intelectual e a contradição pura parecem valer por si como gesto de inteligência e de galantaria erótica.

Procedimentos desse tipo, que estão presentes como verdadeira condição de participação das personagens no supremo modelo do diálogo moderno que é *O Livro do Cortesão*, de Baldassare Castiglione, parecem identificar, nas diferenças manifestas das posições das personagens, a aplicação da *tópica* do juízo como ato livre do entendimento, que apenas admite bondade quando há escolha, de tal modo que um saber que não refuta ou cede não pode ser real, nem adquirir excelência ou virtude. A consequência peripatético-católica a retirar de tais premissas prováveis é que, sem o espinho da disputa, simplesmente o diálogo não purga. Tal é, pois, o *privilegio* deste gênero que deve ser, a um só tempo, argumentativo e cômico. Vale dizer: fazer homens e mulheres, de vários graus e costumes, falar com verossimilhança, de todas as matérias, disputando entre si em estilos distintos, para recreação dos negócios e elevação prazerosa do espírito.

Notas

¹*Sobre a Infinitude do Amor*, Tullia d'Aragona. Tradução de Karina Jannini. SP, Martins Fontes, 1991.

²*La coquette et le philosophe*. In: *De L'infinité d'amour*. Paris, Payot et Rivages, 1997.

³Também para a Editora Martins Fontes, organizei uma pequena antologia dessas artes, reunindo sete textos de autores que freqüentaram e pensaram os salões parisienses em três tempos diversos: aquele anterior a Versaillles; o posterior à predominância do grande salão real; o posterior ao período revolucionário. O volume intitula-se justamente *A Arte de Conversar* (SP, 2001) e conta com traduções de Edmir Míssio e Maria Ermantina Galvão.

⁴Excelente edição de vários diálogos de Sperone Speroni, incluindo-se os mencionados, encontra-se em *Trattatisti Del Cinquecento*, tomo II, organizado por Mario Pozzi (Milão, Riccardo Ricciardi, 1996).

⁵Uma excelente edição de *Il libro del Cortegiano* encontra-se na Biblioteca Einaudi, na edição curada por Walter Barberis (Turim, 1998). Há uma edição brasileira recente, lançada pela Martins Fontes: *O Cortesão*, tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada (SP, 1997).