

ALFREDO BOSI

O SER E O TEMPO DA POESIA

FICHA CATALOGRÁFICA

(Preparada pelo Centro de Catalogação-na-Fonte,
Câmara Brasileira do Livro, SP)

B755s

Bosi, Alfredo, 1936—

O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix,
Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

1. Poesia 2. Teoria literária I. Título.

77-0517

CDD-801

Índice para catálogo sistemático:

1. Poesia: Teoria literária 801

EDITORA CULTRIX

SÃO PAULO

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

O ENCONTRO DOS TEMPOS

Quanto mais verdadeiro, tanto mais poético
(NOVALIS).

Leopardi anotava no seu diário, aos onze de julho de 1823:

Tudo pode ser contemporâneo deste século, menos a poesia. Como pode o poeta adotar a linguagem e seguir as idéias e mostrar os costumes de uma geração para a qual a glória é uma fantasia, a liberdade e o amor da pátria não existem, o amor verdadeiro é uma puerilidade; em suma, onde as ilusões se esvaíram todas, e as paixões, não só as grandes e nobres e belas, mas todas as paixões se extinguíram? Um poeta, enquanto poeta, pode ser egoísta e metafísico? E o nosso século não é, tal e qual, no seu caráter? como, então, pode o poeta ser caracteristicamente contemporâneo enquanto poeta? 1.

Leopardi percebeu, de um só golpe, a cultura burguesa: o egoísmo e a abstração, que ele chamava, com desprezo, "metafísica".

Nessa cultura, o homem é átomo voltado para si, cortado da comunidade; e, átomo, concebe os outros homens e as coisas como outras tantas mônadas. Há pouco lugar para as formas de socialidade primária quando tudo é medido pelo *status*, pelo di-

(1) Giacomo Leopardi, *Opere*, aos cuidados de Francesco Flora, Milão, Mondadori, vol. II, pp. 183-184. Novalis dizia, em outros termos, a mesma coisa: "Os homens adivinhos, mágicos, verdadeiramente poéticos, não podem existir em condições como as nossas" (*Parágrafos sobre a Poesia*).

nheiro, pelo caráter abstrato das instituições; e quase nenhum lugar para a relação afetiva direta com a Natureza e o semelhante. Egoísmo e abstração geram modos de sentir, agir e falar muito distantes das condições em que se produz a poesia: que é exercício próprio da empatia, das semelhanças, da proximidade.

As conclusões de Leopardi (que se encontram depois em Schopenhauer e em Nietzsche, leitores apaixonados do poeta italiano) são avatares da teoria do estranhamento. Belo é o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos reapresenta modos heróicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar. Belo é a metáfora ardida, a palavra concreta, o ritmo forte. Belo é o que deixa entrever, pelo novo da aparência, o originário e o vital da essência. Por isso, o belo é raro: "Tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia."²

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo "eterno" da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recordências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato.

Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro — o dos tempos já mortos —, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem.

POESIA E "MUNDO-DA-VIDA"

A atividade poética busca uma relação intensa com o "mundo-da-vida", tal como Husserl definia o estado pré-categorial da existência.

(2) Leopardi, *op. cit.*, p. 87.

A compreensão desse processo de relação entre palavra e realidade vital faculta o entendimento de vários caracteres comuns a todos os grandes textos poéticos:

1) A linguagem da poesia é mais singularizada que a da não-poesia. A existência, enquanto ainda não repartida e limitada pela divisão do trabalho mental (que produz o código das idéias abstratas), apresenta-se na sua variadíssima concreção de aspectos, formas, sons, cores. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos. *Este rio, aquela rosta, esta rosa, aquela nuvem*: imagens e situações unitárias e inconfundíveis: eis os "sujeitos" do poema.

2) *Singular* não quer dizer isolado. O objeto separado é um dado empírico, igual a todos os outros dados empíricos, e assim tratado pela ciência positivista que o destaca da percepção singularizadora. Rio, rosto, rosa, nuvem: objetos neutros da abstração, verbetes de um dicionário de substantivos comuns. No poema, o singular é o concreto, o ser "multiplicamente determinado", multiplicamente unido aos sentimentos e aos ritmos da experiência, multiplicamente composto de conotações históricas e sociais. Singular é o momento pleno da vida, o mais rico de todos; por isso difícil de ser expresso fora dos termos de imagem-som:

Não a vaga palavra, corrutela
vã, corrompida folha degradada,
de raiz deformada, abaixo dela,
e de vermes, além sobre a ramada;
mas a que é a própria flor arrebatada
pela fúria dos ventos, mas aquela
cujo pólen procura a chama iriada,
— flor de fogo a queimar-se como vela:
mas aquela dos sopros afligida,
mas ardente, mas lava, mas inferno,
mas céu, mas sempre extremos. Esta, sim,
esta que é a flor das flores mais ardida,
esta veio do início para o eterno,
pata a árvore da vida que há em mim.
(JORGE DE LIMA, *Invenção de Orfeu*, X, 10)

O soneto fala da palavra viva. E o modo de dizer os seus percursos é ir construindo a sua imagem. Primeiro, com as armas

da negação: "Não a vaga palavra, corruela vã"; e da antimetáfora: "folha degradada", "raiz deformada", "vermes". Depois, recuperando a metáfora e inscrevendo em um só impulso as forças desencadeadas pela Natureza e os signos móveis do texto: palavra-flor na fúria dos ventos; palavra-pólen na chama iriada; palavra-flor afligida dos sopros; palavra-flor de fogo; palavra-lava... Enfim, a palavra, nascida em um cosmos grávido de contrastes, "sempre extremos", céu e inferno, a palavra, vinda "do início para o eterno", abre-se à aventura do sujeito, "para a árvore da vida que há em mim".

Determinações múltiplas e contrárias, o não-ser e o ser, o tempo e a eternidade, o mundo e o eu, vão crescendo junto com a significação da palavra. "Concreto" quer dizer, precisamente: o que cresceu junto³.

O grau inferior ao concreto encontra-se em tudo o que foi arrancado ao processo de crescimento; em toda forma de vida e de expressão que sofreu um corte precoce e arbitrário que a isolou da História e a enrijeceu ou a matou antes do tempo: em tudo o que foi abstraído e ficou abstrato.

3) O caráter concreto da palavra poética não se identifica, necessariamente, com o caráter icônico, mais imediato, das artes visuais. O concreto do poema cresce nas fibras espessas da palavra, que é um código sonoro e temporal; logo, um código de signos cujos referentes não transparecem, de pronto, à visão. Para compensar esse intervalo, próprio de toda atividade verbal, o poema se faz fortemente motivado na sua estrutura fonética, na sintaxe e no jogo das figuras semânticas⁴.

(3) Devo ao amigo Flávio Vespasiano Di Giorgi, escafandrista de muitas línguas e linguagens, a lembrança dessa bela etimologia. *Concretus*, participio passado do verbo latino *concrecere*, que quer dizer: crescer junto, formar-se em densidade, "con-crescer".

(4) O movimento do "Concretismo" vem propondo, a partir da década de 50, um projeto de poema que motive, em primeiro plano, a matéria gráfica (logo: *visual*) do texto. Este é considerado "concreto" na medida em que os seus significantes assumam as propriedades do *ícone*. Trata-se de uma poética operacional que, por necessidade de coerência, atribui ao termo "concreto" um significado muito mais restrito do que o hegeliano assumido na presente exposição. Ver Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, *Teoria da Poesia Concreta*, S. Paulo, Invenção, 1965.

4) Mas dizer que a relação entre a poesia e o mundo-da-vida se faz só mediante a imagem seria dizer as coisas imperfeitamente. A imagem vem transposta para a chave do *signo* linguístico, o qual se constitui de um ou mais significados (que o universalizam) e de um significante sonoro, que o imerge no fluxo do tempo vocal. Logo, há entre o poeta e o campo da experiência não só a mediação imagística como também as várias mediações do discurso: o tempo, o modo, a pessoa, o aspecto, faces todas que a predicação verbal configura.

Qual é o papel de cada uma dessas mediações? A mediação imagística é responsável pelo tipo de apreensão da realidade que se faz, por exemplo, ao dizer um substantivo concreto. O nome *rio* é nome e é imagem recortada de um momento da experiência humana.

E a mediação do discurso é responsável pelo modo propriamente verbal com que o poeta trabalha as suas imagens em um código articulado em *seqüências* (fonema após fonema), que, por sua vez, vão produzindo *relações* (tempo, espaço, causa...) no interior da frase. O discurso *situa* o nome e o *modaliza*.

Leia-se esta bela e forte quadra de Rosália de Castro:

Não cuidarei dos rosais
que ele deixou, nem dos pombos,
que eles sequeem, como eu seco,
que eles morram, como eu morro⁵.

Os nomes concretos — *rosais, pombos* — desenharam na pele do texto imagens tomadas à visão do real. Parecem puros "instantâneos" da natureza: flores, pássaros. Imagens de seres únicos e irrepetíveis: aqueles rosais, aqueles pombos. Mas justamente porque singulares, são imagens ricas de todas as determinações que a experiência do poeta em *situação* já conheceu. Os rosais e os pombos, outrora plantados e criados pelo trabalho do camponês, foram, "agora", deixados à mulher solitária pelo seu homem, migrante que saiu das terras da Galiza em busca do pão: rosais e pombos "que ele deixou".

(5) De *Follas Novas*, Livro V, trad. de Ecléa Bosi, em Rosália de Castro, *Poesias*, S. Paulo, Ed. Nôis, 1966.

A trama histórica que prende, a certa altura, o sujeito e o mundo, as pessoas e as coisas, impôs à breve lírica um ponto de vista, produtor de conotações: o abandono, a seca, a morte: "não cuidar"; "que ele deixou"; "sequem", "secó"; "morram", "morro". Quem fala é a mulher galega, "viúva de um vivo". O seu discurso não é um discurso qualquer: ele amarrrou com os fios da negatividade e do protesto impotente as imagens que, avulsas, poderiam errar diante de nossos olhos como formas soltas da paisagem: rosais... pombos...

Que eles sequem, como eu seco,
que eles morram, como eu morro.

A figura da realidade, que *está presente* nos nomes, é modulada pelo *pathos* da situação existencial que só o discurso inteiro sabe apreender. *Mimesis* e *pathos* — representação e expressão —, forças nucleares da linguagem, aqui trabalhadas e postas em evidência pelos procedimentos da repetição dos sons e pela afinidade entre as imagens da natureza e a voz do eu lírico.

As palavras concretas e as figuras têm por destino vincular estreitamente a fala poética a um preciso campo de experiências que o texto vai tematizando à proporção que avança. Como se, pela palavra, fosse possível ao poeta (e ao leitor) reconquistar, de repente, a intuição da vida em si mesma. As figuras são procedimentos que visam a significar o processo dialético da existência que sempre desemboca no concreto. Mas elas só assumem pleno sentido quando integradas em um todo semântico que dá a cada uma delas a sua "verdade", isto é, a sua co-notação.

5) O *discurso poético*, enquanto tecido de sons, vive um regime de ciclo.

A sua estrutura é alternativa e recorrente:
da sílaba forte para a sílaba fraca e desta para aquela (RITMO);
da consoante para a vogal e desta para aquela (SUBSISTEMA FONÉTICO);
da sílaba grave para a sílaba aguda e desta para aquela (ENTOAÇÃO);

da vogal abetta para a vogal fechada e desta para aquela (TIMBRE);

da sílaba alongada para a sílaba abreviada e desta para aquela (DURAÇÃO);
do segmento lento para o segmento rápido e deste para aquele (ANDAMENTO).

Assim a fisionomia do poema é sulcada sempre por diferenças e oposições que se alternam com maior ou menor regularidade, de tal modo que a figura do ciclo e a figura da onda parecem ser as que melhor se ajustam ao todo do poema e ao seu processo imanente. Pelo ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva, do discurso.

6) Mas por que ciclo? Por que onda?

Será que a forma poética responde, inconscientemente, a algum princípio vital, à energia que se move perpetuamente em ondas, à Natureza que recomeça perpetuamente o dia depois da noite, a primavera depois do inverno, a lua nova depois do minguante, a semente depois do fruto? O "tempo" da forma verbal reproduzirá em si o eterno retorno do mesmo que o pensamento e a História partem e creem superar? Assim pensava Giacomo Leopardi na sua luta contra o progressismo fácil de certos intelectuais liberal-burgueses que faziam ruído no seu tempo: "Tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia."

O MUNDO DA VIDA TRABALHADO PELOS TEMPOS HISTÓRICOS

Se me fixo medusado na frase poética (imagem travada pelo som), contemplo uma estrutura estética. Ela guarda em si propriedades que gozam de uma notável estabilidade. Textos míticos recitados há quatro mil anos atrás deixam ver um sistema de repetições e de ritmos tal como hoje o faz um poema de Manuel Bandeira ou de Ungaretti. Há, na poesia como na linguagem (de que ela é a forma suprema), uma capacidade de resistir e de reproduzir-se que parece ter algo das formas da Natureza. Os hindus e os gregos, ao comporem as suas retóricas, perceberam na linguagem dos hinos sagrados e épicos certas

"feis" ou constantes que todos os textos pareciam respeitar: recorrências, semelhanças, oposições... Tudo parecia e parece combinado para dar um efeito de coesão e de consonância entre a teia verbal e o movimento dos seus significados. A arte poética posterior, dos clássicos e dos acadêmicos, será, apenas, a regularização culta de fortes tendências primitivas e arcaicas.

Eppur si muove... No entanto, a poesia tem mudado de face através de séculos e séculos de civilização. As condições em que vivem os povos ou os grupos de uma sociedade não são constantes. O trabalho do Homem foi gerando uma consciência do seu lugar entre os seres da Natureza e os seus semelhantes. A realidade originária, pré-categorial, que era apreendida como um todo vivo pelos mitos, pelos ritos e pelos cantos primitivos, começa a ser repartida, classificada e, com isso, conhecida pelos valores dominantes em cada formação social. Surgem os pontos de vista que servem de anteparo entre o homem e as coisas ou os outros homens. A *ideologia*, que é uma percepção historicamente determinada da vida, passa a distribuir valores e a esconjurar antivalores, junto à consciência dos grupos sociais. Já não bastam à palavra poética as mediações "naturais" da imagem e do som; entra na linha de frente do texto o sistema ideológico de conotações que vai escolher ou descartar imagens, e trabalhar as imagens escolhidas com uma coerência de perspectiva que só uma cultura coesa e interiorizada pode alcançar.

Dante, Tasso, Camões, Milton... são criadores de sistemas poéticos imensos quanto à produção de imagens, mas não raro fortemente estreitados por um ponto de vista dominante que os transforma em expressões complexas do grupo político ou cultural a que pertenciam.

É nessa altura que se defrontam os tempos: o tempo cóporeo, inconsciente, ciclóide, ondulatório, figural, da frase concreta; e o tempo "quebrado" de histórias sociais afetadas pela divisão do trabalho e do poder, mas já capazes de criticar o poder, a divisão, a reificação.

Em que medida as linhas se cruzam ou se superpõem? O nível da consciência histórica tende a subir e a ocupar a mente do poeta moderno. Mas o desejo, que pulsa na imagem e no som, é indestrutível. Segmentos rotos, descontínuos, e ângulos agudos cortam doces curvas.

As relações do mundo-da-vida com o discurso ideologizado são fenômenos áridos de precisar. Como todos os processos recorrentes, é difícil marcar-lhes uma data de origem. Para tanto, seria preciso saber quando e como se deu, em cada sociedade, a cisão do todo comunitário em castas, estamentos ou classes. Terá sido a partir dessa ruptura fundamental que as atividades simbólicas se foram destacando da sua forma ritual coletiva; e, destacadas, foram assumindo temas e valores da camada dominante. O trabalho do poeta épico já consciente de quem são os senhores dignos de louvação (Virgílio é um bom exemplo) só se tornou possível depois de consumada aquela cisão e introjetada a glória da Casta, da Nação ou do Império na mente do escritor:

Tu regere imperio populos, Romane, memento 6.

Falar dessa interseção é tema ingrato. As interpretações que a sociologia positivista da literatura tem dado ao conteúdo ideológico dos textos poéticos deixam na boca um travo de azedume, pois azedo é o humor que dita, em geral, essas leituras facciosas e redutoras. Não que se deva calar a presença do nexo entre poesia e ideologia. Mas, ao descobrir os pontos de cruzamento, convirá ir mais longe, sabendo que a abordagem dialética, porque é dialética, não pode deter-se no momento da tese (*literatura, espelho da ideologia*); ela deve avançar firmemente para a antítese, que está na vida social e na linguagem poética (*poesia, resistência à ideologia*). É essa negatividade que redime os momentos em que o verso parece apenas oratória ou variante alienada do pensamento opressor.

A força resistente da poesia só se diz "negativa" quando confrontada com o valor dominante (dito, só por isso, "positivo"). Na verdade, essa "positividade" da ideologia é uma falsa positividade, como todo interesse particular que se reveste de um caráter universal para perpetuar o seu domínio. A ideologia é má positividade, má universalidade, em face da qual toda autêntica invenção poética se alça como necessária e boa "negatividade".

Como, porém, um poeta não vive em uma outra História, distante ou alheia à história da formação social em que escreve,

(6) *Tu, Romano, lembra-te de reger os povos sob teu império (Eneida, VI, 851).*

a sua obra poderá conter (e muitas vezes contém, de fato), em equilíbrio instável, o "positivo" da ideologia corrente e o "negativo" da contra-ideologia, que acaba recuperando a relação viva com a natureza e os homens. Não é preciso insistir em que "positivo" e "negativo" são termos puramente relativos, devendo inverter-se em nosso espírito no momento do juízo crítico. Outros termos, mais estáveis, seriam: "abstrato", para o conhecimento ideologizado, e "concreto", para o conhecimento poético.

O curso da História no Ocidente tem resultado de um esforço cumulativo para apartar o homem do mundo-da-vida, graças à crescente divisão das tarefas e à supremacia do valor-de-troca e das suas máscaras políticas sobre o trato primordial e afetivo com as pessoas e a Natureza. Nesse sentido, os nossos tempos são, como já observavam, com filosofias opostas, Leopardi e Hegel, *hostis à poesia*, que só se tolera como atividade ilhada, abstratida da prática social corrente e, daí, reificada.

A poesia, a partir do mercantilismo, mantém-se "autêntica" só quando trabalhada desde o íntimo por um projeto, artiscado e custoso, de reaproximar-se do mundo-da-vida, da natureza liberada dos clichês, do *pathos* humano que enforma o corpo e a alma. Para subsistir, a poesia tem precisado superar, sempre e de cada vez, aquela direção teimosa do sistema que faz de cada homem e, portanto, de cada escritor, o ser egoísta e abstrato que Leopardi deplorava.

Como descrever o regime de luta poética entre o mundo-da-vida e os modos de ser dos sistemas dominantes (capitalismo, tecnocracia, burocracia, indústria cultural)? Talvez me ajude uma expressão paradoxal: esse regime é de *alucinação lúcida*. A raiz comum aos termos da expressão é: *lux*.

Alucinação. Abre-se, primeiro, o tempo iluminado até o delírio e a febre do encantamento de que os seres são penetrados quando os contempla o olhar de fogo do poeta. Os nomes são imagens, estas são ícones, objetos sacralizados. Há um fascínio pela figura do mundo, um fascínio de origem mágica, que dá ao nome do ser uma aura de motivação arcana e medusante, difícil de separar da idolatria. *Nomen, numen*. A poesia, corrente de "alumbamentos", para lembrar a confissão de Manuel Bandeira, desloca-se de um fundo sem fundo da memória ou do inconsciente. O poema aparece em nossa cultura atulhada de

empelinhos como um ato de presença puro, forte, arroubado, presente. Na poesia cumpre-se o *presente* sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca.

Mas *lúcida*. A intuição que dá vida à imagem é mediada pelo discurso, síntese de nome e verbo, sujeito e predicado, visão e ponto de vista.

Quem pre(dic)a algo de alguém exerce sobre a imagem-nome o controle da perspectiva, o poder de afirmar, perguntar, duvidar ou negar. Quem predica é capaz de julgar.

Ora, o "tempo" a que remete o discurso, o tempo das mediações predicativas, é um tempo originariamente social. Social porque intersubjetivo, social porque habitado pelas múltiplas relações entre pessoa e pessoa, pessoa e coisa. E social, em um plano histórico maior, isto é, determinado, de cada vez, por valores de família, de classe, de *status*, de partido, de educação, sobretudo de educação literária, de gosto. O tempo histórico é sempre plural: são várias as temporalidades em que vive a consciência do poeta e que, por certo, atuam eficazmente na rede de conotações do seu discurso.

A lucidez está, aqui, em escolher o tom conotativo que convém à matéria da intuição. A consciência trabalha os dados primeiros da imaginação e da paixão no sentido de dar-lhes a maior transparência possível dentro de um meio semântico que não é transparente: a linguagem verbal. Nesse labor, que é quase todo o labor da escrita, acaba-se impondo à matéria uma *forma mentis*, um pensamento formante, que tudo organiza e que acaba produzindo os "sentidos" possíveis do texto. É, por força, nesse momento que tem vez uma posição ideológica ou contra-ideológica. O poeta é o primeiro a dar, pela própria composição do seu texto, um significado histórico às suas representações e expressões. Não está em jogo saber aqui até que ponto ele tem consciência do processo.

Cabe ao analista e ao historiador da literatura colher aquele significado.

A forma do poema, quando vista nas suas constantes (*nomes concretos, figuras, recorrências de som...*) talvez seja uma sobre-vivência de esquemas corporais antiqüíssimos. O que já exerceu uma função coesiva nas comunidades arcaicas reproduz-se, com funções análogas, no produto poético individual. Os cantos sagrados eram emissões da voz e do corpo inteiro em que se repetiam e alternavam expressões de encantamento, fusão afetiva com a comunidade, aleluia ou esconjuro. A comunidade era pos-suída pela voz e pelo gesto com que impetrava as forças divinas espalhadas pela Natureza. Na poesia, esse movimento sobrevive na dinâmica da forma que realiza exercícios de analogia entre os seres (pela metáfora) ou de contigüidade (pela metonímia). E a dança em círculo cumpre-se no eterno retorno do ritmo.

Não sei se um dia essas constantes vão desintegrar-se e perder-se; se isso acontecer, será realmente necessário inventar um outro nome para a poesia.

É possível também que esse coração formal de todo poema responda a necessidades de comunhão física e espiritual que a história dos homens está longe de satisfazer. O círculo dos sons e a presença fulminante das imagens compensariam o desejo tantas vezes frustrado de volta ao seio da Natureza-mãe, paraíso de onde o Homem foi expulso pelo pecado necessário da separação. Separação que se dá, na tradição bíblica, pelo *conbeccimento*.

Os cantadores de mitos nos dizem que "naquele tempo", "tempo de antes", não havia tempo. Nem trabalho, nem cuidados vão do pensamento. A fratura que abre a História é o pecado de origem: separa-se Adão de Iavé; Prometeu de Zeus. A ciência do bem e do mal e o fogo, eis as conquistas; o suor que não cessa, a ferida nas entranhas que não fecha, esta a pena.

A poesia, que se faz depois da queda, é linguagem da su-plência. Primeiro coral, depois ressoante no peito do vate que se irmana com a comunidade, enfim reclusa e posta à margem da luta, a sua voz procura ministrar aos que a ouvem o consolo do velho canto litúrgico, aquele sentimento de comunhão do homem com os outros, consigo, com Deus.

Mas não se perca de vista, por amor desordenado aos efeitos mágicos do poema, o caráter determinado, histórico, da consciência que o organizou; consciência que se constituiu *depois da queda*, nos trabalhos e nas contradições do quotidiano; consciência que, implícita ou explicitamente, afeta de tais ou quais *valores* a semântica e a matéria sonora do texto: o espaço, o tempo, a trama, as personagens; as figuras, os nomes, os ritmos...

Para a consciência histórica do autor (e do leitor), todo signo é um valor em estado atual ou virtual. A consciência histórica é a matriz das conotações. Ao decifrar um texto antigo, tentamos descobrir os "valores" que lhe eram próprios, mas, às vezes, juntamos os nossos aos dele, ou mesmo substituímos os dele pelos nossos. A consciência histórica é insidiosa e mutável.

Vejo, nesta altura, o texto como uma produção multiplamente constituída por vários tempos:

a) os tempos descontínuos, díspares, rotos, da experiência histórico-social, presentes no ponto de vista cultural e ideológico que tece a trama de valores do poema;

b) o tempo relâmpago da *figura* que traz à palavra o mundo-da-vida sob as espécies concretas da singularidade;

c) o tempo ondeante ou cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do *pathos*, inerente a todo discurso motivado.

Nesse encontro de tempos heterogêneos dá-se a produção do poema. E dá-se, em outro momento de convergência, a sua reprodução pelo leitor para quem o *ritmo*, a *figura* e os *sentidos historicizáveis* devem igualmente fundir-se na hora difícil da interpretação.

Esse encontro, que se opera primeiro no poeta, depois no leitor atento e sensível, supõe a existência de um processo comum a ambos, precisamente o espírito humano que, para retomar ainda uma vez Hegel, "sabe abrandar os intervalos da sucessão, reunir num só quadro a série variada das múltiplas figuras, manter esse quadro na representação e desfrutá-lo"⁷.

(7) Hegel, *Estética*, A *Poesia*, trad. de Orlando Vitorino, Lisboa, Guimarães Ed., p. 14.

Só é possível ler o poema como um todo espaço-temporal por causa da forma coesa que recebe o conjunto dos significantes. Até aí tem chegado a análise estrutural, que é um ver como as semelhanças e as recorrências se projetam na cadeia das diferenças.

No entanto, apesar da coesão formal, as interpretações de um grande texto diferem muito de uma geração para outra. Por quê? Certamente, o processo da consciência histórica e crítica dos leitores não é tão estável como a forma do poema. A consciência percorre vetores: avança, retrocede, sobe, desce, ou gira por espirais conforme o momento do processo social que o leitor ou o seu grupo está vivendo. Já o tempo da forma é mais denso, compacto, resistente, mais palpável e acessível ao trabalho da análise; duro, dura milênios. Podem-se refazer, hoje, os esquemas métricos da *Ilíada*. Mas o tempo histórico, produtor dos valores, saturado de conotações ideológicas e míticas, é mutante por natureza. Para reconstituí-lo vai algum esforço e muita empatia.

O ENCONTRO DOS TEMPOS ILUSTRADO: ÉTICA E POESIA NO "INFERNO" DE DANTE

A situação ideológica de Dante é bem conhecida: o Poeta é um homem católico, gibelino dos princípios do *Trecento* florentino, forrado das artes liberais e da Escolástica que, meio século antes, Santo Tomás de Aquino ordenara apoiando-se em textos de Aristóteles.

Sabe-se também que outra corrente do século XIII exerceu influência profunda no seu espírito: a mística de São Francisco de Assis interpretada pela doutrina de São Boaventura que o poeta canta no Paraíso. Até mesmo a idéia de uma *viagem* pelos reinos da memória e da imaginação em busca da Suprema Visão (que deu à *Cornélia* o seu eixo narrativo) parece derivar do *Itinerarium mentis* do pensador franciscano.

Quanto à concepção da História, é a pregação profética e milenarista de Gioacchino da Fiore, anunciador do último Reino, o do Espírito Santo, que dirige as vistas messiânicas do poema.

No plano da filosofia moral, entendida como discurso do Bem e do Mal, das virtudes e dos vícios, não havia então outro

texto que superasse em autoridade a *Ética* de Aristóteles, tão precisa nos seus conceitos e, ao mesmo tempo, tão inventiva em suas partições de cunho fortemente psicológico. Dante faz questão de professar a alta estima que deve à *Ética* do *maestro di color che sanno* ao expor, no canto XI, a ordem dos pecadores. Depois de terem descido os seis primeiros círculos e havendo-se demorado um pouco junto às tumbas dos heréticos, o poeta e o guia não agüentam prosseguir viagem, tão fétido é o odor que pesa no ar. Param e, durante a breve pausa, Virgílio aproveita a ocasião para explicar a ordem dos condenados segundo o critério aristotélico das "três más disposições", *incontinentia*, *violência* e *fraude* (malícia). E perguntando-lhe Dante por que os incontinentes se achavam fora dos muros da cidade infernal, responde-lhe Virgílio estranhando, quase em tom de censura:

Perché tanto delira

— disse — l'ingegno tuo da quel che sole?
o ver la mente dove altronde mira?

Non ti rimembra di quelle parole

con le quali la tua Etica pertratta

le tre disposition che il ciel non vole,

incontinentia, malizia e la matta

bestialitate? e come incontinentia

men Dio offende e men biasimo accatta?

(*Inf.*, XI, 76-84)

[Por que tanto desvia/ — disse — o teu engenho

do que sói?/ Ou onde alhures mira a tua mente?/

Tu não te lembrás daquelas palavras / com

que a tua *Ética* examina/ as três disposições

que o céu não quer./ incontinentia, malícia

e a louca/ bestialidade? e como a incontinentia/

a Deus menos ofende e menor censura merece?]

Virgílio não acena de modo neutro, impessoal, à *Ética* do filósofo: segura-a com o possessivo, *la tua Etica*, como se Dante a tivesse feito sua pela preferência e pelo estudo.

Importa frisar: o esquema de Aristóteles servirá como diagrama à topografia do "Inferno". Os círculos dos pecados menos graves serão largos e quentes, mas vão-se estreitando e esfriando até o poço de gelo onde mora a traição. Porque o Inferno é um funil.

Os pecados de incontinência, como a luxúria, a gula e a ira, embora mortais, são desordens do instinto e do sangue, logo menos graves que a injustiça, o engano e a traição, que secam o espírito na raiz.

Assim Dante distribuiu no espaço da morte os danados conforme as "três disposições" malignas do ser humano:

Incontinentes:

luxuosos (2.º círculo)

glutões (3.º)

avaros e cúpidos (4.º)

irados e acídiosos (5.º)

Violentos:

contra o próximo, contra si mesmos, contra Deus (7.º)

Fraudulentos e traidores:

rufiões, meretrizes e adúlteros, simoníacos,

adivinhos, trapaceiros, hipócritas, ladrões,

astuciosos; cismáticos e falsificadores (8.º círculo,

ou *Malebolge*, as Fossas do Mal);

traidores dos parentes, dos hóspedes, dos benfeitores (9.º e último círculo).

Nesse esquema Dante enxertou, por motivos pessoais ou teológicos:

- o Vestíbulo dos inertes ou omissos (*ignavi*), onde ficam aqueles que, por negligência ou covardia, não fizeram nem o bem nem o mal, almas particularmente antipáticas ao exilado;
- o Limbo dos infantes não batizados e dos sábios que morreram antes de Cristo (1.º círculo);
- as tumbas dos hereges (6.º círculo).

Esse o sistema ético-religioso recebido e só parcialmente alterado por Dante.

Evidentemente, o "Inferno" não é um tratado de doutrina: é a *visão de uma viagem*. Pelos seus cantos desfilam sombras de corpos, de atos, de paisagens, figuras terrenas de um mundo fixado para todo sempre. A hierarquia dessas figuras na ordem

crecente de culpas se converte na estrutura de um grande funil. O que é a gênese da construção do seu espaço imaginário.

Quanto ao eixo narrativo, concebeu-se na tradição mítica das descidas ao reino dos mortos que o Orfeu grego e o Enéias troiano empreenderam antes de Cristo ter, pela mesma aceitação da morte e da viagem aos Infernos, resgatado o homem de sua condição mortal. A descida é toda marcada pelos pousos nos círculos: são visões espantosas, cenas em que a culpa e a pena se fundem na matéria da imaginação poética. Mas essa matéria não vai disposta ao acaso. Dante rege-a com a consciência da sua cultura teológica, aplicando-lhe sistematicamente um princípio ético bíblico: a *lei do contrapasso*.

"Assim se observa em mim o contrapasso", diz o poeta provençal Bertrand de Born ao explicar aos viajantes a pena que lhe foi destinada. Semeador de discórdias entre pai e filho, percorrerá eternamente o seu círculo com a própria cabeça arrancada ao tronco e mantida alta na mão pelos cabelos a modo de lanterna:

Di sé faceva a sé stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due

(*Inf.*, XXVIII, 123-24).

[De si fazia a si mesmo luzerna/
e eram dois em um e um em dois.]

"Contrapasso" quer dizer: correspondência entre a culpa e o castigo postos em uma relação contrária ou exasperante. A lei em si, como a de Talião, é *moral*; a sua dinâmica será, em Dante, *poética*.

Já a melhor crítica italiana, de Fóscolo a De Sanctis, apreendera esse teor dramático das penas infernais que, apesar de inelutáveis, não dão nunca a impressão de estáticas.

O movimento da *Comédia* começa, aliás, cedo, e onde mais urgia que começasse: no vestibulo dos inertes. Como se punem essas almas que "jamais estiveram vivas"? Correm os apáticos, nus, ao encaço de uma bandeira, escarmento da preguiça que em vida os impedia de seguir qualquer bandeira. E para melhor aguilhoá-los, pungem-nos sem parar vespões e moscardos regando o rosto de sangue que, misturado às lágrimas, é recolhido por vermes.

Os viajantes chegam ao Limbo, primeiro círculo. Que pena pode convir aos sábios da Antiguidade que a descida de Cristo remiu da morte mas não elevou à beatitude? Nenhuma expiação positiva, pois não há sinal de culpa consciente. Pois Dante é capaz de figurar também esse puro regime de ausência. Virgílio empalidece quando vê os seus velhos companheiros, para junto dos quais haverá de voltar mais tarde, e diz o motivo da sua lividez:

L'angoscia delle genti
che son qua giù nel viso mi dipigne
quella pietà che tu per tema senti

(*Inf.*, IV, 19-21).

[A angústia daqueles /que estão cá em baixo me
pinta no rosto/ aquela piedade que tu sentes
por temor.]

No Limbo dos Antigos não se ouvem gritos roucos de ira, mas suspiros “que o ar eterno faziam tremer”. Dor sem martírio de almas cujo horizonte é esperar sem esperança: “estamos perdidos, mas só disto ofendidos: que sem esperança vivemos no desejo” (IV, 41-42).

Essa a pena teológica, esse o esquema ético. No entanto, o afeto que inspira a Dante a memória dos Antigos leva-o a mudar o Limbo em um nobre castelo, estranhamente aprazível se lembrarmos que já entramos no primeiro círculo do Inferno:

giugnemmo in prato di fresca verdura.

Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti;
parlavan rado, con voci soavi

(IV, 111-114).

[num prato entramos de fresca verdura./
Gente ali vimos de olhos tardos, graves,/
de grande autoridade em seus semblantes;/
falavam raro, com vozes suaves.]

A pacatez e a gravidade, notas estoicas que a Idade Média emprestava à sabedoria grega, abrem caminho a figuras musicais que resolvem o tempo da doutrina na força do som. O andamento dos versos é lento, e boa parte dos signos repousa na

vogal aberta, /a/, alongada pela posição tônica: *prato, tardi, gravi, autorità, rado, soavi*...

A lei do contrapasso vige em todos os círculos.

No terceiro, uma chuva escura, “*eterna, maledetta, fredda e greve*”, açoita, afoga, macera os ébrios e os gulosos que jazem com a boca no lodo. Como punição da glotonaria, arranha-os, péla-os e esquarteja-os o demônio Cérbero que Dante reexuma do mito grego e esculpe como a degeneração grotesca do ser que é todo güela e garra: três fauces, olhos de sangue, barba unta e negra, ventre largo, membros gelatinosos, unhas rapaces. O vício pune-se pela sua expressão.

No quarto círculo, avaros e pródigos fazem rolar por toda a eternidade blocos colossais de pedra que empurram com o peito: figura dos abusos com que, em vida, abraçaram ou esperdiçaram os bens da terra. A coreografia arma-se com o contraste que os vícios representam: avaros e pródigos correm em semicírculos fronteiros. Quando ambas as filas se encontram num extremo, grita o último pródigo ao primeiro avato: “Por que escondes?” E o outro lança-lhe em rosto: “Por que esbanjas?” E assim, sempre. Na entrada, o deus do dinheiro, Pluto, vigia das cloacas, brada contra os viajantes palavras indecifráveis:

Papè Satàn, papè Satàn aleppe!

(VIII, 1).

No quinto círculo param os irados e os acídiosos. Chafurdam-se os coléricos no pântano Estígio e, com o semblante para sempre ofendido, ferem-se na cabeça e no peito, a dentadas, rasgando-se com fúria. Já os mornos, amolecidos de tédio, jazem sepultos no paul onde apodrecem lentamente; a ira destes que fora voz abafada de despeito manda agora à flor das águas bolhas e fumo. Os seus lamentos são palavras truncadas de quem sempre murmurou entre dentes uma inveja impotente.

Depois vêm os hereges, no sexto círculo, guardado por Medusa e pelas Fúrias, símbolo a primeira da dúvida que petrifica, figuras as últimas da má vontade, maior impedimento à crença. Os epicureus, negadores da imortalidade, estão deitados em tubas ardentes (só agora, o fogo!), punição que cabe aos que vêem no sepulcro a morada última do homem.

Se o rio dos coléricos é limoso, o dos assassinos, no sétimo círculo, é sangue fervente. Sobre as ondas cor de brasa navegam Dante e Virgílio em um barco dirigido por um centauro pronto a flechar as almas dos violentos. A porta, o Minotauro, figura bestial que dá à cena um clímax de ferinidade. Em uma zona inferior, Dante reconhece aqueles que foram violentos consigo mesmos: os suicidas. A paisagem é árida: uma charneca de arbustos foscas que deitam galhos tortos e espinhos venenosos. Os troncos mortos são as almas dos suicidas onde as harpias vêm fazer seus ninhos. Quando o poeta arranca um ramo a um deles, soltam-se palavras e sangue. Da charneca passam a um espesso areal batido por uma chuva de fogo que açoita os violentos contra Deus (os blasfemadores), os violentos contra a natureza (os sodomitas) e os violentos contra a Arte (os usurários). Na areia e no dilúvio de chamas, os intérpretes vêem a esterilidade perversa que se opõe à generosidade do Criador.

O círculo oitavo, dos fraudulentos, está repartido em dez fossas, as *Malebolge*, segundo a espécie do engano a punir. Continua valendo a fusão de doutrina (a lei do contrapasso) e fantasia: os adúlteros e as meretrizes revolvem-se nas próprias fezes; os falsos profetas caminham com a cabeça deslocada para trás; os hipócritas escondem-se sob o peso de capas de chumbo dourado; os ladrões padecem curiosas transformações em serpentes (é bela a tradução que deste estranho passo fez Machado de Assis); enfim, os semeadores de joio, que mutilaram a fama alheia, são feridos por espadas diabólicas.

No último dos círculos, os traidores estão enterrados no poço de gelo com que se estreita ao máximo a garganta do Inferno.

O corpo das imagens é flexível, surpreendente, móvel, prático, novo a cada verso; mas o esqueleto ideológico é simples e não muda: a hierarquia proposta na *Ética* de Aristóteles para os pecadores; e a lei do talião, olho por olho, dente por dente. Pode-se dizer, sempre, que o dinamismo das figuras se instala no momento redutor, a ordem *a priori* imposta à imaginação; e supera-o. Mas o superado não se cancela: a ideologia, ou, se quisermos, a doutrina moral, política e religiosa de Dante, ministrou, efetivamente, ao texto:

a forma do espaço infernal, e a sua repartição,
o cenário de cada círculo,

o eixo narrativo,
a posição de cada alma no conjunto dos condenados,
a natureza da pena que lhe é infligida.

O que, em termos de estrutura, não é pouco.

Benedetto Croce chamava precisamente "estrutura" a essa razão doutrinária e arquitetônica do poema; e preferia reservar o nome de "poesia" a seu movimento lírico e figurado⁸. Não-poesia vs. poesia. A polémica que se acendeu contra tal divisão marcou boa parte da crítica dantesca na primeira metade deste século. Os leitores "puros" ou "estéticos" defendiam Croce ("Poesia não é doutrina"); os marxistas e os católicos atacavam Croce ("Política, moral e religião são, em Dante, também poesia...").

Os resultados do debate foram magros, pois a questão se formulava de modo genérico e drástico. Talvez hoje se possa avançar um pouco mais, partindo de uma hipótese pluralista segundo a qual se dá à cultura de Dante o poder de ordenar o espaço múltiplo da *Comédia*, hierarquizando as situações e os tipos. A composição do imenso material a ser narrado exigia uma coerência tal que só se pôde conseguir porque todo um sistema de valores operava na mente do poeta. Essa presença ativa das instâncias religiosas, éticas e políticas no coração do texto garante a unidade de *perspectiva*. Os estudos dos grandes culturalistas aí estão para demonstrar o quanto é fecundo esse ponto de vista: é ler, por exemplo, Panofsky, Auerbach, Hauser.

Mas não basta marcar o nexo entre doutrina e arquitetura do poema, mesmo porque nenhum grande texto se reduz a sintaxe alegórica dos valores de sua época. Dante, a seu modo, suspeitava dessa riqueza imanente ao poema quando definiu a palavra como "signo racional e sensível", *rationale signum et sensuale*. E explicou: "Sensível, enquanto som. Racional enquanto parece significar alguma coisa segundo o arbítrio."⁹

O *arbítrio* está ligado à perspectiva cultural do enunciante: é matriz de sentidos, de conotações, de valores. Mas nenhum "sentido" se produz no poema fora dessa dinâmica sensível feita

(8) B. Croce, *La poesia di Dante*, 1921.

(9) "Sensuale in quantum sonus est; rationale in quantum aliquid significare videtur ad placitum" (*De Vulgari Eloquentia*, I, 3).

de imagem e som, que comanda os jogos do significante. Sempre Dante, poeta e teórico:

“a poesia nada mais é do que invenção disposta em figuras e em música”¹⁰.

DA DOUTRINA FIGURADA À EXPRESSÃO LÍRICA

Nas grandes cenas corais do “Inferno” predomina a figura exemplar do sistema. Mas em alguns episódios, o coro retrai-se para o fundo e deixa que façam “solo” as vozes de alguns pecadores que saem da condição de tipos exemplares para subirem à condição concreta e determinada de pessoas.

São almas que evocam sua história, iluminam o momento capital do próprio destino e choram ou emudecem na visão da culpa e do castigo.

Trata-se de alguns dos passos mais célebres do poema aos quais a leitura de Francesco de Sanctis, gênio crítico fortemente nutrido de Hegel, concedeu o máximo de dramaticidade: os cantos de Francesca da Rimini, de Farinata, de Pier delle Vigne, de Brunetto Latini, de Ulisses, do Conde Ugolino. Em todos desenvolve-se aquele primeiro trabalho, congénial à arte de Dante, a disseminação de uma fantasia visionária dentro de um espaço que a razão ética já explorou e demarcou com rigor. Mas o narrador da viagem sabe deter-se e extrair da imagem (que a leitura alegórica poderia enrijecer) a expressão da criação que quer recordar a vida terrena e dizer o ato que a perdeu para sempre. Nesses grandes episódios, as vozes das personagens são ainda mais concretas do que a situação exemplar que ocupam na paisagem das penas. Porque a expressão lírica é mais concreta do que o tipo, assim como o tipo já era menos abstrato que a alegoria.

Evoco brevemente os episódios de Francesca e de Ulisses.

No canto quinto, a lei do contrapasso age no sentido de uma contrafacção agônica. Os amantes, arrastados pela força da paixão, voam no torvelinho que os faz percorrer sem descanso

(10) “... nihil aliud est quam fictio rhetorica musicaque posita” (De Vulg. Eloq., II, 4).

o mesmo eterno círculo de trevas. Amor sensual: vertigem na escuridão.

Io venni in luogo d'ogni luce muto
che mugghia come fa mar per tempesta
se da contrari veniti è combattuto.

La bufera infernal che mai non resta
mena li spirti con la sua rapina,
voltando e percotendo li molesta.

Quando giungon davanti alla ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento,
bestemmian quivi la virtù divina

(Inf., V, 28-36).

[Cheguei a um lugar mudo de toda luz,
que muge como o mar em temporal/
se de ventos hostis é combatido./
O tuão infernal que nunca cessa/
leva os espíritos com a sua violência;/
e girando e golpeando os molesta./
Quando chegam diante da ruína,/
eis aí gritos, prantos e lamentos,/
aí blasfemam o poder divino.]

Como na descrição de outros círculos, opera-se neste passo a convergência de doutrina moral e imagem. Mas à medida que a visão se vai demorando nos pecadores enquanto amantes, o imaginário do horror, feito de vento, trevas e gritos, vai cedendo a comparações delicadas com pássaros. As almas dos apaixonados são estorninhos do norte que o sopro do inverno arrasta loucamente para todas as direções; e o ritmo cortado risca a dispersão das aves:

Così quel fiato li spiriti mali
di qua, di là, di sù, di giù, li mena

(V, 42-43).

Depois, são os grous que vão pelos ares da noite soltando ais. E a figuração chega ao clímax e passa para o andamento lírico quando o Poeta vislumbra na turba dos espíritos sofredores duas sombras voando juntas. Chama-as. E elas,

Quali colombe dal disto chiamate
con l'ali aperte e ferme al dolce nido
vengon per l'aere dal voler portate,

totali uscir de la schiera ov'è Dido
a noi vennendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettuoso grido

(V, 82-87).

[Como pombas chamadas pelo desejo,/ com as asas
abertas e imotas ao doce ninho/ vão levadas
no ar pela vontade,/ tais saíram da fileira onde
está Dido,/ vindo até nós pelo ar maligno,/ /
tão forte foi o afetuosos grido.]

No momento em que Francesca, solicitada por Dante, dá início à narração de sua vida, o vento, há pouco sentido como incessante (*che mai non resta*), cessa (*tace*).

O poeta, fazendo calar o rumor da tempestade, e apartando da fileira dos condenados as sombras de Paolo e Francesca, *suspende a própria pena de ambos, que, por força do sistema, deveria ser ininterrupta*. Nem se deve esquecer que a cada um dos amantes é concedida — para sempre — a amada presença do outro.

Uma regra fixa da teologia medieval (o castigo sem alívio do Inferno) é transgredida pelo mais ortodoxo dos poetas medievais. A “transgressão” não resultou de um ato estético programado, como poderia crer um leitor formalista moderno; ela é exatamente o oposto: a evocação lírica de Paolo e Francesca se produziu de um modo uno, sintético, *a priori*, isto é, aquém e fora do juízo ideológico, que é classificador, e pelo qual os culpados devem ficar jungidos eternamente à roda turva do seu círculo. A imagem de Paolo e Francesca não é apenas desenhada ou contemplada; é absorvida empaticamente pelo narrador *que se faz também personagem*, carregando a dor dos apaixonados. Dante perde os sentidos, vencido de pena:

Mentre che l'uno spïrto questo disse,
l'altro piangea sì che di pietade
io venni men così com'io morisse;
e caddi como corpo morto cade

(V, 139-142).

[Enquanto uma das almas isto disse,/ a outra
chorava tanto, que de pena/ perdi os sentidos
como se morresse;/ e caí como corpo morto cai.]

134

O castigo se mudou em compaixão. A pena em pena. E a palavra de Leopardi ganha, de repente, toda a evidência: “A *Divina Comédia* não é senão uma longa lírica, onde estão sempre em campo o poeta e os seus próprios afetos.”

DA IDEOLOGIA À EXPRESSÃO TRÁGICA

Se o castigo de Francesca se resolve em cadências patéticas, o episódio de Ulisses força o limite do drama trágico. Dante encontra o herói grego entre os conselheiros astutos e fraudulentos que habitam a oitava fossa de Malebolge. Como abusaram da luz do intelecto, a sua mudança se faz em chama errante.

Mas o texto vai muito além da fixação do tipo clássico do enredador de artimanhas. Vê no viajar sem porto a sede de uma inteligência sempre inquieta de novos horizontes. Ulisses aparece, no “Inferno”, como o titã do saber, o antecipador do espírito leigo das comunas, o nauta-sábio que estimula o desejo de sempre novas aventuras nos companheiros já velhos, tardos, só desejosos de voltar à doce Ítaca. Ulisses, ao contrário, espicaça-os:

O frati — disse — che per cento milia
perigli siete giunti a occidente,
a questa tanto piccola vigilia

dei nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza
diretto al sol, del mondo senza gente;

considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come brui,
ma per seguir virtute e conoscenza

(XXXVI, 112-120).

[Ó irmãos — disse — que por cem mil/ perigos
sois chegados a occidente,/ a esta tão brevíssima
vigília/ dos sentidos que ora nos sobeja,/ /
não queirais impedir a experiência/
no rasto do Sol, mundo sem ninguém./
Considerai a vossa sementeira:/
feitos não fostes a viver qual brutos,/ /
mas para honrar virtude e sapiência.]

135

As palavras de Ulisses aguilhoam os velhos marinheiros. Estes se inflamam, lançam-se ao mar com tal ímpeto que

volta nostra poppa nel mattino
dei remi facemmo ala al folle volo
(vv. 124-25).

[voltada nossa popa a oriente./
os remos foram asa ao louco vôo.]

O que se segue é de impercível beleza plástica. A noite já se cobre das constelações austrais, enquanto a estrela polar parece pousada sobre o lençol marinho. Já vinte luas fazia que singravam o oceano quando entreviram na bruma uma altíssima montanha que a distância escurecia. Terra, enfim. Alegraram-se, mas logo o júbilo fez-se terror, pois

che de la nova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fe' girar con tutte l'acque;

a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù come altrui piacque,
in fin ch'il mar fu sopra noi rinchiuso
(vv. 137-142).

[da nova terra um turbilhão nasceu,/
do lenho percutiu primeiro a quina./
Com toda a água a fez girar três vezes;/
a popa levantou na quarta vez/
e a proa mergulhou como outrem quis./
até que o mar cerrou-se sobre nós.]

Finda aqui, abrupta e absurda, a viagem de Ulisses. A experiência sonhada encontrou-se com o destino ("e a proa mergulhou como Outrem quis"). Atrás, na sombra das doutrinas, sumiram as fraudes do grego astuto e as suas penas no inferno medieval. Atrás, o esquema alegórico, os andaimas da ideologia. Na frente e no alto joga-se a aventura soberba do navegante que, prestes a descansar nos braços da fiel Penélope, quis conhecer o risco do escuro e o mergulho no oceano,

até que o mar cerrou-se sobre nós.

O mito prometéico, a experiência vivida, na sua unidade de imagem e paixão, transpassa a rede ideológica, habitando-a

mas esquivando-a a um só tempo num jogo singular de cabra-cega em que o convívio e a fuga são ações que se penetram. Os jogadores não podem sair da área comum da luta onde se perseguem e negaceiam, mas na hora em que a ideologia pega a imagem e deixa cair a venda, acabou-se o jogo.

O ponto de vista doutrinário exerce, no poema, o seu papel corrente de *mediação* entre o olho do poeta e as coisas a serem descritas, as histórias a serem narradas. Enquanto mediador, o ponto de vista ordena as figuras no todo e atribui a cada uma a sua melhor posição dentro de uma hierarquia prévia de valores. Por isso, a *Ética* de Aristóteles foi absolutamente necessária a Dante na hora de decidir *onde* devia situar cada alma no funil do Inferno; e quem ficaria *acima* de quem, *abaixo* de quem, *com* quem.

Mas a mediação do sistema ideológico não é uma "coisa" morta, um dado bruto e insuperável. É um momento necessário, mas limitado, no processo do fazer poético. Na *Divina Comédia* nem tudo se esgota com a posição das partes e a fixação dos tipos. A prática do texto move-se ao encaicho do *sempre mais concreto*, que é a figura e a voz da personagem ou do narrador. No movimento acaba-se dialetizando também o corpo mediador, aluindo a sua má positividade e fazendo estalar a moldura pseudo-eterna da redução ideológica.

Os ritmos, a entoação, o andamento, as figuras, tudo traz à vida da fala as categorias morais, mas, fazendo-o, dissolvem o seu teor de categorias.

Como efeito desse novo movimento, o tipo é ultrapassado pela pessoa; a alegoria pelo símbolo; o símbolo pelo nome próprio; e todo o esquema de compor de fora para dentro é superado pela expressão lírica ou dramática. Esta, que é concretíssima, produz-se em último lugar. "Quanto mais verdadeiro, mais poético."

Enfim: o processo que leva ao texto poético carrega a expressão de mais de um tempo: o tempo presente que a ideologia filtra e reduz; o tempo sem tempo da forma feita de imagem; o tempo cíclico do som. Só por um forte desejo de análise é que conseguimos separar o corpo e a cultura, os ritmos do sonho e do sangue e as lutas ingratas do pensamento e do trabalho em sociedade.