

# POR QUE LER DANTE

EDUARDO STERZI



OS GRANDES CLÁSSICOS DA LITERATURA TÊM ALGO DE PARADOXAL NA SUA CONDIÇÃO DE CLÁSSICOS: DE TÃO CONHECIDOS, PASSAM EVENTUALMENTE A SER DESCONHECIDOS. NÃO ESQUECIDOS, NATURALMENTE, MAS IGNORADOS, NO SENTIDO DE SEREM MUITO MAIS CITADOS DO QUE LIDOS.

DANTE É UM CLÁSSICO TAMBÉM NESTE SENTIDO. PORÉM, ALÉM DE AUTOR DE UMA OBRA QUE, DE CERTA FORMA, INVENTA A MODERNIDADE, O MAIOR POETA ITALIANO, E UM DOS MAIORES POETAS DE TODOS OS TEMPOS, TEVE UMA VIDA QUE DARIA UM ROMANCE. É PORTANTO COMO UM VERDADEIRO ROMANCE QUE SE INICIA ESTE LIVRO, *IN MEDIAS RES*, COMO SE DIZ EM LITERATURA, ISTO É, NO MEIO DA AÇÃO. E AÇÃO, AQUI, VAI NO SENTIDO LITERAL: POIS SE TRATA DA TRAVESSIA DE UM PÂNTANO A CAVALO POR UM EMBAIXADOR, EM MEIO A UMA GUERRA ENVOLVENDO VÁRIAS POTÊNCIAS.

O EMBAIXADOR, QUE SE CHAMA DANTE ALIGHIERI, MORRERÁ NO DECURSO (E EM FUNÇÃO) DA VIAGEM, PROVAVELMENTE DE MALÁRIA. PARTINDO DO FIM, O LIVRO TRAÇARÁ ENTÃO A BIOGRAFIA DE DANTE JUNTAMENTE COM A HISTÓRIA DA RECEPÇÃO DE SUA OBRA (CUJA EXISTÊNCIA AUTÔNOMA COMEÇA NA MORTE DO AUTOR). PARA, ENFIM, DEBRUÇAR-SE DIRETAMENTE SOBRE ELA, UM DOS PONTOS MAIS BRILHANTES DA VASTA PAISAGEM DA LITERATURA MUNDIAL.

POR QUE  
LER  
DANTE





# POR QUE LER DANTE

EDUARDO STERZI



COPYRIGHT © 2008 BY EDUARDO STERZI

Todos os direitos reservados.  
Nenhuma parte desta edição pode  
ser utilizada ou reproduzida –  
em qualquer meio ou forma, seja  
mecânico ou eletrônico, fotocópia,  
gravação etc. – nem apropriada  
ou estocada em sistema de  
bancos de dados, sem a expressa  
autorização da editora.

PROJETO E COORDENAÇÃO EDITORIAL

Rinaldo Gama

PREPARAÇÃO

Helyo da Rocha

REVISÃO

Claudia Abeling

Valquíria Della Pozza

CAPA E PROJETO GRÁFICO

warrakloureiro

FOTO DE DANTE (P. 12)

The Bridgeman Art Library/Keystone

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação [CIP]  
Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

Sterzi, Eduardo

Por que ler Dante / Eduardo Sterzi.

São Paulo : Globo, 2008 – (Coleção por que ler /  
coordenador Rinaldo Gama)

ISBN 978-85-250-4506-5

1. Crítica literária 2. Dante Alighieri, 1265-1321 –  
Crítica e interpretação 3. Poesia italiana – História  
e crítica I. Gama, Rinaldo. II. Título. III. Série.

08-01536

CDD-851.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Dante : Poesia : Literatura italiana : História  
e crítica 851.09

DIREITOS DE EDIÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA  
ADQUIRIDOS POR EDITORA GLOBO S.A.  
AVENIDA JAGUARÉ, 1485  
05346-902 – SÃO PAULO – SP  
WWW.GLOBOLIVROS.COM.BR

NOTA  
DO  
AUTOR 10

UM  
RETRATO  
DO  
ARTISTA 13

CRONO-  
LOGIA 43

ENSAIO  
DE  
LEITURA 48

ENTRE  
ASPAS 130

ESTANTE 144

NOTAS 160

Para meus avós

Norma e Odone

&

*(in memoriam)*

Dadá e Eduardo

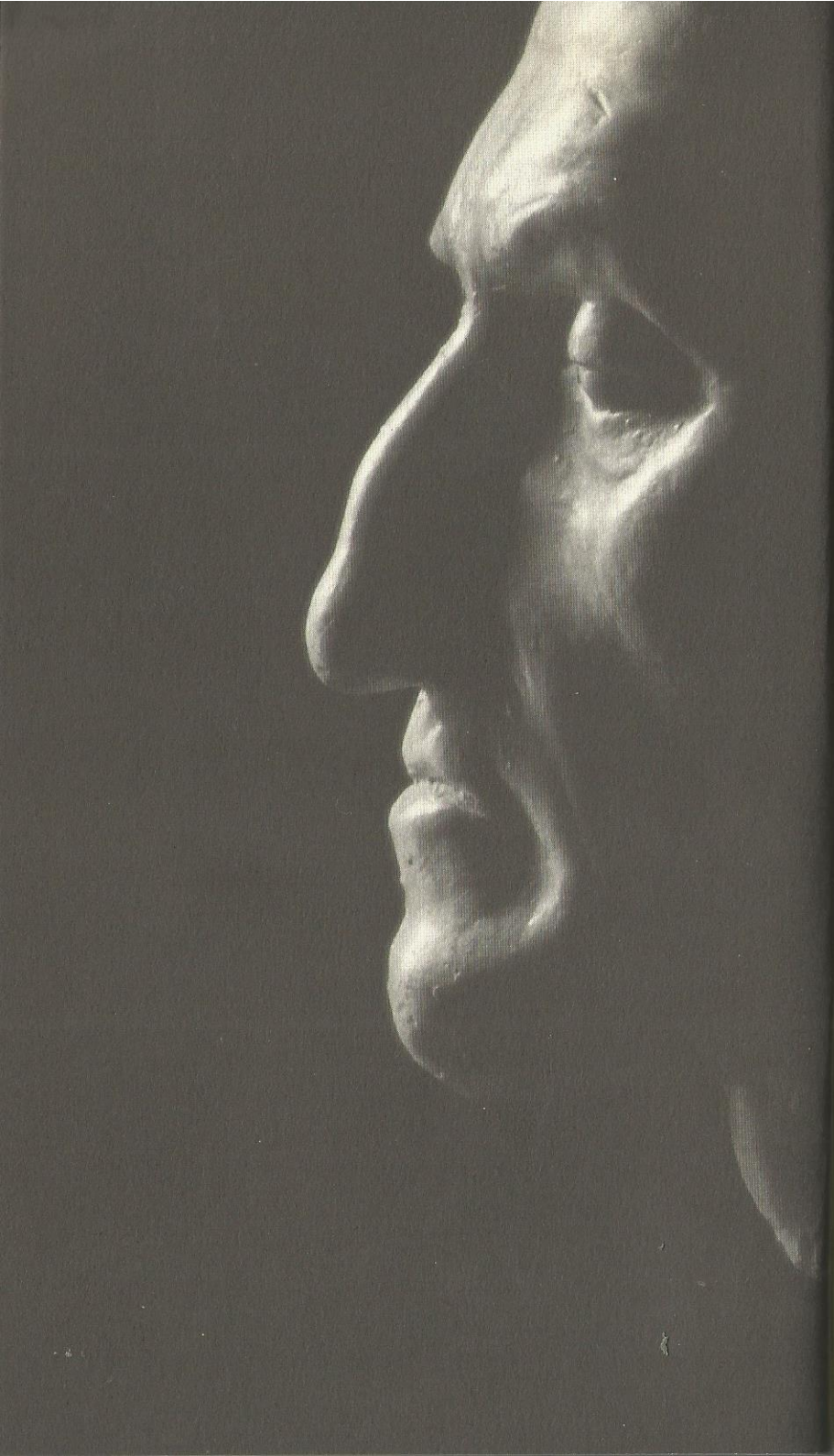
Dindo



Conhecemos Dante de um modo  
mais íntimo que seus contemporâneos.  
Quase diria que o conhecemos como  
o conheceu Virgílio, que foi um sonho seu.  
Jorge Luis Borges, *Siete noches*

# NOTA DO AUTOR

Adotei, neste livro, o modelo para referências de citações de obras de Dante tradicionalmente aceito entre os estudiosos. Após o trecho citado, apresentam-se entre parênteses a abreviatura do título do texto e o número do canto, verso ou parágrafo correspondente. Os títulos e abreviaturas são: *Inferno* (*Inf.*); *Purgatório* (*Purg.*); *Paraíso* (*Par.*); *Vida Nova* (*VN*); *De vulgari eloquentia* (*DVE*); *Convívio* (*Conv.*). Salvo indicação contrária, assinalada em nota, os trechos em outras línguas foram traduzidos por mim.



# UM RETRATO DO ARTISTA

A vida do artista é uma luta constante entre a criação e a sobrevivência. Um retrato do artista não é apenas um registro de sua aparência física, mas uma exploração profunda de sua mente e espírito. O artista é aquele que vê o mundo através de uma lente única, capaz de transformar o ordinário em extraordinário. Ele vive em um estado de constante tensão, buscando a perfeição em cada obra e enfrentando a crítica e a rejeição com coragem. Seu trabalho é uma expressão de sua alma, um reflexo de suas emoções e pensamentos mais íntimos. O retrato do artista é, portanto, uma jornada pelo coração de um gênio, revelando a humanidade por trás da arte.



O ano é 1321. O embaixador de Ravena — depois de mais de um mês de missão diplomática em Veneza, da qual resultaria a paz entre as duas cidades — está retornando para a corte de Guido Novello da Polenta. Não se desloca por mar, mas por terra, atravessando os pantanosos e insalubres arredores de Comacchio. Segundo especula o cronista Filippo Villani, a viagem marítima teria sido proibida pelos venezianos, por temerem que o embaixador, com seu inigualável poder retórico, convencesse o almirante a colocar a frota sob o domínio de Ravena. Em alguma hora indeterminada da noite de 13 para 14 de setembro, o embaixador morre, provavelmente acometido de malária. Tem pouco mais de 56 anos; não atingiria, portanto, os setenta que, conforme registrara, na trilha de Aristóteles e das Escrituras, reputava a idade perfeita. Conseguira, porém, nos meses anteriores, concluir o monumental poema — cem cantos, totalizando 14.233 versos — que eternizaria seu nome. O embaixador chamava-se Dante (corruptela de Durante, seu nome de pia) Alighieri; o poema intitulava-se, então, *Comédia*, numa grafia em que os limites entre o dialeto toscano e o latim medieval, e, portanto, entre a cultura vernacular e aquela produzida à sombra da Igreja, não são nítidos. (O adjetivo “divina”, proposto inicialmente por Boccaccio em sua biografia de Dante — então significando, em sentido lato, algo como “grandiosa”, “ímpar”, “inestimável” —, só seria ajuntado ao título em 1555, numa edição realizada em Veneza pela tipografia de Gabriele Giolito e sob a responsabilidade do erudito Lodovico Dolce, — agora indicando, em sentido estrito, que a matéria do poema tinha cunho teológico.<sup>1</sup>)

O resumo daquela noite de setembro não é, por certo, glorioso: um reles mosquito das terras alagadiças da Itália setentrional — se a hipótese da malária for correta — pôs termo a uma das mais extraordinárias trajetórias de toda a cultura européia. No entanto, como o próprio Dante demonstra em seus escritos (não só na *Comédia*, mas também na *Vida Nova*, seu primeiro livro), uma vida mais verdadeira — uma *pós-vida* ou *sobrevida*, no sentido pleno da palavra — apenas começa quando a vida terrena chega ao fim; e, se não houver (como sabê-lo, sem fé?) a vida eterna como segunda chance, há, contudo, a posteridade, embora reservada a poucos. A fama, que já rondava o poeta em seus últimos anos de vida, agora, com sua morte, se cola a seu nome e a sua obra, embora não de uma vez por todas. Projetadas num gráfico, as significativas oscilações da fama de Dante nos séculos seguintes desenhariam, para um observador atento, os movimentos não-lineares — contraditórios, dialéticos — pelos quais se constituiu a moderna cultura literária italiana e européia. Basta lembrar que, ao entusiasmo inicial com sua obra, alimentado em larga medida por esse genial leitor e biógrafo — e continuador — de Dante que foi Boccaccio, se sucederam séculos de desinteresse ou, pelo menos, de ambivalência diante da *Comédia* e dos demais textos dantescos. Dante era *misturado* demais — *vulgar* demais, *complexo* demais — para o gosto médio “humanista” e, depois, “iluminista”: em sua obra, as tendências de pensamento mais conflituosas coexistem numa mesma seqüência de versos, as temporalidades mais diversas se encontram em choque, imbricam-se



sem se conciliar, interpelam-se e questionam-se umas às outras. Dante — em alguns aspectos medularmente medieval, em outros anunciador dos novos tempos que seriam conhecidos pelo rótulo impreciso de “Renascimento” — só alcançou uma mais ampla legibilidade nos séculos XIX e XX: sem medo de anacronismo, pode-se dizer que sua obra é, em alguma medida, um fenômeno romântico e moderno. Francesco D’Ovidio tem razão quando, em 1901, lembrando a então recente proliferação dos estudos dantescos, diz que “o século XIX, se pode, por outros motivos, ser definido como o século do vapor ou da eletricidade ou das ordens livres ou das reivindicações nacionais, nós poderíamos com idêntica razão saudá-lo como o século de Dante”.<sup>2</sup> Examinando a questão da modernidade de Dante por outro ângulo (não o dos estudiosos, mas o dos poetas), podemos acompanhar Friedrich Schlegel quando chama Dante “o sagrado pai fundador da poesia moderna”.<sup>3</sup> E lembrar T. S. Eliot, que sentenciou, numa frase peremptória — hiperbólica e justa a um só tempo: “Dante e Shakespeare dividem o mundo moderno entre si; não há um terceiro”.<sup>4</sup>

Entretanto, bem antes de qualquer oscilação, antes de qualquer rejeição ou ambigüidade por parte de leitores doutos “renascentistas”, e muito antes da dura-doura consagração a partir do Romantismo e do “*Risorgimento*”,<sup>5</sup> o que temos, com a morte de Dante, são funerais solenes, promovidos pelo *podestà*<sup>6</sup> de Ravena, Guido Novello da Polenta, de quem Dante foi amigo e, como demonstra a sua participação na importante missão a Veneza, um dos principais conselheiros. E temos também, segundo Boccaccio, uma excitada competição entre os poetas da região da Romagna para decidir

quem comporia o epitáfio a ser gravado no suntuoso túmulo definitivo que Guido tencionava construir para acolher os ossos de Dante (mas que não construiu, devido à perda do poder, seguida do exílio e, logo depois, em 1323, de sua morte). Dante começava a conquistar, no juízo dos contemporâneos que lhe sobreviveram, aquela dimensão mítica que, ao longo de toda a sua obra, projetou para si.

Os próprios florentinos, que o haviam banido, não tardariam a reconhecer o seu valor. Pouco mais de cinquenta anos depois de sua morte, em 1373, a administração da cidade, atendendo a uma solicitação de um grupo de habitantes, contratou Giovanni Boccaccio, o autor do *Decameron*, para ler e comentar a *Comédia* publicamente. Inaugurava-se, assim, uma tradição que vem até hoje: a tradição das *lecturae dantis*, aulas com explicações detalhadas de cada canto do poema. Boccaccio, desde que escrevera sua primeira versão da biografia de Dante, entre 1351 e 1355 (outras duas versões, abreviadas, seriam preparadas no início da década seguinte), era considerado, com razão, o maior especialista em sua obra. E mesmo desde antes: não esqueçamos que, além de escritor, Boccaccio foi um grande copista, tendo sido responsável por alguns dos manuscritos decisivos por meio dos quais nos chegaram os textos de Dante (nenhum manuscrito do punho do poeta sobreviveu ao seu tempo).

A primeira das *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (título com que seriam publicadas as aulas de Boccaccio) foi ministrada no dia 23 de outubro de 1373, na deteriorada igreja beneditina de Santo Stefano in Badia. A audiência era formada sobretudo por gente do povo, mas certamente alguns literatos também freqüentaram



as aulas. No contrato, previa-se que os comentários deveriam se desenrolar durante todo o ano, dia após dia, com exceção dos feriados e fins de semana; no entanto, depois de aproximadamente sessenta sessões, no início de 1374, o professor caiu doente e a atividade foi interrompida na leitura do canto xvii do *Inferno*. De qualquer modo, se não fosse a doença de Boccaccio, o recrudescimento da peste em Florença, entre os meses de março e setembro, impediria a continuação das aulas. Vale lembrar que, para alguns estudiosos, a causa da suspensão não foi a enfermidade de Boccaccio, mas sim o grande conflito interior vivido pelo escritor, que via sua dedicação a Dante vacilar sob as pressões tanto dos teólogos que acusavam Dante de heresia quanto dos humanistas que reprovavam a vulgarização do poema nas leituras públicas.

Boccaccio morreu em 21 de dezembro de 1375, na cidade de Certaldo, pouco mais de um ano depois da morte de seu grande amigo, Francesco Petrarca, autor dos *Rerum vulgarium fragmenta* (nome latino do célebre *Cancioneiro*) e continuador supremo da vertente lírica da obra de Dante. Fechava-se assim, mortos os três grandes escritores da transição entre a época que chamamos de Idade Média e aquela conhecida como Renascença, o ciclo maior — irrepetido — da literatura vernacular italiana. Franco Sacchetti, que se faria sequaz do Boccaccio narrador com suas *Trecentonovelle*, lamenta em termos justos a morte do precursor:

Agora nos falta toda poesia  
e vazias estão as casas do Parnaso,  
depois que a morte tirou-lhes todo valor.

Como devo esperar que apareça Dante,  
quando já não se encontra quem o saiba ler (e explicar)?  
Foi Giovanni, que está morto, quem nos ensinou.<sup>7</sup>

Giovanni Boccaccio, na verdade, ensinou não apenas seus contemporâneos a ler Dante mas também os pósteros. Disputas entre seus herdeiros embargaram uma imediata publicação das *Esposizioni*, e Benvenuto da Imola, em seu comentário da *Comédia* redigido entre 1375 e 1380, não pôde levar em consideração as lições de Boccaccio; porém, vários dos principais comentadores seguintes do poema — Francesco da Buti (1385-95), o Anônimo florentino (por volta de 1400), Filippo Villani (1405), Cristoforo Landino (1481), Pier Francesco Giambullari (1538-48), Giovan Battista Gelli (1541-63) — demonstram ter conhecimento das explicações boccaccianas para a *Comédia*. Este conhecimento se deu pela consulta a manuscritos das *Esposizioni*; devido às já referidas oscilações na fortuna crítica de Dante, os comentários de Boccaccio só ganharam uma edição impressa em 1724, graças ao empenho do literato Anton Maria Salvini, professor de grego em Florença, tradutor de Homero e de outros poetas e filósofos, entusiasta da língua toscana (na qual tanto Dante quanto Boccaccio escreveram, base principal do italiano moderno).

É compreensível que as *Esposizioni*, embora tivessem como primeiro público os cidadãos comuns de Florença, tenham servido (e se restringido), por sua configuração de minuciosas leituras de cada canto da *Comédia*, sobretudo aos estudiosos da obra dantesca. Entre os demais leitores, foi a biografia de Dante escrita pelo mesmo Boccaccio que mais chamou e ainda chama aten-



ção. Entre as *Esposizioni* e a *Vita di Dante* (também conhecida como *Trattatello in laude di Dante* — *Pequeno tratado em louvor de Dante*),<sup>8</sup> há significativas diferenças de compreensão e avaliação do empreendimento e do legado de Dante, diferenças que se devem menos a uma transformação individual de Boccaccio do que a uma bem mais ampla mutação cultural. Na biografia (ou *Trattatello*), Boccaccio admite, em alguma medida, a existência de um componente sobrenatural na escrita da *Comédia*. Nisto seguia o próprio Dante, que anota, numa passagem célebre do “poema sacro”, que, para sua redação, se mobilizaram “mão e céu e terra” (*mano e cielo e terra*, Par. xxv 2): ou seja, a totalidade da Criação. Diferentemente, nas *Esposizioni*, passados já mais de dez anos, Boccaccio coloca-se em confronto — direto, mas não declarado — com um comentador precedente, Guido da Pisa, que dizia que a *Comédia* fora inspirada diretamente pelo Espírito Santo. Boccaccio agora nega à *Comédia* a pretensão de ser lida como um texto profético; temos já aqui o germe do entendimento de que — como, séculos depois, o crítico norte-americano Charles S. Singleton sintetizaria numa fórmula lapidar — “a ficção da *Comédia* é de que ela não é ficção”. Contudo, a principal diferença entre as *Esposizioni* e o *Trattatello* — aquela diferença que realmente contou para os leitores — não está nessa hesitação entre uma leitura teológico-medieval e outra profano-humanista da *Comédia*, mas sim no intervalo entre a hermenêutica e a narrativa, ou seja, no intervalo que separa as disciplinas de distanciamento das estratégias de envolvimento. Na biografia, nos mesmos lugares onde depois encontraria uma especulação sobre as fontes de um determinado verso ou a análise pormenorizada de

alguma figura mitológica ou histórica, o leitor depara com relatos de episódios da vida de Dante, narrados com a astúcia e a graça características do autor do *Decameron*.

A primeira versão da biografia, mais extensa, remonta, conforme já dito, aos anos entre 1351 e 1355; a segunda versão, resumida, foi composta por volta de 1360; a terceira, também um resumo, em torno de 1365. Boccaccio concebeu-a não como um texto totalmente autônomo, mas sim como uma espécie de texto complementar — algo como um prefácio — às cópias da *Vida Nova* e da *Comédia* sob sua responsabilidade. Revelador dessa continuidade ideal entre o *Trattatello* e os textos dantescos, como observa Guglielmo Gorni, é o fato de que, no manuscrito conhecido como Chigiano L.V. 176, a *Vida Nova* transcrita por Boccaccio se siga, sem interrupção alguma, à biografia, iniciando-se na mesma página em que aquela termina (quando o usual era, já então como hoje, que comesse em outra página). E mais revelador ainda: o *explicit* da biografia e o *incipit* da *Vida Nova* — isto é, as marcações tradicionais de fim e de início dos textos, escritas em latim, segundo a prática da época — estão reunidos numa única rubrica, quase como se constituíssem um texto só.

Boccaccio, com o *Trattatello*, não nos oferece menos que a primeira e até hoje imprescindível biografia de Dante. Concorrem com esta, como testemunhos trecentistas fundamentais para o conhecimento da vida de Dante, e sobretudo para o conhecimento dos primórdios do mito de Dante (uma vez que vida e mito, neste



caso, são indissociáveis), apenas o breve capítulo dedicado a ele na *Nova Crônica* de Giovanni Villani, cuja primeira versão já circula em 1333, só doze anos depois da morte de Dante, e as notícias biográficas registradas pelos primeiros comentadores da *Comédia*. Somente a biografia escrita por Leonardo Bruni no século seguinte — *Della vita, studi e costumi di Dante* (*Da vida, estudos e costumes de Dante*) — poderia ser comparada à de Boccaccio em volume de informações e em repercussão. Paralelamente às passagens autobiográficas encontradas nas obras do próprio poeta, sobretudo na *Vida Nova* e na *Comédia*, a narrativa da sua vida por Boccaccio está na origem da imagem de Dante que perdura até hoje. Este feito é tão mais assombroso se lembramos que Boccaccio jamais conheceu Dante pessoalmente, baseando seu relato naquilo que ouviu de interlocutores do biografado.

Falei em “imagem de Dante”, e tal expressão deve ser entendida, antes de tudo, em sentido literal. Hoje, não há quem não conheça o perfil de Dante: seu “perfil aquilino”, evocado pelo russo Aleksandr Blok em 1909 (no poema “Ravena”, que Augusto de Campos traduziu para o português).<sup>9</sup> Mais do que qualquer outro, foi Boccaccio quem nos legou esse perfil, ao descrever a aparência física de Dante, com implicações evidentes para sua caracterização psicológica e moral:

Foi [...] este nosso poeta de estatura mediana, e, depois que chegou à idade madura, andou bastante encurvado, e era o seu andar grave e tranqüilo, sempre muito elegantemente vestido naquele traje que era conveniente à sua maturidade. O seu rosto era alongado, e o nariz aquilino, e os olhos antes graúdos que pequenos, as

maxilas grandes, e o lábio de baixo avançava em relação àquele de cima; sua pele era morena, e os cabelos e a barba espessos, negros e crespos, e sempre na face melancólico e pensativo.

É curioso, no entanto, que desde bastante cedo as representações pictóricas de Dante contrariem, num ponto específico, o retrato do artista traçado por Boccaccio: em afrescos e telas, mas também nas ilustrações que acompanham alguns manuscritos e edições impressas, Dante aparece sem barba. Recordemos o célebre retrato pintado por Domenico di Michelino em 1465, que hoje está no Duomo (Catedral de Santa Maria del Fiore) de Florença, e para cuja elaboração, por certo, foi decisiva a descrição de Boccaccio: com a mão esquerda, um Dante imberbe parece oferecer sua *Comédia* a Florença, que aparece ao fundo, distanciada, com seus portões cerrados (a cidade, afinal, o banira); com a mão direita, o poeta aponta para os três reinos do além-túmulo. Dante aparece igualmente imberbe em obras de Andrea del Castagno e Sandro Botticelli no Quattrocento, de Rafael e Signorelli no Quinhentos, assim como de Eugène Delacroix e Gustave Doré no Oitocentos. Nicola Zingarelli, numa bela monografia sobre Dante escrita no início do século xx, chega a uma solução conciliadora (mas não muito convincente) entre as palavras de Boccaccio (que, por sua vez, retomam palavras do próprio Dante, no canto xxxi do *Purgatório*) e as imagens dos artistas: “crespa e negra é a barba mesmo se não a deixamos crescer”.<sup>10</sup>

É, porém, o perfil psicológico e moral preparado pioneiramente por Boccaccio, e não a caracterização



física, que mais contribuiu para a formação da imagem póstuma de Dante. Boccaccio não depreende esse perfil apenas das conversas com contemporâneos de Dante, mas também, agudo leitor-intérprete que é, de algo como uma imaginativa “psicanálise” do personagem-Dante tal como este é dado a ver e conhecer pelo poeta-Dante em suas obras. A crer-se em Boccaccio, Dante foi “admiravelmente ordenado e composto” em seu comportamento doméstico e público; comia e bebia moderada e regradamente, sempre nas “horas certas” e “sem ultrapassar a marca da necessidade”; repugnavam-lhe aqueles que “não comem para viver, mas antes vivem para comer”; só raramente falava sem ser indagado, e, quando o fazia, era “refletidamente e com voz conveniente à matéria sobre a qual discorria”; sempre que lhe requeriam, era “eloqüentíssimo e facundo, e com ótima e pronta pronúncia”; deleitou-se, em sua juventude, com a música, tendo sido amigo dos melhores cantores e músicos, e tendo escrito poemas que foram musicados por estes; foi excelente na poesia amorosa porque, como nenhum outro poeta, sentiu o amor “fervorosamente”, e ultrapassou toda a escrita poética de seu tempo ao buscar um modo mais elevado de dizer de suas “paixões”; freqüentemente se afastava das pessoas, em busca da sábia solidão em que “suas contemplações não seriam interrompidas”; se estava entre as gentes, e alguém tentava interromper suas divagações, ele não respondia “até que tivesse concluído ou descartado a sua imaginação” (muitas vezes, acrescenta Boccaccio, isto ocorreu quando Dante estava à mesa ou caminhando com amigos); empenhava-se mais do que qualquer outro em todos os seus compromissos, e especialmente no

estudo, em que foi “assiduíssimo” (mesmo em meio a uma festa era impossível convencê-lo a deixar os livros de lado); sua “memória firmíssima” e seu “perspicaz intelecto” garantiam-lhe a vitória em disputas teológicas e filosóficas; seu “altíssimo engenho” e sua “sutil invenção” permitiram-lhe construir a grandiosa obra pela qual é famoso; por certo, não rejeitava as glórias poéticas, mas só aceitaria ser coroado de louros naquela Florença que o exilara; conservou sempre sua altivez e seu orgulho, tão extremados que chegavam a ser confundidos com desdém em relação aos outros e suas habituais maquinações e baixezas;<sup>11</sup> prova disso é que, embora este fosse seu maior desejo, não tenha aceito retornar a Florença mediante o expediente sórdido que lhe foi proposto (admitir uma culpa que não era sua, pagar, ainda que reduzidamente, por ela, e então ser perdoado, libertado e reintegrado à vida florentina...); demonstrou ser “valente” e “fortíssimo” em todas as “adversidades” por que passou; apresentou-se “impaciente ou hostil” (ou, como Boccaccio diz na segunda redação da biografia, “impacientíssimo”) somente uma vez, quando, tendo sido levado ao exílio por seu próprio partido, o dos Guelfos, que era o partido de seus antepassados, acabou trocando-o pelo dos Gibelinos, permanecendo furioso com os antigos companheiros até a morte. Impossível não sorrir diante da observação conclusiva do capítulo da biografia dedicado ao “caráter” de Dante:

Entre tanta virtude, entre tanta ciência, que se demonstrou acima ter existido neste admirável poeta, encontrou amplíssima acolhida a luxúria, e não somente nos anos juvenis, mas ainda nos maduros. Tal vício, ainda



que seja natural e comum e quase necessário, na verdade não se pode aprovar e nem mesmo desculpar dignamente. Mas quem será entre os mortais justo juiz para condená-lo? Eu não. Oh pouca firmeza, oh bestial apetite dos homens, que coisas não podem as mulheres fazer conosco, se elas quiserem?

Em muitos pontos, não há como saber se este retrato é de fato preciso quanto à sua concordância com a vida indocumentada de Dante, mas, seja como for, sua precisão crítica — a síntese que oferece da psicologia e da ética implícitas no personagem-Dante da *Vida Nova* e da *Comédia* — é inegável. Quando, mais adiante, falarmos da obra de Dante, poderemos confirmar a pertinência do retrato traçado por Boccaccio para a interpretação de seus textos. Por agora, vejamos o que o *Trattatello* tem a nos dizer sobre o nascimento e os primeiros anos do poeta. Confrontemos o que ali está registrado com o que o próprio Dante nos conta sobre sua infância. E tentemos, quando possível, ir um pouco além do mito, um pouco além da lenda, um pouco além do amálgama de obra e vida proposto pelo poeta e por seus primeiros leitores, com apoio nas pesquisas e nas ponderadas conjecturas dos mais respeitados biógrafos de Dante da atualidade, Giorgio Petrocchi e Robert Hollander.

Dante foi batizado em 26 de março de 1266, com o nome de Durante, possível homenagem ao avô materno. A data do batismo não nos permite inferir nada quanto ao dia e ao mês do nascimento: segundo uma

antiga tradição florentina, todas as crianças nascidas na cidade no ano anterior eram conduzidas à pia batismal da igreja de São João (San Giovanni) no mesmo dia, no Sábado de Aleluia. (A festiva cerimônia pública, uma das principais do calendário de Florença, era acompanhada por uma multidão.)

Para precisar a data do nascimento, os estudiosos recorreram, de início, ao testemunho do próprio Dante, que, numa passagem do canto xxii do *Paraíso*, diz ter nascido sob o signo de Gêmeos. E, “a partir de um complexo e minucioso exame dos testemunhos internos e externos”, Giorgio Petrocchi pôde afirmar, “com quase absoluta certeza”, que Dante nasceu em algum dia entre 14 de maio e 13 de junho de 1265, e “mais provavelmente lá pelo fim de maio”.<sup>12</sup> Avançar além disso na determinação de uma data é irresponsabilidade.

Ao relatar o nascimento do futuro poeta, Boccaccio não se abstém diante do impulso mitologizante. Segundo conta, a mãe de Dante, quando grávida, teve um sonho profético em que se via dando à luz ao pé de um “altíssimo loureiro”, ao lado de uma fonte de águas claras. O filho, no sonho, logo passava a alimentar-se dos frutos do loureiro e a beber da fonte; tornava-se, então, “um grande pastor”, que se comprazia à sombra da árvore; como desejava os frutos que caíam ao chão, também ele se deixava cair; mas, para surpresa da mãe sonhadora, do solo não se erguia o filho, mas “um bellissimo pavão”. Comovida pela maravilha daquela visão, a mãe de Dante teria despertado. Boccaccio, tão logo reproduz o sonho, põe-se a explicá-lo alegoricamente: o loureiro, sob o qual a mãe pariu o filho, representaria “a disposição do céu por ocasião do seu nascimento”, propícia à “magna-



nimidade” e à “eloqüência poética” — duas atitudes simbolizadas pela “árvore de Febo” (Apolo), com cujas folhas os poetas são coroados. Os frutos, que serviram de alimento ao poeta recém-nascido, representariam os efeitos de tal disposição, isto é, “os livros poéticos e as suas doutrinas”, uma vez que, destes, Dante tão frequente e intensamente se nutriu. A “fonte claríssima”, da qual parecia beber, seria uma figura da “filosófica doutrina moral e natural”: a água da filosofia, assim ingerida, encontrava-se no estômago do poeta — “isto é, no seu intelecto” — com os frutos da poesia. A súbita metamorfose em pastor demonstra, em sua prontidão, a excelência do gênio ou engenho (*ingegno*) dantesco; e Dante pode ser dito pastor na medida em que forneceu alimento — *pastura*, “pasto” — “aos outros engenhos disto necessitados”: pastor espiritual a ministrar a nutrição espiritual.<sup>13</sup> O esforço para alcançar os frutos deve ser interpretado como “o ardente desejo [...] pela coroa de louros” (desejo que não deve ser confundido com vaidade, uma vez que, como esclarece Boccaccio, só se deseja a coroa “para dar testemunho do fruto”...). E, se Dante cai em busca dos frutos que caem, esta queda deve ser entendida como a morte, ocorrida quando ele mais desejava ser laureado. Finalmente, a metamorfose derradeira em pavão aludiria à sobrevida de Dante por obra de sua *Comédia*. As analogias que Boccaccio traça entre a *Comédia* e o pavão são extremamente reveladoras de certo modo medieval de pensar:

O pavão, entre outras propriedades suas, tem, em sua aparência, quatro notáveis. A primeira é que ele tem pena como de anjo, e naquela tem cem olhos; a segun-

da é que ele tem sujos pés e calma andadura; a terceira é que ele tem voz muito horrível de ouvir; a quarta e última é que a sua carne é odorífera e incorruptível. Estas quatro coisas têm plenamente em si a *Comédia* do nosso poeta.

Nesta surpreendente comparação, mais do que a argumentação medieval, o que chama atenção é o choque que ela expõe entre as concepções dantesca e boccacciana de poesia, e, antes, entre a época e a cultura correspondente de um e de outro: basta notar, por exemplo, que, se os pés do pavão-*Comédia* são ditos “sujos” (*sozzi*), é porque Dante a escreveu em vernáculo, isto é, na língua das ruas, e não em latim; e se o seu modo de andar é dito tranqüilo, é em alusão à “humildade do estilo”, adequada à escrita de uma “comédia”.

Uma infância marcada, portanto, desde o início, pelo destino de poeta? O sonho da mãe de Dante — independentemente de qual interpretação, mais ou menos fantasiosa, se queira dar-lhe — é um mito familiar, que orientou sua formação, ou um mito literário, forjado completamente *a posteriori*?

Pouco se sabe de seguro dos primeiros anos do poeta, a não ser aquilo que ele mesmo nos conta em suas obras, e que é inevitavelmente distorcido segundo as necessidades da poesia. A autobiografia mítico-poética da *Vida Nova* começa quando o poeta já tem nove anos.<sup>14</sup> Foi com esta idade que aconteceu o primeiro evento digno de entrar para sua narrativa da descoberta ou construção de si como poeta: o encontro com Beatriz. Ela também tinha nove anos, mas estava no início do seu nono ano, enquanto ele já chegava ao fim do seu. A apa-



rição da menina teve, para o juveníssimo Dante, o efeito de uma revelação: a revelação do Amor, que o dominaria dali por diante. Uma segunda e conseqüente revelação — a revelação da Poesia — viria com um novo encontro com Beatriz, nove anos depois, quando ambos já estavam em seus dezoito. Beatriz vem caminhando pela rua acompanhada de duas senhoras de mais idade; ao passar por Dante, vira-se em sua direção e o saúda. Pela primeira vez, Dante ouve a voz de Beatriz (o primeiro encontro fora silencioso). Como que inebriado, Dante afasta-se das pessoas e recolhe-se ao seu quarto solitário (*al solingo luogo d'una mia camera*), onde se põe a pensar sobre a amada. Recordando-a, sobrevém-lhe um “suave sono”, no qual lhe aparece “uma maravilhosa visão”: era como se houvesse, dentro do seu quarto, uma nuvem cor de fogo, dentro da qual o poeta distinguia a figura de um senhor, alegre quanto a si mas de aspecto amedrontador; este senhor — personificação do Amor — dizia-lhe várias coisas que ele não compreendia, e uma que entendeu, a frase latina “*Ego Dominus tuus*” (“Eu sou o teu Senhor”); nos braços deste senhor, dormia uma pessoa nua, envolta apenas por um pano “sanguíneo” (vermelho-escuro); nela, Dante reconhecia Beatriz; numa das mãos, o senhor trazia um objeto ardente, e dele dizia a Dante, também em latim, “*Vide cor tuum!*” (“Olha aqui o teu coração!”); ao som de suas palavras, Beatriz despertava e passava a comer o coração que lhe era oferecido pelo senhor; quando ela terminava, o senhor estava chorando, e ela se recolhia aos seus braços, como se estivesse morta (*mi pareo che si ne gisse verso lo cielo*). Tão angustiado Dante ficou com esta visão, que despertou — e, pensando no que lhe fora dado ver, se propôs comunicá-lo

“a muitos dos quais eram famosos trovadores naquele tempo”. Foi então que escreveu seu primeiro soneto, *A ciascun'alma presa e gentil core* (“A cada alma enamorada e gentil coração”), o qual foi enviado aos poetas mais célebres da época com um pedido de que o comentassem tentando decifrar o sentido da visão nele recriada.

Temos aí, no recorte de sua própria vida por Dante, os dezoito primeiros anos reduzidos a um mito de origem da poesia, sem nenhuma referência explícita a pessoas, lugares e situações concretas (o nome de Beatriz é apresentado antes como apelido, significando “aquela que confere beatitude”, do que como nome de fato, e o nome de Florença jamais é declarado, embora a cidade seja reconhecível, como cenário dos eventos narrados, e sabemos interpretar os detalhes). O que podemos, então, dizer do que ficou de fora desse relato?

Quando o menino Durante nasce, em 1265, Florença é uma das maiores cidades da Europa. Dentro de seus muros e nas cercanias rurais, possui aproximadamente 100 mil habitantes. Para a época, era muito: Paris, detentora, então, da maior concentração demográfica do Ocidente, tinha apenas o dobro, 200 mil. A grandeza de Florença, porém, não se resumia a seu contingente populacional, medindo-se antes pela riqueza que produziu, acumulou e fez circular, e pela verdadeira erupção cultural que essa riqueza patrocinou, antes, durante e depois dos tempos de Dante. Vale notar ainda que essa riqueza, com a autonomia que ela proporcionou em relação às autoridades tradicionais aristocráticas



e eclesiásticas, também esteve na base do sistema político florentino, democrático à sua maneira, o qual foi determinante para a consolidação das noções modernas de individualidade e subjetividade, noções fundamentais para algumas características inovadoras do sistema poético dantesco, como já se sabe pelo menos desde a leitura de Dante pelo historiador Jacob Burckhardt, no século XIX. Como argumenta Burckhardt, Florença, contrastando o individualismo de seus cidadãos com o individualismo dos tiranos que governavam outras cidades italianas, constituiu nada menos que o “primeiro Estado moderno do mundo”: “Aqui, um povo realiza o que nos Estados governados por um príncipe é assunto de uma só família”.

Lembremos que, na Idade Média, a Itália não era propriamente um país (a unificação política do território só se daria séculos depois, em 20 de setembro de 1870, com a tomada de Roma, que era até então domínio papal, pelas forças do rei Vittorio Emmanuele II), mas uma colcha de retalhos, resultante da fragmentação do antigo Império Romano, com a decorrente contigüidade, muitas vezes não pacífica, entre as diversas cidades-estado — ou, como são denominadas em italiano, “comunas”. Estas só não eram completamente independentes porque se encontravam sob a pressão simultânea do Papado e do Império,<sup>15</sup> forçadas a aderir ora a um, ora ao outro. O próprio Dante, na *Comédia*, lamentaria, irônico e amargurado, tal situação de permanente conflito:

Ai serva Itália, que és da dor hotel,  
nave a que arrais no temporal não resta,  
não dona de províncias, mas bordel!

e agora em ti não andam sem ter guerra  
os teus viventes e um e outro se morda  
que o mesmo muro e o mesmo fosso encerra.

Mísера, busca as costas que te borda  
o mar, e depois olha no teu seio  
se alguma parte tua em paz acorda.<sup>16</sup>

Acrescente-se que essa conflagração sem fim não se dava apenas entre diferentes cidades, com batalhas sucedendo-se por toda a península itálica, mas igualmente no interior de cada comuna, com as constantes disputas entre partidos e facções políticas. Quanto a isto, Florença era exemplar, e o próprio Dante provaria na carne quão longe essas contendidas podiam ir, com o banimento e a ameaça de ser queimado em praça pública caso regressasse.

A grande divisão política florentina era aquela entre os Guelfos e os Gibelinos, isto é, *grosso modo*, entre o partido que apoiava o Papa e o partido favorável ao Império.<sup>17</sup> Os Guelfos, por sua vez, dividiam-se em duas facções, os Brancos, burgueses que haviam ascendido socialmente pelo comércio, e os Negros, provenientes da antiga nobreza decadente. Dante, embora oriundo de uma família tradicionalmente vinculada aos Negros, filiar-se-ia aos Brancos ao ingressar na carreira política, talvez por influência de seus amigos de juventude, como o poeta Guido Cavalcanti. Podemos imaginar Dante já em sua infância assombrado pelas ferrenhas brigas pelo poder. Lembremos, por exemplo, que, quando foi levado ao batistério, em março de 1266, vários de seus familiares guelfos encontravam-se exilados, à espera de retornar a Florença com a restauração do governo popu-



lar após a morte de Manfredo (rei da Sicília, filho do imperador Frederico II), que apoiava os Gibelinos.

Quando a matéria é a infância de Dante, caminhamos em terreno movediço, e quase tudo é hipótese, a desencavar dos escassos documentos à disposição. Não há dúvidas, no entanto, quanto à linhagem paterna de Dante, pelo menos no que se refere às gerações mais próximas (quanto à materna, a situação é menos clara). O pai, Alighiero Alighieri (ou Alighiero II), chegou a ser descrito jocosamente por Forese Donati, no duelo poético (*tenzone*) que este travou com Dante, como um usuário sem compaixão, indigno de sepultura cristã, quase um criminoso. O contexto do poema desculpa a calúnia, que não deve ser levada a sério. É bastante provável que Alighiero, de fato, emprestasse dinheiro, mas não há nenhuma informação consistente que permita à posteridade julgá-lo, por isso, mau. Teve quatro filhos de dois casamentos, e conseguiu conservar e mesmo aumentar o patrimônio familiar. Seu primeiro matrimônio foi com uma jovem chamada Bella, que se supõe ser da família Abati: filha, possivelmente, do juiz Durante degli Abati. Dante — que, se a suposição da linhagem materna estiver correta, herdou o nome do avô — é filho deste casamento, assim como também o foi uma moça de quem não se sabe o nome. Bella, mãe de Dante, morreu jovem (em alguma data desconhecida entre 1270 e 1275), e Alighiero casou-se em segundas núpcias com Lapa di Chiarissimo Cialuffi, que lhe deu outros dois filhos, o menino Francesco e a menina Tana.

Dos pais, ao menos explicitamente, Dante silencia em sua obra, seguindo a prescrição do decoro retórico tradicional conforme a qual o poeta não deve discorrer

de seus parentes mais próximos. Entretanto, várias vezes, na *Comédia*, Dante nos fala de seus ancestrais, e um comovido encontro com seu trisavô Cacciaguida — cavaleiro cruzado que morreu na Terra Santa — ocupa três cantos (do XV ao XVII) do *Paraíso*. Pela voz de Cacciaguida, a história toda das antigas famílias de Florença é desfiada perante o poeta, e esta é uma história de decadência, a determinar — é o que sugere Dante — o descalabro de seus tempos. É do trisavô, ainda, que Dante ouve a profecia de seu exílio e solidão (claro que, quando escreve o poema, já está exilado há uns bons anos).

Fora do universo ficcional da *Comédia*, não foi, claro, de Cacciaguida, morto em 1147, que Dante ouviu a relação dos acontecimentos notáveis de sua cidade. Como já especulou Giorgio Petrocchi, entre os antepassados de Dante, foi quicá seu avô paterno, Bellincione Alighieri, aquele decisivo para sua poesia: se a *Comédia*, entre outras muitas coisas, é também uma espécie de História Poética de Florença, foi provavelmente Bellincione o principal informante do poeta, a fonte central de sua memória histórica. Filho de Alighiero I, por sua vez filho de Cacciaguida, Bellincione nasceu em fins do século XII, e as últimas notícias que temos dele remontam a 1269, embora não seja impossível que tenha vivido até a adolescência de Dante. Bellincione não conheceu o avô Cacciaguida, mas cultuou a sua lembrança de herói morto em batalha e soube transmitir este culto a seu neto. Também os mitos guelfos, entremeados às mais neutras informações históricas, passaram de Bellincione a Dante, mas serão reinterpretados por este à luz das desventuras por que passou.



A meninice, Dante passou-a em Florença, na mesma casa em que nasceu, localizada na paróquia de San Martino del Vescovo, com alguns breves intervalos em outras propriedades da família, em Camerata e San Miniato a Pagnolle. Já aludi ao evento que Dante apresenta como decisivo para sua vida-e-poesia, o primeiro encontro com Beatriz, em 1274 (Beatriz que, na verdade, não se sabe quem de fato foi, e nem, ao certo, se realmente existiu, com este nome, fora da poesia de Dante; pode-se dizer que foi Boccaccio, na sua biografia de Dante, o inventor da Beatriz histórica, em complemento à Beatriz poética, ao identificá-la com Bice, filha de Folco Portinari, vizinho dos Alighieri — identificação que até hoje não se pôde confirmar ou desmentir). Poucos anos depois, em 1277, mais exatamente em 9 de janeiro, é que se dá um evento decisivo para a vida irresgatada pela obra: a contratação do casamento com Gemma Donati, com a estipulação do dote pago pela família da noiva.<sup>18</sup> O casamento, à vera, só ocorreria em 1285, e o primeiro filho do casal nasceria dois anos depois. Nenhuma menção a Gemma será encontrada nos textos de Dante, o que não deve ser interpretado como sinal de infelicidade no matrimônio: a menção, em matéria amorosa, a Beatriz e outras damas menos cotadas, e nunca a sua própria esposa, demonstra sobretudo quanto a concepção dantesca de amor ainda devia à concepção dos trovadores provençais, que era a da cultura cavaleiresca e cortesã, segundo a qual haveria uma insuperável oposição entre o casamento e o amor.<sup>19</sup>

Como nota Petrocchi, o contrato do futuro casamento é importante para o conhecimento da vida de Dante na medida em que nos permite refutar como

lendaria a informação, que alguns biógrafos e comentaristas tomaram por verídica, de que ele teria sido noviço no convento de Santa Croce. Seus primeiros estudos foram, pois, todos de natureza laica, junto a um dos vários professores particulares (chamados então *doctores puerorum*) de Florença. O que estes professores ensinavam? Basicamente, elementos de gramática, isto é, de língua latina, com leituras dos textos clássicos de Cícero e Virgílio, mas também, conforme supõe Petrocchi, de textos latinos mais leves, como os *Disticha Catonis* e as fábulas de Esopo. O dialeto florentino — o idioma das ruas, mas também de alguns documentos da vida civil — não era estudado na escola, mas ninguém desconhecia sua relevância, especialmente devido ao então recente surgimento de uma poesia vernacular. Outros vernáculos, sobretudo o francês e o provençal (a língua do *oil* e a língua do *oc*, como Dante as chamaria no *De vulgari eloquentia*, com base na diferença entre os seus modos de dizer o advérbio *sim*), eram falados pelos mercadores nos ambientes freqüentados pelo pequeno Dante. Vale lembrar que as primeiras manifestações poéticas vernaculares da Europa haviam se dado nessas línguas — com a épica em francês e a lírica em provençal — a partir do século XII. Esses textos, numa época de intensa circulação cultural, chegaram também a Florença, pelas vozes de jograis, recitadores e leitores públicos. Podemos imaginar o menino — e em especial o adolescente — Dante imerso nesse universo multilíngüe antes que estritamente bilíngüe (a simples dicotomia entre latim e vulgar não dá conta da experiência lingüística de um homem da época). O conhecimento dessas línguas que, por certo, foi adquirindo ao longo



da juventude ganhou maior consistência quando, por volta de 1286, finalmente ingressou no círculo do mestre Brunetto Latini, o único de seus professores digno de um reencontro na *Comédia*, por tê-lo ensinado, segundo ali é dito, “como o homem se eterniza” (*Inf.* xv 85). Dante não foi propriamente aluno de Brunetto. Mas (sigo ainda os passos seguros de Petrocchi) Brunetto representou, não só para Dante, mas para toda a jovem intelectualidade florentina, o ponto de cruzamento entre a literatura clássica latina, a retórica e a filosofia medieval e a poesia vernacular francesa. Se o livro conhecido como *Il Fiore (A Flor)* é genuinamente de Dante (a autoria foi considerada duvidosa por muitos estudiosos, mas é tomada como justa por Gianfranco Contini), ele deve tê-lo escrito por estes anos de convívio com Brunetto, para quem a cultura francesa não era estrangeira. Trata-se *Il Fiore*, afinal, de uma paráfrase, na forma de uma seqüência de sonetos encadeados, do *Roman de la Rose*, poema narrativo escrito em francês por Guillaume de Lorris e Jean de Meung.

Pode-se dividir a educação de Dante em três fases, como o faz Petrocchi (as datas são aproximativas): de 1275 a 1286, são os ensinamentos de retórica e gramática que o ocupam; de 1287 a 1290, aqueles filosófico-literários, para os quais foram fundamentais a amizade com o poeta Guido Cavalcanti assim como a estada não longa em Bolonha; enfim, de 1291 a 1294 ou 1295, aqueles filosófico-teológicos, junto às “escolas dos religiosos” (como dirá na *Vida Nova*), nos meses seguintes à morte de Beatriz. Coincide com o final de sua formação a escrita da prosa da *Vida Nova*, datável de 1294 (“ano mais, ano menos”, segundo um dos grandes espe-

cialistas no texto, Guglielmo Gorni).<sup>20</sup> Os poemas, ali recuperados e emoldurados com a prosa narrativo-exegética, haviam sido compostos nos dez anos anteriores.

Agora a criação da *Comédia* (o que é quase como dizer “afora a criação de um mundo”...), os fatos principais da vida adulta de Dante concernem ao seu envolvimento com a política. Dante foi um poeta e também um intelectual de primeira ordem,<sup>21</sup> como o provam os tratados que escreveu em latim nos anos de exílio (*De vulgari eloquentia*, sobre a língua italiana por vir, e a *Monarquia*, sobre o Império universal — ou seja, dois textos sobre objetos ideais, como já notou Robert Hollander).<sup>22</sup> Mas foi, com o mesmo empenho, um político destacado. Num tempo de violência, política e guerra não se diferenciam com clareza, e já em 1289 encontramos Dante na batalha de Campaldino e no sítio a Caprona. Mas é mais de um lustro depois, por volta de 1295, que Dante se inscreve na Arte dei Medici e Speziali (Guilda dos Médicos e Apotecários), o que era uma exigência legal para quem quisesse ingressar na vida pública. O início propriamente dito de sua carreira política transcorre de 1º de novembro de 1295 a 30 de abril de 1296, em meio aos chamados Trentasei del Capitano (ou seja, os trinta e seis representantes das camadas mais pobres da população). No mesmo ano, assume um posto no Conselho dos Cem, que secundava os seis priores e o *defensor artificum et artium* na condução da comuna. No mesmo ano, Dante compõe as complexas canções que conhecemos pela denominação (devida ao pensador oitocentista Vit-



torio Imbriani) de rimas “pedrosas” (“*petrose*”). Nelas, vai muito além do seu estilo lírico juvenil, trocando a doçura pela aspereza de sons e imagens.

De 1298 a 1303, a atividade literária de Dante reduz-se a quase nada, e problemas financeiros passam a afligir-lhe. Mas é sobretudo o governo de Florença, em crise desde 1299, que o perturba. Naquele ano, Corso Donati, líder dos Guelfos Negros (e primo da mulher de Dante, se ela era mesmo uma Donati), é exilado. O ano de 1300—ano em que Dante situará a ação da *Comédia*—é não menos que frenético: em 7 de maio, Dante é designado embaixador em San Gimignano; em 13 de junho, elege-se como um dos seis priores; em 23 de junho, eclodem as hostilidades entre as facções políticas florentinas, e o conflito no interior do partido dos Guelfos, entre Brancos e Negros, resulta em quinze políticos de ambas as facções (entre os primeiros, Guido Cavalcanti) banidos pelos priores (ou seja, também por Dante); em julho, ocorre um atentado contra o núncio papal, e os Negros são banidos da cidade; em setembro, termina o período de Dante como prior, e os novos priores revogam o banimento dos Brancos, o que é interpretado pelo Papa como ofensa. Em 19 de junho de 1301, Dante se bate, solitariamente, contra todo o Conselho dos Cem, opondo-se à concordância florentina em guarnecer as tropas papais em Maremma. Podemos ver aí a causa provável de sua posterior condenação pelos Negros. Em outubro do mesmo ano, uma delegação florentina vai ao Papa, e possivelmente Dante é um dos seus integrantes. Em novembro, os Negros saqueiam Florença, e Charles de Valois, que apóia o Papa devido à promessa deste de coroá-lo imperador, entra na cidade.

Em 27 de janeiro de 1302, em meio a uma grande crise política, Dante é banido de Florença por dois anos. Uma multa de 5 mil florins é estipulada, caso queira retornar; no entanto, em 10 de março, a sentença de Dante, junto com as de outros 14 exilados, é mudada para pena de morte. Se regressasse a Florença, seria queimado vivo. A partir de então, Dante erra pela península, de corte em corte, atuando sobretudo como conselheiro político. Os mais largos períodos são aqueles passados em Verona, junto ao príncipe Cangrande della Scala, de 1312 a 1318, e em Ravena, com Guido Novello da Polenta, de 1318 (ou 1319) a 1321. Nesta última cidade, graças à generosidade do *podestà*, Dante pôde finalmente ter de novo a seu lado a mulher, seus filhos e mesmo alguns de seus netos. Guido Novello não garantiu apenas o sustento de Dante, mas também comprometeu-se com o futuro de seus descendentes, o que, com certeza, tornou menos intranquilos os últimos anos do poeta. Ao seu redor, também estavam agora amigos e discípulos como Pier Giardino, Giovanni Quirini e Bernardino Canaccio. Giovanni del Virgilio, acadêmico de Bolonha, mostrou-se contente em visitá-lo; e foi seguido por outros da mesma universidade. O reconhecimento da grandeza da obra dantesca pela intelectualidade da península começava a ganhar força. Dante jamais abandonou a intenção de retornar a Florença; antes, depositava no seu grande poema a esperança de que reabrisse as portas da sua cidade. O *Paráiso*, acreditava, talvez fosse propício para isso.

No entanto, em 1315, o poeta rejeita uma oferta de perdão pelos florentinos, que estavam sendo atacados pelo líder gibelino Ugucione della Faggiuola: a



proposta era de que Dante poderia retornar se pagasse uma multa bem menor que a inicialmente prevista. Preferiu permanecer no exílio para não admitir uma culpa indevida. Numa comovente carta a um amigo florentino (provavelmente um religioso, daí Dante chamá-lo *pater*), explica as razões de sua recusa:

Não é este o caminho de retorno à patria, ó meu padre; mas se um caminho diverso, por vós ou por outros, se encontre que não desmereça a fama e a honra de Dante, eu o aceito sem lentidão; e se nenhum caminho for encontrado para o retorno, nunca mais entrarei em Florença. E por que não? por acaso não verei onde estiver a luz do sol e dos astros? por acaso não poderei meditar sobre as dulcíssimas verdades onde estiver debaixo do céu, sem que antes o povo florentino me faça retornar, sem glória e, na verdade, com ignomínia? Nem, por certo, o pão faltará.

Dante nunca mais retornaria a Florença, mesmo depois de morto: Ravena sempre se recusou a devolver os ossos do poeta à cidade natal que o repelira. No entanto, hoje, entre os túmulos de florentinos célebres em Santa Croce, encontra-se um dedicado a Dante, vazio — um cenotáfio, no qual se lêem, inscritas na pedra, as mesmas palavras com que Virgílio é saudado na *Comédia*: *Onorate l'altissimo poeta* (“Honrai o altíssimo poeta”).

# CRONO- LOGIA

(Quando se trata da vida de Dante, muitas datas são conjecturais, pois quase sempre faltam aos estudiosos documentos que permitam decidir entre dias, meses, e mesmo anos prováveis. Esta cronologia baseia-se sobretudo nas duas maiores autoridades contemporâneas em biografia dantesca, o italiano Giorgio Petrocchi e o norte-americano Robert Hollander.)

algum dia entre  
14 mai e 13 jun 1265  
nascimento de Dante,  
em Florença.

26 mar 1266  
batismo com o nome  
de Durante (de que Dante  
é a forma abreviada).

entre 1270 e 1275  
morte da mãe de Dante, Bella.

1274  
aos nove anos, primeiro  
encontro com Beatriz.

9 jan 1277  
contrato do futuro casamento  
com Gemma Donati.

1283–1293  
escrita dos poemas depois  
recolhidos na *Vida Nova*.

1285  
casamento com Gemma.

1286–1287  
breve estada em Bolonha; data  
provável da redação de *Il Fiore*.

1287  
nascimento do primeiro  
filho de Dante.

1289  
participação na batalha  
de Campaldino e no sítio  
a Caprona.

8 ou 19 jun 1290  
morte de Beatriz.

1291–1294  
trinta meses de estudos em  
escolas de religiosos, provavel-  
mente com os dominicanos  
no convento de Santa Maria  
Novella e com os franciscanos  
no de Santa Croce.

1294  
("ano mais, ano menos",  
segundo Guglielmo Gorni):  
escrita da prosa da *Vida Nova*;  
morte do mestre de Dante,  
Brunetto Latini; estada  
do príncipe Carlos Martel  
de Anjou em Florença  
(primeiro personagem político  
de importância que Dante  
conheceu pessoalmente);  
eleição e abdicação do  
Papa Celestino V; ascensão  
do Papa Bonifácio VIII.

por volta de 1295  
inscrição do nome de Dante  
na Arte dei Medici e Speziali  
(Guilda dos Médicos  
e Apotecários), exigida por lei  
para ingressar na vida pública.

1 nov 1295 – 30 abr 1296  
início da carreira política,  
entre os Trentasei del Capitano  
(trinta e seis representantes  
das camadas mais pobres da  
população).

1296  
posto assumido no Conselho  
dos Cem.

por volta de 1296  
composição das rimas "pedrosas".

1297  
primeiras evidências  
de problemas financeiros.

1298–1303  
pouca atividade literária.

1299  
crise na política de Florença;  
exílio de Corso Donati,  
líder dos Guelfos Negros  
e, provavelmente, primo  
da mulher de Dante.

1300  
ano do Jubileu proclamado por  
Bonifácio VIII. Em 7 de maio,  
Dante é designado embaixador  
em San Gimignano; em 13 de  
junho, elege-se como um dos  
seis priores de Florença; em 23  
de junho, eclodem hostilidades  
entre as facções políticas  
florentinas; o conflito no interior  
do partido dos Guelfos (que  
de início apoiava o Papado  
contra o Império, representado  
pelos Gibelinos), entre Negros  
(burgueses) e Brancos (egressos  
das antigas linhagens decadentes),  
resulta em quinze integrantes das  
duas facções (entre os Brancos,  
Guido Cavalcanti) banidos pelos



priores (ou seja, também por Dante); os Negros reclamam do banimento ao Papa; em julho, ocorre um atentado contra o nuncio papal, e os Negros são postos para fora da cidade; em setembro, termina o período de Dante como prior; os novos priores revogam o banimento dos Brancos, o que é interpretado pelo Papa como ofensa.

1301

Dante presente em vários encontros do Conselho dos Cem. Em 19 de junho, sozinho contra todo o conselho, ele se opõe à anuência, por Florença, à solicitação, pelo Papa, de que a cidade guarnecesse as tropas em Maremma (causa provável de sua posterior condenação pelos Negros). Em outubro, uma delegação florentina vai ao Papa, e possivelmente Dante está junto; Dante fica detido em Roma quando o Papa envia a maioria do grupo de volta para Florença. Em novembro, saque de Florença pelos Negros e entrada de Charles de Valois, que está com o Papa, na cidade.

1302

início do exílio de Dante e provável início da escrita do tratado *De vulgari eloquentia*, que permanecerá inconcluso (abandonado provavelmente em 1305). Em 27 de janeiro,

é banido de Florença por dois anos; teria de pagar 5 mil florins de multa para retornar. Em 10 de março, a sentença de Dante, junto com as de outros 14 exilados, é mudada para pena de morte: seria queimado vivo se retornasse a Florença. No mesmo ano, participa de reuniões com outros exilados para planejar a guerra contra os Negros, mas os planos não vão adiante.

primavera de 1303

contínuas derrotas da aliança entre Brancos e Gibelinos em Mugello. Em maio ou junho, primeira estada em Verona. Em 11 de outubro, morte do Papa Bonifácio VIII; em 22 do mesmo mês, eleição do Papa Bento XI.

1304

provável início da escrita do *Convivio*, que ficará inconcluso (terminaria o quarto tratado dos quinze previstos por volta de 1307), e também da *Divina Comédia* (mas o trabalho nesta só se intensificaria a partir de 1306). Entre março e junho, tentativas malogradas de pacificação das facções dos Guelfos, por um enviado do Papa, o cardeal Niccolò da Prato. Em maio, chegada a Arezzo. Em 7 de julho, morte do Papa Bento XI. Em 20 do mesmo mês, derrota da aliança entre Brancos e Gibelinos em

La Lastra (Dante havia rompido antes com a aliança, e estava em Arezzo naquela data, que é aquela do nascimento do aretino Petrarca).

a partir de 1304

Dante se desloca por várias cidades italianas, como conselheiro político. Os períodos de maior duração são aqueles passados em Verona, junto ao príncipe Cangrande della Scala (de 1312 a 1318), e em Ravena, com Guido Novello da Polenta (de 1318 ou 1319 a 1321).

5 jun 1305

eleição do Papa Clemente V.

1308

fim da redação do *Inferno* e início da do *Purgatório*.

entre 1309 e 1310

provável viagem a Paris.

entre 1310 e 1312

viagem do imperador Henrique VII à Itália, para sua coroação pelo Papa; encontro entre Dante e o imperador e passagem por várias cidades italianas junto com a comitiva.

1312

fim da redação do *Purgatório* e início da revisão dos primeiros cânticos (*Inferno* e *Purgatório*), que ocupará o poeta até 1315.

1315

rejeição da oferta de perdão pelos florentinos, que estavam sendo atacados pelo líder gibelino Ugucione della Faggiuola: Dante poderia retornar se pagasse uma multa bem menor que a inicialmente estipulada, mas preferiu permanecer exilado para não admitir uma culpa indevida.

entre 1315 e 1317

escrita da epístola a Cangrande della Scala.

1316

início da escrita do *Paraíso*.

por volta de 1318

escrita do tratado político da *Monarquia*.

1321

fim da escrita do *Paraíso* e, portanto, da *Comédia*. Em agosto, missão como embaixador de Ravena em Veneza; na viagem, contrai malária; febre no retorno; morte na noite de 13 para 14 de setembro.

# ENSAIO DE LEITURA

Todo clássico surgido numa época que não era ainda a nossa confronta-nos antes com a questão de *como lê-lo* do que de *por que lê-lo*. A distância histórica entre um texto e seus leitores, quando envolve uma significativa mudança de horizontes culturais, exige a descoberta ou criação de meios capazes de, ao mesmo tempo, levar-nos até o texto e trazê-lo até nós. Questão de *método*, isto é, etimologicamente, de *desvio*, de *atalho*: é no meio do caminho — na verdade, na encruzilhada entre o caminho do clássico rumo ao presente e o do leitor rumo ao passado — que se dá o encontro. Dois isolamentos aí se quebram: o do clássico, usualmente refém de circunstâncias que muitos presumem explicá-lo (e esgotá-lo nessa explicação, como se pudéssemos chegar a um significado final e pleno da obra que coincidissem integralmente com o sentido de sua época, com o sentido da cultura que a viu aparecer), e o nosso, presos que estamos a determinados preconceitos e hábitos de leitura (adequados talvez às obras contemporâneas, e às obras do passado que se dirigem sem amarras aos tempos vindouros, sejam obras intencionalmente de “vanguarda” ou involuntariamente deslocadas na sua origem, mas não àquelas que dialogam antes de tudo com o seu contexto de produção).

Se nos pomos a ler Dante, essa situação se mostra mais complexa do que se buscássemos ler, por exemplo, Homero ou Virgílio (para lembrarmos dois clássicos da Antigüidade com os quais o próprio Dante não temeu ombrear). Esta complexidade se deve, de início, ao peculiar quadro histórico em que Dante viveu, um momento de crise e de renovação das instituições e práticas do Medievo. Mas se deve sobretudo ao modo



como, a partir desse quadro singularíssimo, ele concebeu e realizou sua obra: uma obra entranhadamente *anacrônica*, na qual os elementos de seu tempo se combinam com outros que remetem ao que já passou (ao que, na realidade, não pára de passar) e outros ainda que remetem, como antecipação ou vaticínio, ao que está por vir (o que nos inclui, leitores tardios). Daí que um método de leitura apropriado a Dante deva nos precaver não apenas quanto às distâncias que teremos de superar e, simultaneamente, respeitar, mas também quanto às repentinas proximidades que nos surpreenderão: a *legibilidade* atual da obra dantesca exige toda uma dialética de distanciamento e aproximação.

O quadro histórico de que Dante partiu para construir sua obra é aquele da civilização comunal florentina da transição do século XIII para o XIV, isto é, *grosso modo*, a civilização na qual se assiste à formação da economia e da política que depois reconheceremos como “modernas”. De *modernidade*, propriamente, já aí se trata, no entendimento de vários estudiosos,<sup>23</sup> embora, claro, não daquela modernidade a que costumamos nos referir na linguagem cotidiana, a modernidade estrita dos séculos XIX e XX (em poesia, a modernidade baudelairiana e pós-baudelairiana). Falar de *modernidade*, quando se tem em vista a obra de Dante, é falar também de *renascença*, outro conceito plurivalente, tão rico de referentes e significados quanto propício a equívocos. Mas — justamente nesta riqueza e equívocidade — imprescindível ao vocabulário crítico.

Num primeiro momento, não há como não lembrar que, para os primeiros “humanistas” ou “renascentistas” do século XIV e inícios do XV (Giovanni Boccac-

cio, Coluccio Salutati, Giovanni Villani, Sicco Polenton), Dante já aparecia como o precursor fundamental. Boccaccio, na sua biografia de Dante, sintetiza a avaliação que os primeiros leitores, contemporâneos e pósteros, fizeram da obra dantesca: “este foi aquele Dante, o qual, antes de todos, abriu o caminho para o retorno das musas, banidas da Itália”. Como já observou B. L. Ullman, a metáfora do exílio e posterior regresso das musas foi essencial para a autodefinição da Renascença italiana; e se Dante, um autor costumeiramente compreendido como “medieval”, é considerado o pioneiro responsável por este regresso, então são as próprias noções de Idade Média e de Renascença que se vêm desestabilizadas:

Se a palavra Renascença se referisse somente à revivência da poesia, teríamos de datar seu início em Dante, que a maioria de nós situaria na Idade Média. O fato de que os homens da Renascença, pelo menos da primeira Renascença [...], consideravam que o novo movimento começara com Dante demonstra a tolice da noção moderna (promovida, deve-se admitir, pelos últimos humanistas) que apresenta a Idade Média e a Renascença como oponentes.<sup>24</sup>

O historiador da arte Henri Focillon traçou uma equação bastante justa para que possamos entender a temporalidade complexa do período, lançando por terra a contraposição superficial entre um espírito medieval e outro renascentista: “Se a Idade Média italiana está já tocada por aquilo que se chama espírito do Renascimento, o Renascimento italiano no seu princípio é essencialmente um fato medieval”.<sup>25</sup>



No entanto, Dante não está apenas nos primórdios daquele movimento de ampla renovação da cultura européia que nos habituamos a denominar “Renascença” (e que, na sua formulação original por Giorgio Vasari, remontava a fins do século XIII, com a pintura de Cimabue e Giotto deixando para trás “a velha maneira grega”, ou seja, bizantina),<sup>26</sup> mas, antes, na esteira daquele menos notório movimento — mas não menos abrangente, e talvez de maior profundidade nas transformações que efetuou — que um historiador norte-americano, Charles Homer Haskins, chamou “Renascença do século XII”, ou, numa designação deliberadamente polêmica, “Renascença medieval”. Entre uma renascença e outra, há menos contradição que complementaridade dialética; nas palavras de Haskins: “O século XIV brota do XIII, assim como o XIII brota do XII, de modo que não há uma verdadeira quebra entre a renascença medieval e o Quatrocentos”.<sup>27</sup>

Em que consistiu esta renascença medieval? Foi no século XII que a Europa viu surgirem diversas das mais importantes práticas e instituições que seriam as suas ao longo dos séculos seguintes, com a formação de uma nova atmosfera econômica e política, mas também cultural e comportamental. As cidades se expandiram, tanto demográfica quanto territorialmente, permitindo a eclosão de uma verdadeira vida urbana; constituíram-se os primeiros estados burocráticos do Ocidente; ocorreu a recuperação do direito romano, resultando no estabelecimento dos sistemas legais modernos; a ciência grega ressurgiu, assim como a medicina greco-árabe, de par com a recuperação da filosofia de Aristóteles; ordens religiosas relevantíssimas para a vida cultural,

como os franciscanos e os dominicanos, foram fundadas; houve uma revolução no ensino superior, com a criação de escolas ligadas a monastérios e catedrais e, enfim, das primeiras universidades européias; os clássicos latinos foram retomados, depois de um longo esquecimento; a arte românica chegou a seu apogeu e começou a despontar a arte gótica; verificaram-se as primeiras manifestações poéticas em vernáculo, com a lírica no sul da França e a épica no norte. Se ponderarmos que a obra de Dante, em poesia e em prosa, pressupõe a cidade de Florença, então um dos maiores centros urbanos europeus, como fonte e destinação, e mesmo depois do exílio; que a experiência de Dante como participante da vida política florentina e italiana foi fundamental para a configuração que sua obra tomou, especialmente na *Comédia* e no tratado da *Monarquia*; que uma idéia de juízo e uma sistematização das penas, análogas aos procedimentos da justiça humana, atravessam e travejam o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*; que a exploração poética do conhecimento filosófico e científico é uma das singularidades dessa obra, resultando em algumas metáforas brilhantes; que Dante deve às ordens franciscana e dominicana, com as quais chegou a estudar por trinta meses, muito de sua compreensão da religião, da ética e do homem; que a sua é a obra de um escritor impregnado, como já observou Jacques Le Goff, “pela formação e pelo espírito universitários”;<sup>28</sup> que Virgílio, o principal clássico latino, foi feito seu guia por Dante na descida ao *Inferno*, e também Ovídio, Horácio, Lucano e Estácio aparecem com destaque em sua obra; que a passagem do românico ao gótico encontra na passagem da *Vida Nova* à *Comédia* um paralelo luminoso;



enfim, que a decisão de escrever um poema monumental, seja em dimensão física, seja em grandeza estética, no dialeto florentino foi decisiva para a fixação de uma cultura vernacular capaz de fazer frente à hegemonia do latim — se ponderamos tudo isso, levando em conta o que antes escrevemos, os nexos entre o empreendimento poético-intelectual de Dante e as conquistas da “renascença medieval” deixam-se discernir com nitidez.

Na segunda metade do século XII, tivemos ainda um outro fato decisivo para configuração da obra maior de Dante: entre 1170 e 1200, começou a tomar forma e força, em textos de diversos teólogos (mas também de poetas e de outros escritores), a idéia de um reino intermediário entre o Paraíso e o Inferno, ou seja, a idéia do Purgatório — idéia que só ganhou uma formulação oficial pela Igreja latina no Segundo Concílio de Lyon, realizado em 1274, quando Dante já tinha nove anos.

Contudo, antes (ou para além) de todos esses avanços específicos, a principal lição do século XII àqueles que vieram na sua seqüência — entre estes, Dante — consistiu na possibilidade de uma nova relação com o passado. Como resumiu o filólogo alemão Ernst Robert Curtius: “Nenhum século sentiu tão fortemente o contraste entre o presente ‘moderno’ e a Antigüidade pagã-cristã como o século XII”.<sup>29</sup> Não é por acaso que encontramos numa obra composta entre 1180 e 1192 — *De nugis curialium*, de Walter Map — uma primeira definição para a palavra *modernidade*, ainda na forma latina *modernitas*.<sup>30</sup> Ali se lê:

[...] chamo *modernidade* ao nosso tempo, isto é, o intervalo destes cem anos, cujas últimas partes existem

ainda, cujo todo apresenta acontecimentos notáveis o bastante para que persista como memória recente e manifesta, visto ainda viverem algumas pessoas centenárias e infinitos filhos que pelos relatos de seus pais e avós conhecem mesmo o que não viram. Chamo nossa *modernidade* aos cem anos que se foram, e não aos que vêm, ainda que sejam semelhantes dada sua proximidade; pois que as coisas pretéritas pertencem à narração, e as futuras à adivinhação.

Neste mesmo livro, Walter Map propõe uma espantosa inversão da analogia então já tradicional — formulada originalmente por Hesíodo — entre as épocas e os metais: se antes se imaginava a humanidade decaindo de uma Idade do Ouro em direção a uma Idade do Ferro, agora ela é figurada em ascensão, com a Idade do Ouro correspondendo à Modernidade. No conceito de *modernitas*, temos a relativa estabilização de uma nova consciência histórica, para a qual o tempo presente afirma-se em contraste com um conceito amplo de Antigüidade, que abrangia tanto os *auctores* pagãos como os cristãos, todos incluídos na mesma categoria dos *veteres*, mas igualmente o passado mais recente, até chegar, na didática, à diferença entre duas gerações: são chamados *antiqui* os que ensinam em Paris entre 1190 e 1220, *moderni* os que lhes sucedem e introduzem a filosofia aristotélica (aristotelismo que, como ninguém ignora, foi crucial para a definição da modernidade de Dante). *Moderni* eram também aqueles poetas que se contrapunham, à mesma época, aos inveterados adeptos da poesia antiga: ambos os grupos compunham em latim, mas os modernos, confiantes no estilo virtuosístico modela-



do segundo o aprendizado de dialética, sentiam-se superiores aos “velhos”.<sup>31</sup> Maurice de Gandillac observou, a propósito dos poetas e arquitetos do século XII, que “os modelos antigos os estimulam sem limitar sua potência inventiva”; tanto no campo da arte como no do pensamento, vale a constante de que, no interior mesmo da imitação, se impõe uma “permanente novidade”.<sup>32</sup>

É a partir dessa nova consciência histórica que Dante procederá, um século depois, a seu particularíssimo juízo universal, a *Comédia*, no qual, numa curta sucessão de versos, pode ir (e este é apenas um exemplo entre inúmeros encontrados na obra) de Semíramis a Francesca da Rimini, passando por Helena e Tristão — uma heterogeneidade de fontes e tempos assombrosa e até então inédita. Só a consciência de estar vivendo num tempo novo, num presente fundamentalmente diverso das épocas anteriores, justifica esse atrevimento diante do passado. “Por volta de 1200”, escreve Haskins, “a renascença medieval está bem avançada, por volta de 1250 seu trabalho já estava largamente feito.”<sup>33</sup> Portanto, quando Dante começa a escrever, o terreno já está, ao menos em parte, preparado para suas novidades — e, não menos, para suas nostalgias, com as quais reage aos aspectos negativos da “modernização” medieval.

Como constatou Jacques Le Goff, o “parto da modernidade” — do qual Dante, frise-se, é não só testemunha privilegiada, mas também um dos principais agentes — não se fez sem “dor”. Com razão, Le Goff descreve o período de 1270 a 1330 — que abarca, acrescente-se, todo o desenrolar da produção dantesca (1283-1321) — como um período de “crise”, ainda que, conforme o correto entendimento já de quem vivia

neste período, “crise de crescimento”, “revolta criadora”.<sup>34</sup> A ambigüidade da posição de Dante em face desta crise — construtor do futuro a partir da contínua evocação do passado — se explica pelo fato de ele ser, como diz o crítico Domenico de Robertis, “a última grande voz do Medievo, o extremo defensor de um mundo já em declínio”.<sup>35</sup> Mas, na medida em que Dante também assimila as forças que levam a tal dissolução, e não somente aquelas que a ela se opõem, é difícil vê-lo, segundo o faz De Robertis, como “o fanático defensor de um mundo inexoravelmente condenado”,<sup>36</sup> pelo menos não sem vê-lo, ao mesmo tempo, como um dos executores, um dos liquidantes, deste mundo, como o anunciador de uma poesia nova, de uma vida nova, de um homem novo. A *Comédia* pode ser interpretada como “o testamento poético do século XIII” (na justa expressão de Le Goff) à proporção que registra poeticamente a crise que está na sua origem:

Toda a ciência, toda a especulação política, toda a experiência moral e espiritual da época se expressam nela ao longo do caminho que conduz Dante e seu guia do Inferno ao Purgatório e por último, ao substituir Virgílio por Beatriz, através das esferas do Paraíso, até um Deus que é a fonte suprema da luz. Mas este ir em direção à luz, última expressão da idade gótica, mediante a qual Dante transpõe misticamente toda a ciência ótica e astronômica do século, sublima um mundo que pertence já ao passado. Se Dante se deixa levar até essa iluminação na qual se esquecem todas as coisas terrestres, se deve a que a sociedade e os valores que ele amava já desapareceram aqui embaixo e as luzes do verão cede-



ram o passo às sombras, mescladas com chamas, do outono, à crise da cristandade medieval.<sup>37</sup>

Esta só é, como se disse, uma “crise de crescimento” ao custo de ser antes uma “crise de esgotamento”. O ímpeto que vinha animando o Ocidente desde o século XI, radicalizando-se no XII, arrefece quando nos aproximamos da época de Dante: verifica-se detenção, e mesmo refluxo, em algumas regiões, embora os avanços continuem em outras. Os limites são, inicialmente, de natureza técnica: a produção agrícola, devido a contradições inerentes aos métodos empregados, diminui sensivelmente; algumas cidades e corporações proíbem o uso de ferramentas que acelerariam a produção têxtil, não apenas para conservar a tradição de qualidade artesanal, mas também para evitar a superprodução e a conseqüente queda dos preços; inúmeras catedrais góticas, traídas pelo gigantismo de seus projetos, permanecem inacabadas. A expansão territorial da cristandade estaciona, não só porque não há pessoas dispostas a povoar as zonas conquistadas (ou, como na Espanha, reconquistadas), mas também porque o Ocidente não tem mais mercadorias a oferecer em troca às localidades extra-européias com que comerciava. Os limites para a atividade intelectual não são menores, e se dão sobretudo na forma de condenações da autoridade eclesiástica, a partir de 1270, à atividade filosófica e à observação experimental. Os sábios Roger Bacon e Siger de Brabante são encarcerados nesta vaga de obscurantismo (Siger cuja “luz eterna” é lembrada por Dante, na voz de São Tomás de Aquino, quando ambos, num cortejo cantante e dançante de filósofos, interceptam o percurso do poeta e de Beatriz pelo Paraíso, *Par. X* 136). No entan-

to, como ressalva Le Goff, não se pode exagerar quanto ao peso a atribuir a tais condenações: incomodaram, e muito; forçaram os intelectuais da época à cautela e mesmo à dissimulação; mas foram amplamente ignoradas nos trabalhos que eles continuaram a desenvolver, na mesma medida em que “as condenações à usura não impediram aos mercadores de prosseguir seus negócios”.<sup>38</sup>

O século XIII se fecha com a percepção de que todo o volume de moeda que circulava no Ocidente não era mais o bastante para a manutenção da economia no estágio a que chegara. A formação de estados burocráticos e exércitos amplia o número de empréstimos tomados a mercadores-banqueiros, que passam a viver sob a ameaça da quebra. Mas há também outro modo de saciar a necessidade de dinheiro: príncipes e, sobretudo, reis alteram, arbitrariamente, o valor intrínseco das moedas, seja aumentando a quantidade de metal sem valor em sua liga, seja, o que era ainda mais simples, aumentando seu poder de compra nominal. Conforme a situação de suas tesourarias, valorizavam-se ou desvalorizavam-se a moeda, criando deflação ou inflação. Felipe, o Belo, rei da França entre 1285 e 1314, recorre frequentemente a desvalorizações para diminuir suas dívidas; os mercadores italianos estão entre os mais afetados por essa prática perversa. É “falsificando a moeda” (*falseggiando la moneta*) que Felipe aparece aos olhos de Dante, em meio a uma estupenda enumeração de governantes que, segundo o poeta prevê, serão punidos no dia do Juízo (*Par. XIX* 119). É nesse quadro, também, que tanto o Papado como o Império vêem seu poder reduzir-se (à luz desse declínio é que deve ser lida, como reação, a *Monarchia*, com seu sonho futurista, utópico, de um



*Imperium* universal, “único principado, posto sobre todos os outros principados temporais” — *Mon.* I ii 2).

Eis o cenário em que se dá o difícil “parto da modernidade” de que fala Le Goff. O historiador pede atenção aos epítetos com que os contemporâneos da crise verificada por volta de 1300 definem os fenômenos e os personagens da época:

Os partidários de [Guilherme de] Ockham são os *moderni*, os “modernos”; a música de começos do século XIV é a *Ars nova*, a “Nova arte”, e a piedade de um Eckhart é o prelúdio da *devotio moderna*, da “devoção moderna”. Por isso, onde nós vemos essencialmente crise, declínio, decadência, as pessoas da época captam uma renovação, uma modernidade.<sup>39</sup>

Por algum tempo (ainda segundo Le Goff), embora a paisagem mude, as estruturas permanecem, em seu fundamental, as mesmas:

O ritmo, o estilo, as cores são novos; o fundo permanece. A reforma não é uma revolução. Mas as soluções provisórias fracassaram: unidade temporal da cristandade, harmonia do microcosmo individual e social, equilíbrio da razão e da fé. O homem parece mais livre, no Ocidente, nos começos do século XIV, mas é à custa da divisão, do desgarramento, da inquietude.

No fundo, esta é a crise do feudalismo: todos os “pequenos meios” para enfrentá-la foram esgotados (reajuste dos direitos feudais, auxílio dos príncipes, conversão econômica); só restaram os “grandes meios”, “a *ultima ratio* das

classes dirigentes ameaçadas” — a guerra. Na Europa central, onde se dá um retorno pacífico ao feudalismo, os problemas da sociedade feudal se perpetuam. Porém, na Europa cristã ocidental (em cujo centro se encontra a península em que Dante nasceu e pela qual se deslocou ao longo de sua vida de poeta exilado), as conflagrações sangrentas resultam renovadoras: “dos desastres da guerra nascerá um mundo verdadeiramente novo, verdadeiramente moderno. A resposta senhorial à crise dos anos 1270-1330 provocará a liquidação da Idade Média”.

## DAS RIMAS À VIDA NOVA

As primeiras obras de Dante — seus poemas avulsos, escritos a partir de 1283, e o livro no qual, por volta de 1294, reuniu alguns deles, envolvendo-os numa narrativa autobiográfica em prosa — são exemplares da percepção de uma crise do sistema feudal e da participação nas experiências italianas, comunais, de ultrapassagem daquele modelo de civilização. No entanto, conforme já sugeri, essa ultrapassagem — na poesia talvez mais do que em outros campos — jamais é levada até o fim, jamais se conclui, e a novidade emerge freqüentemente misturada aos resquícios do passado; a vida nova pode ser também, em alguma medida, sobrevivência do que pareceu ter morrido; o encaminhamento para o futuro pode tomar a forma, aparentemente contraditória, de uma operação nostálgica.

A civilização feudal — a civilização dos castelos e dos cavaleiros — havia encontrado sua mais plena e fecunda



expressão poética no fenômeno do *trovadorismo*. Expressão plena porque, na lírica dos trovadores, as ritualizações mais próprias do mundo feudal aparecem concentradas na figuração de uma voz que canta seu amor por uma dama quase sempre inalcançável, ou, quando alcançada, ainda assim inapreensível, insustentável; nesta relação mínima entre um sujeito amoroso e seu objeto, transposição para o âmbito íntimo da relação submissiva entre vassalo e senhor, toda uma sociedade se dá a ver (e ouvir, e ler...), com suas hierarquias sociais, suas estritas regras de conduta e de discurso, seu jogo constante entre liberdade e interdição.<sup>40</sup> Expressão, também, fecunda porque a canção trovadoresca pode ser vista, sem exagero, como a forma originária de toda a lírica européia posterior, pelo menos até meados do século XIX, quando o poema em prosa e o verso livre vêm abalar aquele esquema plurissecular (que, no entanto, não se extingue; está vivo, ainda hoje, na maioria das canções populares do Ocidente). E fecunda ainda, para além da literatura (transbordando para as outras artes, para a filosofia, para o senso comum), na medida em que a lírica dos trovadores é uma das fontes principais da imaginação ocidental, ao fornecer-lhe todo um vocabulário do amor e da subjetividade que antes não existia, ou existia apenas de modo incipiente e, no mais das vezes, estreitamente vinculado à (e assombrado pela) religião.

O trovadorismo nasce ligado a uma região e à sua língua. Esta região é denominada com maior exatidão Occitânia, embora muitas vezes seja chamada também de Provença, que é apenas parte dela. A mesma ambigüidade se verifica na designação da língua: diz-se, indiferentemente, occitano ou provençal (especificando-se,

porém, presentemente, tratar-se do antigo provençal, diverso do contemporâneo). Trata-se, em suma, daquela a que Dante se referiu, na *Vida Nova*, como *lingua d'oco* (ou língua de *oc*, aludindo ao modo de dizer “sim” em occitano). A Occitânia estendia-se pelo território que vai do Mediterrâneo ao Maciço Central (no sentido sul-norte) e dos Pireneus à fronteira da Itália (no sentido oeste-leste). É nesta região que, no curso do século XII, vemos surgirem os trovadores que compõem e apresentam, sempre com acompanhamento musical, poemas não mais em latim, como antes era de praxe, mas no occitano de seu dia-a-dia. A tradição historiográfica acostumou-nos a considerar Guillem de Peiteus (atualmente, Poitiers), ou Guilherme IX, duque de Aquitânia, como o primeiro trovador; mas é provável que tal honra lhe tenha sido atribuída devido à sua proeminência — era, afinal, um nobre, e dos mais poderosos da região — em meio aos companheiros de *trobar* provenientes das mais diversas classes sociais. De sua lavra, chegaram-nos onze canções. Dante, na *Vida Nova*, no capítulo em que retraza uma história de sua própria poesia a partir dos antecedentes decisivos desta, não cita Guilherme nominalmente, mas descreve com tino crítico aquele momento de invenção da lírica vernacular que teve em Guilherme um de seus protagonistas:

[...] antigamente não havia dizeiros de amor em língua vulgar, antes eram dizeiros de amor certos poetas em língua latina; entre nós, [...] não vulgares [vernaculares], mas letrados poetas destas coisas tratavam. E não é grande o número de anos passados desde que apareceram pela primeira vez estes poetas vulgares; [e,



se assim os chamo, é] porque dizer por rima em vulgar [em vernáculo] é o mesmo que dizer por versos em latim, segundo alguma proporção. E sinal de que tenha sido há pouco tempo é que, se tentamos procurar na língua de *oc* [em occitano] e naquela de *sì* [nos vernáculos italianos], nós não encontramos coisas ditas antes dos 150 anos que precedem o presente tempo.<sup>41</sup> (VN 16.3-4 [xxv 3-4])

Com a segunda geração de trovadores occitânicos, a sua poética — elaborada de início na Provença propriamente dita — se dissemina por todo o sudoeste da França. Marcabru e Cercamon (cujo pseudônimo, que pode ser traduzido por “Busca-Mundo”, já sugere a condição de cantor itinerante) eram da Gasconha; Jaufre Rudel vinha da região de Bordéus. Com a terceira e quarta gerações, o trovadorismo chega a seu apogeu; entre 1160 e 1210, encontramos em atividade magistras artistas da palavra e da sonoridade como Bernart de Ventadorn, Guiraut de Bornelh, Peire Vidal, Arnaut Daniel (este último, considerado por Dante “o melhor artífice da língua materna”).<sup>42</sup> Mas a ruína espreitava o ápice. Ao longo de todo o período de consolidação da lírica trovadoresca, uma poderosa heresia difundiu-se pela Europa ocidental, tendo seu centro na Provença: tratava-se da seita dos cátaros (do grego *katharoi*, “puros”), também chamados albigenses (devido à cidade de Albi, um dos principais redutos do catarismo), seita que propalava um dualismo radical entre Bem e Mal, entre o mundo espiritual criado por Deus e o mundo material criado por Satanás. Segundo alguns estudiosos, haveria uma estreita ligação entre os trovadores e os cátaros,<sup>43</sup> mas a natureza e a

extensão dessa ligação nunca foi suficientemente comprovada. O que sabemos com certeza é que a violentíssima cruzada empreendida pelos nobres do norte da França, com o amparo (ou, melhor dito, a serviço) do Papa Inocência III, contra os cátaros da Provença redundou, por um lado, na destruição da tradição trovadoresca em seu solo de origem, mas, por outro, foi também responsável por sua propagação e transformação. No curso da cruzada, que durou quase meio século a partir de 1209, as cortes senhoriais que apoiavam — mesmo financeiramente — os trovadores empobreceram. Isto levou-os a transferir sua arte para o ambiente urbano burguês. E, conforme os massacres se sucediam nas cidades da região, viram-se forçados a emigrar para outras regiões em que sua arte encontrava acolhida, especialmente para a Espanha e a Itália. O narbonês Guiraut Riquier, ativo por volta de 1270, mereceu o epíteto de “último dos trovadores” — mas menos que o trovadorismo em seu todo, era a primazia dos occitânicos que encontrava, então, seu limite. Antes que o século XIII chegasse ao fim, os idiomas locais — em Castilha, em Portugal, na Sicília, na Toscana — tomaram o lugar do occitano como língua da poesia. A aclimação do modo occitânico de *trobar* aos novos contextos culturais passou pela confrontação com idéias diversas daquelas que estavam na base da lírica occitânica e com diferentes concepções de musicalidade e de poesia. Permaneceria, no entanto, no cerne da poesia européia posterior, aquele cruzamento de poesia e amor, de linguagem e desejo, inventado pelos trovadores.

Exemplar dessa aclimação — com tudo que ela comporta de continuidade e de transformação, e de res-



sonâncias na obra dantesca — é o que ocorreu, na terceira década do século XIII, na corte siciliana do imperador Frederico II. Foi ali que Giacomo da Lentini (chamado *il Notaro*, o notário, por Dante e por outros toscanos) criou, no vernáculo local, a forma lírica que substituiria a canção na preferência dos poetas não só das épocas imediatamente posteriores, mas, pelo menos, dos seis séculos seguintes. Refiro-me ao soneto — que, ao contrário da canção, se apresentava como texto escrito e não como música (embora sua denominação — *sonetto* significa “sonzinho” — apareça-nos como uma reminiscência da música que ele já não é e não pode mais ser). O próprio Dante, que continuaria, em tese, a reconhecer na canção uma forma mais elevada que o soneto (cf. *DVE* II iii 1-10), praticou a nova forma com uma frequência bem maior do que aquela com que retornou à forma legada pelos trovadores. A *Vida Nova* é, quanto a isto, eloqüente: dos poemas nela recuperados por Dante, um apenas é uma balada (forma considerada inferior pelo poeta, por depender de dançarinos — daí seu nome — para completar-se), cinco são canções (e, de uma delas, apresenta-se somente a primeira estrofe, por ter restado inacabada após a interrupção pela morte de Beatriz) e 25 são sonetos (incluindo um de que são oferecidas duas versões da primeira estrofe).

Se a *Vida Nova* nos oferece uma súpula brilhante e, não só por isso, imprescindível da lírica dantesca, a seleção dos poemas incluídos nela não nos permite depreender com acerto a trajetória toda do Dante anterior à *Comédia*. Afinal, na *Vida Nova* foram incluídos apenas poemas afins com os episódios relacionados ao amor de Dante por Beatriz. Ou (sutileza importante),

quando não, que pudessem sugerir tal relação: alguns dos poemas, transcritos no livro como representativos de determinados momentos daquele amor, de suas circunstâncias e vicissitudes, de suas alegrias e reveses, foram compostos em ocasiões que, a rigor, não diziam respeito ao envolvimento — em larga proporção, aliás, imaginário — com Beatriz, sendo por vezes exercícios puramente literários, outras vezes, presume-se, dedicados originalmente a outras damas que não Beatriz.<sup>44</sup> A prosa teve, na *Vida Nova*, a função de reunir, sob o signo da recordação de um percurso amoroso, matéria de procedência heterogênea. Muita coisa ficou de fora desse amálgama.

Basta constatar que, se descontamos os poemas recolhidos na *Vida Nova* e aqueles dos quais a autoria é ainda objeto de dúvida, restam quase sessenta textos líricos (o número varia conforme o editor) atribuídos a Dante. O amor é o tema da maioria deles, mas os enfoques específicos e os estilos de tratamento podem diferir bastante de um poema para outro. Como diz Robert Hollander, essa diversidade mostra “quão profundamente ele [Dante] já estava fascinado com o demônio do experimento”,<sup>45</sup> mesmo antes do experimentalismo evidente — experimentalismo formal e semântico — de suas últimas líricas (ou “rimas”, como são chamadas, preferencialmente, sobretudo pelos estudiosos italianos), posteriores à *Vida Nova*.

Observe-se que Dante foi, antes de tudo — e mesmo quantitativamente —, um poeta lírico; e um lírico especialmente prolífico, numa época exuberante de líricos. De Robertis chama a atenção para o fato de que Dante escreveu mais de 2700 versos líricos, contra



sonâncias na obra dantesca — é o que ocorreu, na terceira década do século XIII, na corte siciliana do imperador Frederico II. Foi ali que Giacomo da Lentini (chamado *il Notaro*, o notário, por Dante e por outros toscanos) criou, no vernáculo local, a forma lírica que substituiria a canção na preferência dos poetas não só das épocas imediatamente posteriores, mas, pelo menos, dos seis séculos seguintes. Refiro-me ao soneto — que, ao contrário da canção, se apresentava como texto escrito e não como música (embora sua denominação — *sonetto* significa “sonzinho” — apareça-nos como uma reminiscência da música que ele já não é e não pode mais ser). O próprio Dante, que continuaria, em tese, a reconhecer na canção uma forma mais elevada que o soneto (cf. *DVE* II iii 1-10), praticou a nova forma com uma frequência bem maior do que aquela com que retornou à forma legada pelos trovadores. A *Vida Nova* é, quanto a isto, eloqüente: dos poemas nela recuperados por Dante, um apenas é uma balada (forma considerada inferior pelo poeta, por depender de dançarinos — daí seu nome — para completar-se), cinco são canções (e, de uma delas, apresenta-se somente a primeira estrofe, por ter restado inacabada após a interrupção pela morte de Beatriz) e 25 são sonetos (incluindo um de que são oferecidas duas versões da primeira estrofe).

Se a *Vida Nova* nos oferece uma súpula brilhante e, não só por isso, imprescindível da lírica dantesca, a seleção dos poemas incluídos nela não nos permite depreender com acerto a trajetória toda do Dante anterior à *Comédia*. Afinal, na *Vida Nova* foram incluídos apenas poemas afins com os episódios relacionados ao amor de Dante por Beatriz. Ou (sutileza importante),

quando não, que pudessem sugerir tal relação: alguns dos poemas, transcritos no livro como representativos de determinados momentos daquele amor, de suas circunstâncias e vicissitudes, de suas alegrias e reveses, foram compostos em ocasiões que, a rigor, não diziam respeito ao envolvimento — em larga proporção, aliás, imaginário — com Beatriz, sendo por vezes exercícios puramente literários, outras vezes, presume-se, dedicados originalmente a outras damas que não Beatriz.<sup>44</sup> A prosa teve, na *Vida Nova*, a função de reunir, sob o signo da recordação de um percurso amoroso, matéria de procedência heterogênea. Muita coisa ficou de fora desse amálgama.

Basta constatar que, se descontamos os poemas recolhidos na *Vida Nova* e aqueles dos quais a autoria é ainda objeto de dúvida, restam quase sessenta textos líricos (o número varia conforme o editor) atribuídos a Dante. O amor é o tema da maioria deles, mas os enfoques específicos e os estilos de tratamento podem diferir bastante de um poema para outro. Como diz Robert Hollander, essa diversidade mostra “quão profundamente ele [Dante] já estava fascinado com o demônio do experimento”,<sup>45</sup> mesmo antes do experimentalismo evidente — experimentalismo formal e semântico — de suas últimas líricas (ou “rimas”, como são chamadas, preferencialmente, sobretudo pelos estudiosos italianos), posteriores à *Vida Nova*.

Observe-se que Dante foi, antes de tudo — e mesmo quantitativamente —, um poeta lírico; e um lírico especialmente prolífico, numa época exuberante de líricos. De Robertis chama a atenção para o fato de que Dante escreveu mais de 2700 versos líricos, contra



os pouco mais de mil de seu amigo e precursor Guido Cavalcanti. Depois de Guittone d'Arezzo, poeta da geração anterior contra o qual Dante e seus amigos se posicionaram frontalmente (embora lhe devessem muito), “era este o acontecimento mais importante na história da poesia italiana, e era a única coleção de rimas em condições de competir com aquela do aretino em variedade e vivacidade de interesses e em riqueza e inventividade de linguagem”.<sup>46</sup> Nas rápidas mutações por que passou a trajetória lírica do jovem Dante, podemos ver a língua poética italiana amadurecer como que de poema para poema (contudo, sem nenhum linearismo evolutivo). O lírico Dante desliza dos empréstimos iniciais do modo trovadoresco-cortês, tanto provençal quanto siciliano nas suas origens, para a abordagem metafísica própria dos toscanos (e que ele chamaria, na *Comédia*, “*dolce stil novo*”, doce estilo novo); desta, para uma espécie de poesia estudiosamente teórica; para aquela crueza do olhar em que alguns críticos enxergaram “realismo”; para formas dificultosas que faziam lembrar Arnaut Daniel; para canções de intenção moralizante; e assim por diante. Sempre discernível, já aqui mas também depois, o gesto dialético de apropriar-se do que lhe interessava nos precursores e, simultaneamente, descartar-se deles sem remordimentos. Foi assim com os provençais, com os sicilianos, com Guittone, com seus companheiros de *stil novo*, mesmo com Cavalcanti. Seria assim, na *Comédia*, com Virgílio, de quem se pronuncia o elogio ao mesmo tempo que se expõem as limitações. Um processo análogo de retomada e superação se deu em relação ao vocabulário dos precursores, especialmente em relação àquele dos trovadores, que havia se

tornado uma espécie de língua franca da poesia européia de fins do Medievo. Isto se deveu em parte à profunda diferença de contexto social, político e cultural entre as cortes occitânicas e a comuna florentina, e aí o processo envolveu não só Dante, mas igualmente os demais “stilnovistas”; porém, com o impulso, tão constante e intenso em Dante, de transformação dos modelos herdados, seja em que nível for, tivemos um acirramento da ressignificação dos termos-chave da lírica anterior. O caso exemplar é o da palavra que está no centro tanto da lírica trovadoresca quanto da italiana, seja siciliana, “stilnovista” ou dantesca: *amor*. Se o amor cortês — o amor dos trovadores por suas damas — era, em grau maior ou menor, amor sexual, ele passará a ser, entre os poetas italianos, também em graus variáveis (e com exceções notáveis, mesmo dentro da obra de Dante), sobretudo amor espiritual, sublimado. Mas também outras palavras — como *cortesia* ou mesmo *dama* (*domna*, na Occitânia; *donna*, na Itália) — vão aos poucos perdendo seus muito concretos sentidos originais, denotativos de relações sociais já deixadas no passado, para adquirir sentidos simbólicos, conotativos de relações sobretudo imaginárias. Persistem, porém, inscritos nos poemas, resquícios dos sentidos ultrapassados, latentes e pulsantes em meio aos novos sentidos. Na *Vida Nova*, especificamente, temos empréstimos diretos da tradição trovadoresca, que permanecem oscilantes entre retomada e renovação: a personificação do Amor; a necessidade de manter o amor em segredo; o artifício de simular o amor por outra dama, para que permaneça resguardada a identidade da dama verdadeiramente amada; o temor da rejeição.



Latência e pulsação também caracterizam os poemas de juventude naquela nova vida que eles ganham na *Vida Nova*. Alguns deles recuperam microgêneros próprios do trovadorismo: a *pastorela*, o *planh*, o *sirventes* (este, apenas mencionado *en passant*, sem citação direta). Acertadamente, já se disse que

[...] a *Vida Nova* se apresenta programaticamente como fechamento, como preclusiva e seletiva: nos confrontos com a tradição, com os poetas “grosseiros”, sim, mas mais especificamente e rigorosamente com as próprias experiências e com o próprio trabalho, por um certo tipo de solução em preferência a uma outra, ou, antes, como proposta daquela solução.<sup>47</sup>

E mais provocativamente: “Antes de ser a história de uma certa poesia, a demonstração exemplar de uma certa poética, a *Vida Nova* é, de algum modo, a história e a demonstração do que a poesia não é ou não deveria ser”.<sup>48</sup> Ocorre que o *fechamento* nunca é total nem definitivo, e o não-ser (ou não-dever-ser) freqüentemente enreda-se com o ser. Por exemplo: a poesia que se pretendia altamente espiritualizada na figuração do amor pode, de súbito, revelar-se um imprevisto e irrefreável testemunho do corpóreo, com toda a sua crueza: é o que se vê no primeiro soneto transcrito na *Vida Nova*, no qual o deus Amor oferece o coração do poeta a uma Beatriz quase nua, que ele traz em seus braços, para que esta o coma (rememoração intertextual de um episódio sangrento da *vida* do trovador Guilhem de Cabestanh) e possa, então, morrer, numa cena que, envolvendo canibalismo e necrofilia, nos obriga a rever as costumeiras

avaliações deste livro como obra apaziguada, suave, não muito mais do que um relato ingênuo dos amores juvenis de Dante.<sup>49</sup> Já dizia Remy de Gourmont, crítico e dramaturgo francês, sobre o primeiro livro de Dante: “Nada é [...] mais atormentado em forma e em fundo, nem mostra uma mistura mais completa de possível e de impossível, de aparências verídicas e de devaneio, de verossimilhante e de fantástico”.<sup>50</sup>

É compreensível que, do ponto de vista da história literária tradicional, a *Comédia* seja considerada, sem concorrência, a principal obra de Dante. As próprias dimensões titânicas do poema — mais de 14 mil decassílabos distribuídos em cem cantos — contribuem para sua consagração canônica num nicho muito acima daqueles reservados aos demais textos dantescos. E não conspira menos para esse interesse desproporcional pela *Comédia* seu caráter enciclopédico: o fato de ser a suma poética do conhecimento da época, uma máquina textual onívora que assimila e reprocessa, dando a ver à posteridade, o que há de mais relevante (por certo, de um ângulo determinado: o da civilização comunal de Florença, e mais especificamente aquele do florentino Dante) na literatura e na filosofia da Antigüidade e do Medievo. Isto com a mesma voracidade com que, operando sobre o latim clássico e eclesiástico e sobre as línguas neolatinas, especialmente o occitano, e os vários dialetos da península itálica, remolda este magma lingüístico na forma originária (embora não exatamente “primitiva”) do que seria, e ainda é, o idioma italiano. Previsível que, a partir de tais características, os historiadores da literatura contemporâneos ou posteriores ao *Risorgimento* acabassem por identificar na *Comédia*,



com sua irrefutável grandeza de obra magna, o duplo propício da nação a formar-se a partir dos escombros do *Imperium*, ou seja: a partir da realidade fragmentada que fora a daquele território nos últimos séculos, com sua divisão em cidades-estado independentes e em permanente conflito, mas também a partir da imagem longínqua mas inspiradora de Roma (e se esta teve suas origens cantadas por Virgílio, como não ver em Dante — que fez do autor da *Eneida* seu guia na peregrinação pelos meandros do Inferno e do Purgatório rumo ao Paraíso — o Virgílio prospectivo de uma Itália unida?).

No entanto, da perspectiva de uma história crítica da literatura — de uma história, a rigor, ainda por vir —, a obra decisiva de Dante talvez seja menos a *Comédia* do que aquela outra, anterior, que seu próprio autor, ironicamente, parecia quase desmerecer, chamando-a *libello* (“livrinho”, diminutivo que, na verdade, denotava afeição): a *Vida Nova*. Obra decisiva para seu próprio percurso de escrita, como, não menos, para os desdobramentos posteriores de toda a literatura européia. Trata-se, dito com justeza, do primeiro livro daquela que seria a “literatura italiana”. Certo que há eventuais recolhidas anteriores, em códices antológicos, de poemas produzidos nos diferentes dialetos da península itálica, mas a *Vida Nova* é o primeiro livro concebido e executado como livro em toda a então emergente produção literária nos vernáculos europeus. E não só em italiano, o que faz da *Vida Nova* também o primeiro livro de toda a literatura moderna. Esta primazia da *Vida Nova* está intrinsecamente relacionada à sua raridade ou mesmo unicidade no que toca ao gênero literário. Afinal, trata-se, também, do primeiro *prosimetrum* ocidental (e isto mesmo se conside-

rarmos os precedentes gregos e latinos antigos e medievais desta forma mista, e não apenas os vernaculares) em que um escritor mescla poemas e segmentos em prosa de sua própria autoria sem que a redação de ambos se dê, como no *De Consolatione Philosophiae* (*A consolação da filosofia*) de Boécio, num único momento, em alternância contínua e coordenada dos planos poético e prosaico. Na *Vida Nova*, há um significativo intervalo de tempo entre os momentos de redação dos diferentes poemas depois integrados ao livro (1283-1293) e o momento último de redação das partes em prosa (1294). Neste intervalo, o que era uma safra lírica fadada originariamente a uma difusão inicial fragmentária — e, contando com a sorte, a um provável conjumar-se posterior dos poemas num cancionero coletivo — torna-se, de fato, um livro. Como diz Giorgio Petrocchi: “Certamente, a tríplice composição da *Vida Nova* (poesia, prosa narrativa, crítica literária) é um *unicum* irrepetível no seu gênero” (o *prosimetrum*), embora modelado sobre o livro de Boécio, por sua vez já “*unicum tripharium* de poesia, prosa autobiográfica, prosa filosófica”.<sup>51</sup>

O realce da originalidade — ou “modernidade” — da *Vida Nova* confunde-se, é inevitável, com a constatação da dificuldade de enquadrá-la em (ou reduzi-la a) qualquer forma ou gênero literário estabelecido. O juízo de Maria Corti continua válido:

A *Vida Nova* é um livro de admirável modernidade naquele seu fugir a qualquer definição que diga respeito ao gênero literário; antes, a sua ambigüidade de fundo faz, sim, que frustrate todo nosso plano definitivo, quer o queiramos diário, romance autobiográfico,



texto simbólico, manifesto de uma nova poética mediante a estrutura do prosímpro, isto é, obra mista de poesia e autocomentário prosaico.<sup>52</sup>

Manuela Colombo, retomando a avaliação de Maria Corti, assinala a “natureza proteiforme” da *Vida Nova*, destacando a “extraordinária modernidade” do texto — a despeito da qual, ressalva, a obra “está mesmo sempre distante no tempo e obedece a códigos e modelos culturais igualmente remotos”, o que tornaria indispensável o conhecimento de dados históricos, textuais, estruturais e lingüísticos para compreendê-la.<sup>53</sup> Vale notar, dialetizando a novidade ou modernidade da obra, que é só à medida que emboca numa tradição que então se consolidava — aquela das *vidas* (pequenas narrativas biográficas dos poetas) e *razos* (explicações das circunstâncias originárias de poemas) occitânicas — que a *Vida Nova* aspira ao estatuto de livro, como bem nota Gianfranco Contini:

Dante foi o primeiro autor italiano a fornecer um comentário “histórico” das próprias rimas vulgares (aquele literal, consistente numa “divisão” temática dos textos, é francamente menos relevante). Não foi porém o primeiro comentador vernacular, porque o primado cabe aos autores (fundamentalmente a um, o occitânico Uc de Saint-Circ, exilado entre nós [*i.e.* na Itália] na primeira metade do século) das *Vidas* de muitos trovadores (incluído o próprio Uc), a que se acrescentam as exposições temáticas, ditas *razos*, de poesias mais notáveis: a banais dados biográficos, se associam exagerados elementos legendários, pouco importa se expostos em forma histórica, que representam a tradução em veste

narrativa de motivos líricos. [...] A *Vida Nova* constitui, mesmo se num plano de tão maior sutileza e sofisticação, uma *vida* e uma soma de *razos*, e por isso seria insensato atribuir-lhe valor documentário, a não ser por certos pontos nodais que devem ser assumidos como reais se não se quer retroceder a interpretação a invenção simplesmente romanesca. Hoje não se duvida mais da historicidade inicial de Beatriz e da genuinidade de alguns dados centrais.<sup>54</sup>

O que Dante compreende, pela primeira vez na história da arte literária, é que a poesia, pelo menos uma nova poesia, se faz sobretudo a partir da observação, avaliação, seleção, interpretação e ressignificação dos experimentos poéticos do passado: do seu próprio passado, mas também do passado de sua cultura. Que Dante comece esta operação poético-crítica pelos seus próprios experimentos anteriores (tomados, porém, desde o início, como representativos de uma ambientação cultural mais ampla, seja a do trovadorismo e suas repercussões na Itália — isto é, a lírica vernacular como um todo, em sua *translatio* ou diáspora occitânico-italiana —, seja, mais limitadamente, a do *stil novo*) é algo que pode e deve ser visto como uma inaudita afirmação de autoridade poética e intelectual. Afirmação que, desde os primórdios, transcende o plano pessoal; por isso a *Vida Nova* pode ser vista legitimamente como “a certidão de nascimento da consciência literária” italiana. Assim o quer De Robertis:

Por mais contestável que seja sua data, não há dúvida de que a certidão de nascimento da consciência literária



ria na Itália se identifique com a *Vida Nova*. O fato de que se trata de uma composição mista de reflexão e de invenção, de um comentário às próprias poesias, não tem tanta importância [...] quanto que a prosa se proponha, não só tecnicamente, como um momento diverso da poesia, como história da poesia, suscetível, por sua vez, de reflexão, que tente de novo com modos seus e leve adiante a história que as rimas delinçiam; e que este diálogo se desenvolva na presença de quem representava (e é apresentado como) a encarnação da consciência da poesia: o único poeta vivo nomeado na *Vida Nova*, e presente ainda antes de sê-lo, e nomeado como voz e autoridade daquela tradição em que Dante buscava o seu posto e a sua parte: Guido Cavalcanti. [...] Dante, enquanto assinalava um seu lugar à poesia (e um seu lugar à sua poesia na história da poesia), reconhecia um plano diverso, anterior à poesia, e que a prosa tornava atual, recuperava, um plano que na prosa assumia uma dimensão própria.<sup>55</sup>

Este “plano diverso, anterior à poesia” é o da subjetividade, ou da “experiência” (conceito recorrente no *Convivio* e na *Comédia*), que, no entanto, em Dante, dificilmente é discernível daquele do experimento poético, dada a imbricação de vida e poesia que está na base da *Vida Nova*. Daí que a recuperação e atualização da poesia pela prosa seja também recuperação e atualização da vida (da vida virtual ou efetivamente “re-composta” pelo poeta), ou propriamente sua *renovação*. “Na verdade”, diz De Robertis, “é a prosa o fato novo deste livro; e é em virtude da prosa que a história de Dante abre ao mesmo tempo um novo capítulo da história da nossa

literatura [...]. E de outra parte é a poesia que dá sentido e fundo ao testemunho da prosa, e constitui a sua mais íntima razão”.<sup>56</sup> A originalidade mesma da *Vida Nova* é determinada, ao menos em parte, pela singular relação entre prosa e poesia estabelecida por Dante na obra; na *Vida Nova*, a prosa está, em alguma medida, pela primeira vez na história da literatura ocidental, no mesmo plano da poesia, é “instrumento dela”, sim, mas está “por vezes em competição com ela”:

A sua novidade, o seu impulso inventivo, a sua força mesma de caracterização com respeito à poesia, derivasse da poesia e da consciência do valor desta: era na poesia que se realizava aquela perfeição (ou ao menos o seu sentido e a sua possibilidade), que se realizava aquela história mais vasta. E a prosa [...] virá a percorrer de novo as suas etapas, a identificar-se com estas de quando em quando. Mas criava assim, de fato, algo de absolutamente novo e irrepetido na nossa tradição; criava, além de tudo, a unidade e o sentido do livro.<sup>57</sup>

Recorde-se que, em alguns cancioneiros medievais, como o de Bertran de Born, já se flagrava a alternância de poesia e prosa (*razos*); mas, com Dante, quem escreve os textos em prosa é o mesmo autor que escreveu os poemas, e não se trata mais de mera fabulação destituída de qualquer compromisso com a realidade (com alguma realidade...), “espirituosas improvisações”, como as chama Nicola Zingarelli.<sup>58</sup> E esta prosa tem uma dicção nobre, a um só tempo didática, escolástica, filosófica, científica. Dante, o Poeta, em alguma medida o fundador da lírica moderna, é, não com menor direito, o fun-



dador da prosa italiana, como bem percebeu Contini, e isto se cumpre precisamente na *Vida Nova*:

E sempre na hipótese fictícia de um Dante sem *Commedia* na nossa história literária (a qual, no entanto, é verdade, é o que é sobretudo graças à *Commedia*), teríamos sempre, além do Dante fundador da linguagem lírica (como antepassado não remoto de Petrarca), também um Dante fundador da prosa narrativa e reflexiva (pela mediação aqui certamente diminuída de Boccaccio).<sup>59</sup>

Giulio Bertoni põe as coisas nos termos justos — isto é, drásticos: para ele, Dante “conseguiu criar uma prosa que ainda não existia”.<sup>60</sup>

Além disso, é na *Vida Nova* que Dante — retomando e selecionando suas rimas de juventude, envolvendo-as numa narrativa autobiográfica, conferindo-lhes um significado muito mais amplo do que aquele fragmentário que tinham quando foram compostas — acaba por fundar uma nova compreensão da arte literária. Esta compreensão passa pela reivindicação da autoridade do lírico vernacular como *poeta* (isto é, como *autor*, senhor de sua própria “vontade de dizer”), em contraposição à sua falta de autoridade enquanto *trovador* (submisso a vontades alheias, a expectativas e encomendas senhoriais). Mas este aspecto, digamos assim, “institucional” da verdadeira revolução levada a cabo na *Vida Nova* só se torna consistente a partir de todo um minucioso mapeamento, de viés psicológico (psicologia medieval, certo, com sua atenção aos “espíritos”, aos suspiros, aos tremores), de uma idéia emergente de *subjetividade*, que também se processa no livro. Não será exagero dizer

que é, antes de tudo, ao nascimento do sujeito moderno (ou, conceda-se, de um certo sujeito moderno), gestado no ventre da lírica, que assistimos na *Vida Nova*. Ou, mais propriamente, são as simultâneas irrupções da lírica moderna e da subjetividade moderna que se deixam flagrar no *libello*.

Dante perfaz este mapa da nova lírica e da subjetividade a ela correspondente a partir de quatro figuras ou tropos fundamentais, que ele investiga, ao longo da *Vida Nova*, em múltiplas configurações e combinações entre si: a Memória, o Amor, o Segredo e a Morte. Embora o próprio Dante, no tratado *De vulgari eloquentia*, descobrisse no Amor — e, antes, no recurso constante à palavra “Amor” — a unidade da lírica neolatina, a *lirica d’amore*, como a chamam os críticos italianos, só é de Amor na medida em que é também lírica da Memória, do Segredo e da Morte. Afinal, à Memória — da qual, de resto, como é dito no primeiro parágrafo da *Vida Nova*, promana todo o *libello* — confia-se a função de conservar o Amor vivo mesmo na ausência da dama que é seu motivo (“muitas vezes eu me doía quando a minha memória levava a fantasia a imaginar qual Amor me fazia”, constata Dante, a certo ponto da narrativa). O Segredo visa proteger o Amor em relação aos invejosos, preservando o vínculo entre amante e amada dos olhares e ações de quem, porventura, poderia querer destruí-lo. Ao mesmo tempo, porém, enquanto a Memória garante a identidade do sujeito (a identidade, reduzida a seu núcleo, não é mais que a coincidência entre o *eu* presente e sua memória), o Segredo tutela sua *interioridade*, isto é, aquele espaço mental, feito de memória e imaginação, em que o *eu* se encontra consigo mesmo,



repensa suas interações com o mundo — de que a dama, para o poeta enamorado, é a face mais proeminente — e constitui-se, enfim, como sujeito — como indivíduo — em oposição e complementaridade ao que há fora de si. É na interioridade do poeta, sobretudo, que a dama amada ganha existência: ela é, mormente, um fato de memória, de imaginação, e sobretudo de palavras. Resguardar a distância entre dama e poeta, como Dante tão tenazmente o faz, é, pois, resguardar também a interioridade do poeta. Daí o papel fundamental da Morte — “Morte vilã”, como Dante a personifica num soneto, mas também, como dirá depois em prosa, “dulcíssima Morte” — na *Vida Nova*: a Morte afiança a inextinguibilidade da distância. É neste sentido que se torna compreensível uma passagem de outro modo bastante enigmática da *Vida Nova*, aquele trecho em prosa em que Dante reporta um pensamento que o assaltou durante uma sua longa enfermidade: *Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia* (em tradução aproximada: “Por necessidade convém que a gentilíssima Beatriz algum dia morra”).

Esta *necessidade* da morte da amada é o principal ponto de fratura que Dante introduz no *continuum* da lírica vernacular de amor que lhe vinha desde os trovadores provençais e o alcançara na forma do *dolce stil novo*, sobretudo tal como este estilo se cristalizara na poesia de Guido Cavalcanti (a quem a *Vida Nova* é dedicada). Roberto Antonelli resume a novidade da concepção dantesca com muita clareza: “A morte da Dama não implicará [...] o fim do canto, como nos trovadores, mas o seu verdadeiro início”.<sup>61</sup> A necessidade da morte é a necessidade da distância levada ao extremo,

e é a necessidade da própria poesia enquanto fundação do sujeito na linguagem. Tanto a *Comédia* do próprio Dante, com o poeta-personagem a narrar em primeira pessoa seu itinerário pelos três reinos ultramundanos, quanto o *Cancioneiro* — ou *Rerum vulgarium fragmenta* — de Petrarca seriam impensáveis sem este gesto poético decisivo cumprido à altura da *Vida Nova*: aliás, vários críticos — dentre os quais o já citado Antonelli, mas também Robert Durling e Sara Sturm-Maddox — observaram que a *Vida Nova* funcionou como uma espécie de modelo em filigrana do livro de Petrarca. E, dada a ascendência petrarquesca de praticamente toda a lírica dos séculos seguintes, não será demasiado afirmar que o momento de irrupção da lírica moderna se localiza na *Vida Nova*: irrupção não como gênese ou invenção, mas como interrupção, tomada de consciência e guinada numa realidade anteriormente já (e depois também) em formação.

Descrita desse modo, a *Vida Nova* pode dar a impressão de se tratar antes de uma “teoria da lírica” (e assim, não sem razão, a qualificou o poeta e crítico Edoardo Sanguineti)<sup>62</sup> do que da obra “fervida e apaixonada” que, segundo os adjetivos de seu próprio autor, ela é. A obra, afinal, se apresenta, antes de mais nada, como a narrativa autobiográfica do amor de Dante por Beatriz e de sua iniciação na poesia à luz deste amor. (Embora, é certo, com alguns importantes parágrafos abertamente teóricos, como aquele, já citado aqui em parte, no qual Dante esclarece as razões da personificação de Amor, mobilizando para isso a história da constituição da lírica amorosa, dos gregos e romanos à invenção da poesia vernacular.)



Dante faz anteceder ao seu relato, como exórdio, a proposição de uma inesquecível metáfora, aquela do *livro da memória*, de que o seu *libello*, a *Vida Nova*, seria uma derivação, uma seleta: “Naquela parte do livro da minha memória antes da qual pouco se poderia ler, encontra-se uma rubrica a qual diz *Incipit Vita Nova*. Sob tal rubrica eu encontro escritas as palavras as quais é minha intenção transcrever neste livrinho, e se não todas, ao menos o seu sentido” (VN I. I [I I]). A partir deste primeiro parágrafo, a obra já se coloca sob o signo da Memória, antes mesmo do que sob o signo do Amor. Mas este não tarda a vir ao palco do *theatrum Memoriae dantesco*. A narrativa propriamente dita começa com o primeiro encontro de Dante com Beatriz, quando ambos contavam nove anos (o número nove se revestirá de valores mágicos na *Vida Nova*, a ponto de, posteriormente, Dante dizer que Beatriz “era um nove, isto é, um milagre”). Ao relembrar esta primeira *aparição* de Beatriz (o léxico de Dante, quanto à sua amada, faz sempre uma espécie de paródia séria do discurso religioso), o poeta qualifica-a como “gloriosa dama [*donna*]” da sua “mente” — e, ao dizer “gloriosa”, está anunciando, sutilmente, que Beatriz, ao tempo da narração, já está morta, pois só uma dama morta pode estar na “glória” (segundo o norte-americano Charles S. Singleton, um dos principais intérpretes da *Vida Nova*, e especialmente atento aos harmônicos religiosos deste texto, um leitor contemporâneo a Dante não teria dúvida nenhuma quanto a tal interpretação).<sup>63</sup> Dante sente-se tumultuado com a visão de Beatriz; todos os espíritos de seu corpo (segundo a fisiologia medieval, espíritos coordenariam as diversas operações anímicas e corporais, realizando propriamen-

te a mediação entre alma e corpo) se põem convulsos e noticiam-lhe que, dali por diante, estará sob o domínio de um deus mais forte que qualquer espírito, o deus Amor. O próximo encontro narrado por Dante (mas não o próximo encontro em absoluto, pois o próprio Dante observa que, no intervalo, “muitas vezes” procurou e encontrou sua amada) se dá nove anos depois desse primeiro, quando ambos já têm dezoito anos. É sob efeito deste encontro que Dante escreve aquele que provavelmente é seu primeiro poema, ou pelo menos o primeiro transcrito no *libello*. Neste soneto, *A ciascun’alma presa e gentil core* (“A cada alma enamorada e gentil coração”), Dante registra um enigmático sonho que teve depois do encontro com Beatriz (soneto e sonho já comentados aqui). Dante, segundo conta, enviou o soneto “a muitos os quais eram famosos trovadores naquele tempo”, entre os quais Cavalcanti, pedindo-lhes que respondessem (com outro poema) tentando esclarecer o sentido de sua visão (a prática era comum na época, e era com tais intercâmbios que se constituíam os círculos poéticos — aqui, o do *stil novo*, ou dos *fedeli d’Amore*, fiéis de Amor, conforme são identificados no livro). Segundo Dante, ninguém, nem mesmo Cavalcanti — chamado por ele “primeiro dos meus amigos” —, teria conseguido, na ocasião, perceber o significado do sonho, embora esse significado, agora que Dante escreve a prosa da *Vida Nova*, pareça “manifestíssimo” mesmo “aos mais simples” (trata-se, o soneto, de uma predição sibilina da morte de Beatriz, como o prosseguimento do livro nos permite depreender).

Daquele ponto em diante, temos por vários parágrafos uma espécie de rotina, a um tempo tediosa e mágica,



do encontro e do desencontro, com Dante sofrendo a cada aproximação e afastamento de sua amada. Com medo da possível inveja dos que buscavam saber dele o nome da dama por quem se apaixonara, Dante adota uma tática arriscada: finge estar interessado por outra dama. Os críticos italianos denominam essa personagem com a fórmula *donna dello schermo* ou *donna-schermo* (algo como “dama da defesa” ou “dama-defesa”). Para reforçar o despiste, Dante compõe rimas para a dama-*schermo*, inclusive um soneto em que lamenta, dissimuladamente, o fato de ela ter ido embora de Florença (que, aliás, nunca é assim nomeada no *libello*, sendo chamada apenas de “cidade”). Nos dias seguintes à partida daquela sua falsa amada, uma dama do círculo de amizades de Beatriz morre, e Dante escreve dois sonetos em sua homenagem, aproveitando para referir-se obliquamente a Beatriz em ambos (ela é a “forma verdadeira” de que o Amor se reveste para lamentar “sobre a morta imagem”, num dos poemas). Depois dessa morte, reporta-nos Dante, ele teve de deixar Florença por alguns dias (o motivo não é informado), dirigindo-se à cidade (não identificada) onde se encontrava “a gentil dama que havia sido [sua] defesa”. Angustiado por afastar-se de Beatriz, Dante depara com uma nova visão de Amor, que lhe aparece agora “como peregrino sumariamente vestido e de modestos panos”, e de cabeça baixa; Amor lhe diz, nesta visão — relatada no poema *Cavalcando l'altrier per un camino* (“Cavalgando outro dia por um caminho”) e na prosa correspondente —, que, como a dama-defesa não retornará a Florença, ele deve eleger outra dama para servir-lhe em tal função.

Voltando à sua cidade, Dante procura essa dama indicada por Amor e a torna sua “defesa”, e o faz com

tanta convicção que logo seu “simulado amor” se torna motivo de intriga. É então que ocorre uma das passagens cruciais da *Vida Nova*: Beatriz, talvez por ciúme (imagina Dante), nega-lhe a habitual saudação — e Dante, aqui, renova o sentido do termo italiano *salute*, remetendo-o ao étimo latino *salus*, do que resulta que, ao recusar-lhe a saudação, Beatriz também lhe recusa a salvação. Mais uma vez, Dante, sofrendo, recolhe-se a um lugar isolado, onde se põe a “banhar a terra de amarríssimas lágrimas”. Uma vez em seu quarto, chorando ainda, “como um menininho no qual se bateu” (*come un pargoletto battuto*), Dante tem uma nova visão de Amor, em sonho: este apresenta-se, agora, como “um jovem vestido de branquíssimas vestes”, e fala-lhe em latim: *Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra* (“Filho meu, é tempo de serem postos de lado os nossos simulacros”). Ou seja, tempo é de abandonar a prática originariamente cortês de esconder o amor por trás de ficícias amadas. Dante então percebe que Amor chora “piedosamente” e lhe indaga o porquê. A resposta de Amor é obscura: *Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic* (“Eu sou como o centro do círculo, em relação ao qual todos os pontos da circunferência são equidistantes; tu não és assim”). Quando o próprio Dante reclama da obscuridade dessa sentença, Amor lhe diz que não pergunte mais do que lhe seja “útil”. As palavras de Amor só se tornam compreensíveis à luz do desenrolar posterior da narrativa: os estudiosos de Dante já sugeriram diversas interpretações para a frase, mas parece mais pertinente aquela segundo a qual Amor está declarando que, por ser um deus (o círculo é uma imagem tradicional



da divindade), ele tem a visão não só do passado e do presente, mas também do futuro (os pontos ou “partes” da circunferência), enquanto o poeta tem a visão restrita a seu tempo; sendo assim, Amor choraria por antever no futuro a morte da “gentilíssima”. Contudo, como não é tempo, ainda, de Dante saber que a morte lhe roubará a amada (não lhe é “útil”, por ora), Amor lhe ordena que escreva um poema em que declare sua submissão ao deus. Daí nasce a única balada transcrita no *libello* (conforme já disse, os outros poemas são sonetos, em sua maioria, e canções).

O próximo episódio narrado por Dante na *Vida Nova* é aquele que o poeta mesmo designará “batalha dos diversos pensamentos” (o domínio pelo amor é bom ou não o é? se o nome de Amor é doce de ouvir, como ele pode causar dor? o que faz de Beatriz uma dama tão distinta das outras, que anula a costumeira volubilidade do amor?): batalha registrada no soneto *Tutti li miei pensier' parlan d'Amore* (“Todos os meus pensamentos falam de Amor”). É em meio a esta “amorosa errância” dos pensamentos discordes que Dante é levado por um amigo a um casamento, no qual ele depara com Beatriz em meio a outras damas. Em sua presença, Dante sente-se como morto (“conduzido às extremidades da vida”; isto é: *in extremis*). Enfrentando suas próprias reações psicofísicas, Dante, para agradar ao amigo, propõe ficar “a serviço” das damas (a natureza desse serviço não é declarada, mas pode-se supor que Dante comporia um novo poema ou declamaria um poema já existente para elas). No entanto, assim que conclui sua proposta, Dante começa a sentir um “tremor fora do comum” (*un mirabile tremore*) em seu peito,

no lado esquerdo (o lado do coração), o qual, porém, logo se espalha por todo o seu corpo. Dante, abalado, apóia-se numa parede em que há uma pintura (ou tapeçaria: o vocábulo *pintura*, que Dante utiliza, é equívoco); quando levanta o olhar, para disfarçar seu tremor, dá novamente com Beatriz entre as damas. A reação é avassaladora: “Então foram assim destruídos os meus espíritos pela força que Amor tomou vendo-se em tanta propinquidade à gentilíssima dama, de modo que não permaneceram vivos mais do que os espíritos da visão; e mesmo estes permaneceram fora dos seus instrumentos [os olhos], porque Amor queria estar no seu nobilíssimo lugar para ver a admirável dama”. Destruídos seus “espíritos”, o poeta, segundo suas próprias palavras, sofre uma genuína “transfiguração”. Quando as damas percebem seu estado, começam a zombar de Dante. O amigo percebe o constrangimento de Dante e o leva embora. No seu quarto, mais uma vez em lágrimas, envergonhado de seu comportamento, Dante compõe o soneto *Con l'altre donne mia vista gabbate* (“Com as outras damas zombas da minha visão”), no qual diz a Beatriz que, se ela soubesse do amor que ele sentia, não zombaria dele. A narrativa segue nesse ritmo, com a alternância de momentos de maravilhamento e terror, e mesmo de humilhação, diante da amada e de lágrimas e poemas na solidão de seu quarto.

Fundamental, para a autoconsciência autoral de Dante, é o momento em que percebe que não só a presença de Beatriz lhe induz à “vontade de escrever palavras rimadas” (segundo expressão do poeta em outra passagem), mas também a “memória” daquela presença, a qual move sua “fantasia a imaginar” do mesmo modo



como “Amor [lhe] fazia”. Mas a grande virada na lírica de Dante se dá em seguida. Tendo composto três sonetos dirigidos a Beatriz, os quais “foram narradores de todo quase o [seu] estado”, Dante sente esgotar-se o modelo de poesia até ali adotado (basicamente, uma adaptação toscana do modelo cortês). A saída desse impasse poético parece estar em “tomar matéria nova e mais nobre que a passada”: solução que, para Dante, consistiu em não mais se dirigir a Beatriz, mas falar a respeito dela, substituindo a narração do estado do sujeito pelo louvor da dama (esta, a matéria “mais nobre”). A canção que marca o início da poética do “louvor” (*loda* é a palavra usada por Dante) irrompe depois de um colóquio do poeta com algumas damas, dentre as quais uma que lhe pergunta por que ele ama Beatriz, “se não pode suportar a sua presença”, e conclui com a observação, certa do ponto de vista do delineamento da nova lírica, de que esse paradoxo provavelmente indica que “o fim de tal amor deve ser novíssimo” (*lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo*). Ao que Dante responde, mais agudo ainda: “Damas, o fim do meu amor foi já a saudação desta dama, a que vós talvez aludis, e naquela [*i. e.* na saudação] morava a beatitude que era fim de todos os meus desejos. Mas depois que lhe aprouve negá-la a mim, o senhor Amor, por sua mercê, pôs toda a minha beatitude naquilo que não me pode vir a faltar”. As damas então perguntam a Dante onde está esta sua beatitude, ao que ele responde: “Naquelas palavras que louvam a minha dama”. Sua matéria, dali por diante, seria somente o “louvor desta gentilíssima”. Mas como esta matéria lhe parecia exceder suas capacidades, Dante permaneceu alguns dias em silêncio, “com

desejo de dizer e com medo de começar”. Até que um dia, caminhando à margem de um rio muito claro (o Arno, tão inominado quanto Florença), a “vontade de dizer” se fez tão grande que a língua de Dante, conforme ele relata, “falou quase como por si mesma movida e disse: *Donne ch’avete intellecto d’amore* [‘Damas que tendes compreensão do amor’]”. Retornando à cidade, Dante transformou esse decassílabo no verso inicial de sua grande canção, a qual se deve entender como o marco inicial da *vida nova* de que fala o título do *libello*, com a ultrapassagem de uma concepção cortês do amor, eminentemente sensual, e o advento de uma concepção desinteressada (Singleton discerniu aí uma substituição de *eros* por *caritas*, o que não é de todo preciso, porque algo do *pathos* que foi um dia o dos trovadores permanece latente em Dante, e reemerge com muita força em passagens especiais da *Comédia*, seja no encontro com Francesca, ou naquele com Arnaut Daniel, para Dante o maior de todos os trovadores). Dante, nos últimos poemas recolhidos na *Vida Nova* e na prosa que os acompanha, se contrapõe à *gratuidade* da concepção trovadoresca de poesia e de amor. Se para os trovadores o amor cantado no poema tinha como meta aquilo que eles chamavam, em sua língua, *joi* — termo que, como observa Paul Zumthor, pode ser entendido a partir da sua proximidade com as palavras francesas *joie*, “alegria”, e *jeu*, “jogo”<sup>64</sup> —, para Dante o amor digno de poesia tem como meta o que ele chama de *beatitudine* — “beatitude”, “alegria plena e profunda”. Com *Donne ch’avete intellecto d’amore*, justifica-se a retomada, no título da obra, daquele moto encontrado num sermão de Ano-Novo que, durante muito tempo, se acreditou



ser de Hugo de São Vítor, mas que provavelmente é de outro vitorino, Ricardo: *Canticum est vita. Canticum novum, vita nova. Canticum vetus, vita vetus* (“Canto é vida. Canto novo, vida nova. Canto velho, vida velha”).

Já a caminho da morte de Beatriz, que consagrará o caráter desinteressado do novo amor, morre o pai da amada. Dante escreve dois sonetos a partir deste episódio, nos quais fala do sofrimento dela. Segue-se outro acontecimento explicitamente premonitório da morte de Beatriz: Dante é atingido por uma “dolorosa enfermidade”, a qual, castigando-o por nove dias, o deixou tão fraco que ele não podia sequer se mover; no nono dia, assaltou-lhe um pensamento que o lançou em profunda “miséria”: o pensamento da *necessidade da morte de Beatriz*. Do ponto de vista de uma teoria da lírica — e, antes, do sujeito lírico — este é, como já disse, um momento fundamental. A morte metafórica do poeta confunde-se com a morte da amada e, numa visão delirante, Dante ouve faces de damas enlutadas lhe dizerem: “Tu também morrerás”; e, logo depois, rostos horríveis a asseverarem: “Tu estás morto”; não demora e, em meio a “grandíssimos terremotos” (os tremores do poeta se transferem à natureza), e perante pássaros que caem mortos do céu, um amigo se aproxima e, sem mais, lhe diz: “Não sabes? A tua admirável dama partiu deste século”. Essa visão terrível é lembrada por Dante na canção *Donna pietosa e di novella etate* (“Dama piedosa e de nova idade”), na qual se cumpre, tal como na prosa que a precede, a transmutação da “Morte vilã” em “dulcíssima Morte”.

Portanto, quando Beatriz, logo adiante, vier a morrer, sua morte não terá tanto o sentido de uma usurpa-

ção da felicidade do poeta, quanto de uma ocasião propícia para uma sua *renovatio*, tanto ética quanto poética: para o seu renascimento, como sujeito e poeta, numa *vida nova*. É de se notar, no entanto, que a inteligência crítica de Dante se evidencia, na *Vida Nova*, em seu máximo quando ele impregna essa renovação de um fundo sentimento de insuficiência da forma lírica. Esse sentimento começa por se impor já no momento da morte de Beatriz, quando essa morte determina que uma canção, que o poeta vinha compondo — *Sì lungiamente m' à tenuto Amore* (“Tão longamente me deteve amor”) —, permaneça inacabada, como se somente a forma ruínosa pudesse dar conta de tal evento. É também a crise da forma lírica — resultando, assim, numa lírica da crise — que faz com que um soneto, *Era venuta nella mente mia* (“Aparecera na minha mente”), tenha duas primeiras estrofes alternativas (*due cominciamenti*, dois começos, nas palavras do autor). Mesmo a figura da *donna gentile* (“dama gentil”) — uma jovem e bela dama por quem Dante se interessa algum tempo depois da morte de Beatriz — pode ser vista como uma figura do completamento do trabalho do luto por Beatriz e, pois, da crise mesma da lírica identificada com Beatriz (ao arrepio da interpretação alegórica, que o próprio Dante proporá posteriormente no *Convivio*, da *gentile* como figura da filosofia). Mas, assim como a renovação da lírica não se consuma plenamente no quadro da *Vida Nova*, também esse trabalho do luto não se arremata, e a *gentile* é deixada de lado, com Beatriz permanecendo no horizonte da criação dantesca como princípio e meta, embora Dante se proponha a “não dizer mais desta bendita até que pudesse mais dignamente



tratar dela”. O desfecho da *Vida Nova* assinala, pois, uma espécie de despedida de Dante em relação à lírica, pelo menos tal como praticada por ele até ali: “De modo que, se aprouver Àquele pelo qual todas as coisas vivem [i.e. a Deus], que a minha vida dure por alguns anos ainda, eu espero dizer dela aquilo que nunca foi dito de nenhuma”.

Os dois livros seguintes de Dante, ambos inacabados, são em prosa, embora tenham a lírica em seu centro: o *Convivio*, escrito em italiano, que toma a forma de uma série de comentários a canções anteriormente escritas, e o *De vulgari eloquentia*, em latim, que consiste numa reflexão sobre a língua adequada à nova poesia. No hiato entre o fim da redação da *Vida Nova* e o início da redação desses livros, a lírica da crise alcança sua formulação mais radical nas assim chamadas rimas “pedrosas” (*petrose*), quatro canções compostas por volta de 1296 (dois anos, portanto, depois da escrita da prosa da *Vida Nova*), com o abandono da doçura “stilnovista” em face de uma dura dama que é uma verdadeira anti-Beatriz, com a extrema formalização do material figurativo, devedora direta do elaborado “poetar hermético” (*trobar clus*) de Arnaut Daniel.<sup>65</sup> Mas as “pedrosas” foram para Dante (claro, se contemplamos o percurso a partir de seu magnífico ponto de chegada) uma estação intermediária no caminho rumo à *Comédia*: é nela que, de fato, se realiza aquela forma apta a dizer de Beatriz “aquilo que nunca foi dito de nenhuma”, a forma anunciada, ainda às cegas, com esperança mas sem certeza alguma, no final da *Vida Nova*.<sup>66</sup> É a *Comédia* este novo canto, que já no *libello* se prepara e espera, que será também, a seu modo, uma outra vida nova.

## DAS OBRAS EM PROSA À COMÉDIA

A crescente participação na vida política de Florença, a partir da época da redação da prosa da *Vida Nova*, foi afastando Dante, cada vez mais, das atividades literárias. Sua escassa produção lírica no período, porém, não se restringiu à experimentação cerrada das “pedrosas”; desde 1293, ele vinha compondo canções de intenção moral, que já não podiam ser reenviadas, retrospectivamente, à doçura da *Vida Nova* e tampouco remetidas, prospectivamente, à aspereza das canções dedicadas à dama-pedra. A coexistência de projetos distintos é uma das marcas da obra dantesca: precisamente a marca de seu experimentalismo desacomodado, de sua inquietude poética incessante, que lhe permitiu ir além de qualquer outro poeta da época e continuar a falar, de longe e de perto, com os leitores dos séculos vindouros.

Três dessas canções escritas nos anos anteriores ao exílio foram retomadas por Dante no livro a que ele deu o título de *Convivio* (o qual poderia ser traduzido como *O banquete*) e comentadas alegoricamente — e não biograficamente como na *Vida Nova*. De fato, o livro, que nos chegaria em torso, resumido a quatro dos quinze “tratados” (capítulos) planejados, “assinala”, como diz seu editor Cesare Vasoli, “a resoluta passagem do momento essencialmente existencial e poético da *Vida Nova* [...] à complexa meditação filosófica, ética, lingüística e política confiada aos tratados teóricos” (entre os quais, além do *Convivio*, incluem-se o *De vulgari eloquentia* e a *Monarchia*, ambos escritos em latim).<sup>67</sup> Essa meditação complexa e abrangente, não é difícil de perceber, foi fun-



damental para a construção da visada extremamente abrangente que distinguiria a *Comédia* inclusive entre os clássicos; sua capacidade de projetar, ao menos idealmente, a história toda do universo, mesmo em seus planos mais contraditórios uns em relação aos outros, nos três reinos ultraterrenos ali figurados. E também no *Convivio* é declarado explicitamente um desejo de escrita como forma de conhecimento, que será conduzido a seus extremos — à interpenetração máxima de figuração e cognição — no grande poema cuja redação Dante começou, de modo ainda tateante, no mesmo ano (presumido) de 1304. “Assim como diz o Filósofo no princípio da Primeira Filosofia [*i.e.* Aristóteles, na *Metafísica*], todos os homens naturalmente desejam saber”: a sentença inicial do *Convivio* não deixa dúvida quanto ao domínio da *libido sciendi* na obra, em que a poesia emboca com frequência na filosofia, ou, pelo menos, dá ensejo a apologias da disposição filosófica, daquela disposição que o próprio Dante, por duas vezes no texto, descreve como *amoroso uso di sapienza* (“amoroso uso da sabedoria”, *Conv.* III xii 12 e IV ii 18).

O primeiro tratado tem caráter introdutório, consistindo basicamente numa defesa do ato de falar de si mesmo (em princípio, à época, literariamente condenável) e da escolha da língua vulgar, em vez do latim, para os comentários em prosa (defesa que culmina num fulgurante elogio do vernáculo: “Este será luz nova, sol novo, que surgirá lá onde o usado [latim] declinar, e dará lume àqueles que estão nas trevas e na obscuridade, devido ao usado sol que não os ilumina”, *Conv.* I xiii 12). Por sua vez, o segundo e o terceiro, que partem respectivamente das canções *Voi ch ’ntendendo il terzo ciel move-*

*te* (“Vós, inteligências, que o terceiro céu moveis”) e *Amor che ne la mente mi ragiona* (“Amor que na mente me diz”), podem ser vistos, em conjunto, como “uma espécie de pós-escrito estendido à *Vida Nova*”; aliás, como nota Robert Hollander, um dos “aspectos mais extraordinários” do *Convivio* “é que ele foi composto tendo em vista um leitor familiarizado com a *Vida Nova*”.<sup>68</sup> Em alguns momentos, o paralelo — implícito ou explícito — com o *libello* é fundamental para a compreensão do novo livro, e sobretudo para o discernimento das transformações por que Dante passou no percurso da *Vida Nova* à *Comédia*. Não esqueçamos, por exemplo, a já mencionada reproposição da *donna gentile* como figura da filosofia, e não mais, como na *Vida Nova*, dama a competir com Beatriz na afeição do poeta. A síntese de Hollander, quanto a isto, é precisa: “O Dante alegorista da filosofia substituiu o Dante historiador de Beatriz”.<sup>69</sup> Essa substituição não se dá, porém, sem sobressaltos: perguntemo-nos como agora a *gentile* pode ser de súbito destituída de sua corporeidade e identificada sem resíduo com “a belíssima e honestíssima filha do imperador do universo, à qual Pitágoras pôs o nome de Filosofia” (*Conv.* II xv 12), quando na *Vida Nova* era o motor de um conflito psicológico entre razão e concupiscência, entre pensamentos gentis e pensamentos vis (e mesmo “vilíssimos”, para recordar o superlativo dantesco). O quarto tratado do *Convivio*, bastante diverso dos dois anteriores, discorre sobre a verdadeira nobreza — a “gentileza” dos trovadores e de seus sequazes — a partir da canção *Le dolci rime d’amor ch’i’ solia* (“As doces rimas de amor que eu soía”), composta, supõe-se, pouco depois de 1295 (quase certamente, antes de 1300).



O objetivo principal da obra parece ter sido assegurar, pelo elogio da sabedoria e da ética, a reputação de Dante perante os italianos, num tempo em que sua Florença o difamava e mantinha à distância. Não se sabe que outras canções Dante pretendia comentar nos tratados inescritos; a conjectura mais forte diz respeito a *Tre donne intorno al cor mi son venute* (“Três damas me vieram em torno ao coração”), que deveria aparecer no penúltimo tratado, seguida de uma reflexão, no comentário, sobre a justiça (reflexão, aliás, que, permanecendo em potência no texto inconcluso, fornece a base para a *Comédia*). Pode-se depreender, de algumas passagens do *Convivio*, os temas a serem abordados em alguns dos demais tratados: o sétimo, por exemplo, contemplaria o tema da temperança; o último, talvez examinasse a “liberalidade” (conforme Dante indica no primeiro tratado). As catorze canções falariam, como diz o próprio autor, “assim de amor como de virtude” (*Conv.* I i 14). E o livro, no conjunto, tomaria a forma de um vasto pensar sobre as virtudes, sobretudo aquelas que Aristóteles chamou virtudes morais (as virtudes teológicas — fé, esperança e caridade — ficariam de fora, à espera, quiçá, de uma nova obra que se alicerçasse não na filosofia, mas na teologia).

Um ponto a destacar no *Convivio* é, no início do segundo tratado, a importante exposição da teoria dos quatro sentidos — literal, alegórico, moral e anagógico — a serem buscados nas “escrituras” (e aqui a grande novidade é tratar com relativa indistinção “escrituras” sagradas e profanas) e a conseqüente diferenciação entre a alegoria dos filósofos e a alegoria dos poetas (Dante opta pela segunda ao interpretar seus próprios poemas). Outro ponto é a estrutura fundamente digressiva do

livro. O próprio Dante o admite: “as minhas digressões são longas” (*Conv.* IV viii 10). Tais digressões, em que os assuntos mais diversos são enfocados, irrompem ao longo de todo o texto, formando às vezes, como observa Robert Hollander, verdadeiros “ensaaios” que dão continuidade ao pensamento dos versos: “No total, há cerca de trinta passagens desse tipo na obra, ‘lances’ que não são necessários para a explicação ou interpretação dos poemas, mas que abrem os horizontes do texto para perspectivas mais largas. Essa técnica, raramente vista na *Vida Nova*, bem servirá a Dante, e com freqüência, quando ele compuser a *Comédia*”.<sup>70</sup>

O quarto tratado do *Convivio* teve sua conclusão por volta de 1307, e o livro foi deixado de lado. No ano anterior, Dante passou a dedicar-se mais intensamente à *Comédia*, o grande poema teológico que havia começado a escrever no mesmo 1304 do *Convivio*. Os dois fatos estão obviamente relacionados, mas nada se pode afirmar de seguro sobre o momento exato de abandono de um livro e de aplicação no outro. O certo é que, ao saltar do *Convivio* à *Comédia*, Dante, como diz Ulrich Leo, atendeu ao “ímpeto de passar à poesia e à visão, para lá da razão e da prosa”.<sup>71</sup> Seja como for, apesar de inconcluso e assombrado pela grandeza do poema monumental que viria a seguir, o *Convivio* é um livro de gênio, tanto quanto a *Vida Nova*, embora somente a esse livro de juventude coubessem os privilégios do amplo primado já aqui descrito: primeiro livro da literatura italiana, inauguração da prosa literária vernacular, e, sobretudo, texto fundamental para a *origem* ou *invenção* (o vocabulário é móvel segundo a perspectiva teórica adotada) da lírica moderna européia.




No que toca à origem da lírica, *Vida Nova* não foi um esforço isolado dentro da obra de Dante, sendo secundada pelo outro livro que Dante escreveu no mesmo período do *Convívio*, o igualmente inacabado *De vulgari eloquentia*. Que esse tratado tenha sido escrito em latim é revelador do público aqui visado por Dante: não o amplo universo de leitores que no *Convívio* teve em vista (e que, na sua pretensão, ele via confundir-se quase com “todos os Itálicos”, *Conv.* I iv 13), mas seus pares, poetas e intelectuais. O livro, cujo título poderia ser traduzido como *Da eloquência em vernáculo*, apresenta-se, de início, como uma “defesa e ilustração da língua italiana” (parafraseando um célebre título de Joachim du Bellay); mas, do ponto de vista da literatura, é, antes de mais nada, uma história da poesia vernacular: ou seja, uma história dos momentos inaugurais da modernidade literária. Uma história e, não menos, uma teoria da poesia: Dante mostra-se consciente como poucos, antes e depois dele, de que é infrutífero fazer uma história da poesia sem uma prévia ou concomitante teoria da poesia. Afinal, não há como conhecer e dar a conhecer um objeto historicamente sem antes defini-lo — isto é, sem antes circunscrevê-lo (que é o mesmo que inventá-lo) teoricamente.

Essa circunscrição da poesia passa, inicialmente, pela circunscrição da língua “vulgar” — a língua umbilicalmente ligada à nova poesia —, definida como “aquela língua que as crianças aprendem a usar de quem as circunda quando começam a articular os sons; ou, como se pode dizer de modo ainda mais breve, [...] aquela que recebemos imitando a ama-de-leite, sem nenhuma regra” (*DVE* I i 2). A esta língua se sobrepõe

uma “língua de segundo grau” (*locutio secundaria*), que os romanos, no entender de Dante, teriam chamado “gramática”. Para Dante, a gramática consiste menos nas regras da língua do que na língua regrada: os idiomas latino e grego são, segundo esse entendimento, gramáticas. Desdizendo o que afirmara no *Convívio* sobre a superioridade do latim, Dante propõe, então, que, das duas línguas, “a mais nobre é a vulgar” (*DVE* I i 4): afinal, argumenta, a língua originária da humanidade era sem regra; e ela não é exclusividade de ninguém, todos fruindo-a; e é natural, contra a artificialidade da língua gramática. “Como os dominicanos e franciscanos do céu do Sol no *Paraíso*, que louvam os membros da outra ordem antes que os membros da sua própria, Dante louva o latim em italiano, e o italiano em latim”, comenta Hollander.<sup>72</sup> Nessa oscilação, podemos vislumbrar, concentrada, a dialética entre cultura vernacular e cultura erudita intrínseca ao projeto literário dantesco: dialética que persistirá, com novas formulações e corolários, nas obras de seus continuadores imediatos, chamem-se estes Boccaccio ou Petrarca.

Em meio a digressões sobre a origem da linguagem e seu desenvolvimento, sem fazer distinção entre mito e história (num modo caracteristicamente medieval de pensar, remontando a Adão), Dante chega a uma proposição fundamental de seu tratado, que é aquela de uma unidade do occitano, do francês e do italiano, a indicar uma origem comum e constituindo, na verdade, a seu olhos, um único “idioma triforme” (*DVE* I ix 2). Mas fundamental mesmo, do ponto de vista literário, é que a prova dessa unidade se encontre, para Dante, na poesia das três línguas, que em muitos vocábulos con-





córdam, “e sobretudo neste vocábulo que é ‘amor’” (*DVE* r ix 3); Dante enfileira, então, exemplos seletos da poesia de amor vernacular, consagrando a idéia de uma linhagem que começa nos provençais e vem até si mesmo, numa ousada operação histórico-crítica pela qual propõe sua própria poesia como ponto de chegada do percurso encetado em Provença e, pois, lugar de guinada, de verdadeira “re-iniciação”. Nas enumerações que entrecortam o livro, apenas um poeta francês é citado, o rei de Navarra (*Rex Navarre*, no latim de Dante), como autor da canção *De fin amor si vient sen et bonté* (“De perfeito amor deriva sabedoria e valor”);<sup>73</sup> dos trovadores occitânicos, nomeiam-se Peire d’Alverna, Giraut de Bornelh, Folquet de Marselh, Bertran de Born, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, entre outros; dos poetas italianos, com especial deferência, Guido delle Colonne, Rinaldo d’Aquino, Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia. E Dante, imodestamente, se inclui no rol, aludindo a si mesmo, de modo parafrástico, como “amigo” de Cino (*amicus eius*). O *De vulgari eloquentia* nos apresenta seu autor numa busca que é ao mesmo tempo lingüística e poética, que é a busca — ou como o próprio Dante a apresenta, a “caça” — pelo “vulgar ilustre”, o vernáculo digno da poesia, o qual, como demonstra Dante, não coincide com o italiano falado, a seu tempo, em nenhuma cidade da Itália (na metáfora dantesca, a “pantera” caçada não é encontrada aqui nem ali, embora seu “perfume” possa se sentir por toda parte), existindo antes de tudo como uma língua potencial, uma língua por vir, latente na língua dos mais altos poetas em atividade. E sobretudo, depreende-se

da astuciosa imodéstia do autor, na língua reconstruída pelo próprio Dante.

Como observa Joseph Luzzi, “no *De vulgari eloquentia*, a história literária se torna, para Dante, um modo privilegiado de explorar sua própria individualidade e sua relação com o que ele percebe como a vocação histórica e cultural do poeta”.<sup>74</sup> O tratado “historiciza os poetas e a poesia da *Vida Nova* num modo que combina uma narrativa histórico-literária com uma narrativa autobiográfica”. O modo singular como essa historicização se dá tem reflexos duradouros na própria configuração da obra posterior de Dante: “Esta correlação dinâmica e freqüentemente agitada entre a reflexão histórico-literária e autobiográfica [...] permanece uma tensão tenaz na obra de Dante, a qual ele só resolve durante as discussões sobre seus poetas contemporâneos e sua própria poesia de juventude nos últimos cantos do *Purgatório*”. Luzzi tem em mente, aqui, sobretudo a maneira como o reencontro de Dante com Beatriz, nos cantos xxx e xxxi do *Purgatório*, “ecoa e reforça a defesa da cultura literária vernacular que Dante promove no *De vulgari eloquentia*”.

María Rosa Menocal é enfática ao situar no inconcluso tratado latino de Dante a *fundação* da “lírica amorosa vernacular européia” — que será a “lírica moderna” (ainda Menocal). Importantíssima, nas considerações de Menocal, a noção de que a fundação da lírica moderna só se dá realmente quando se forja uma consciência — não só individual, mas também, digamos, institucional — da lírica:

Enquanto a *Comédia* iria tornar-se um daqueles punhados de textos básicos na tradição ocidental, o quase invisí-



vel e despercebido *De vulgari* é não menos decisivo. É o texto fundacional que inventa a lírica amorosa vernacular europeia ao criar para ela uma crucial função cultural, ao apropriar para o vernáculo, e para a própria poesia lírica, um lugar na violentamente disputada paisagem das instituições da história passada e futura. Enquanto a filologia moderna, também fundada nesta obra truncada, é uma versão ou outra do amor pelas origens, o *De vulgari* compreende de modo cristalino que as origens que contam não são aquelas da “lírica em si” mas aquelas da institucionalização.<sup>75</sup>

Menocal sumariza assim seu ponto de vista: “Dante inventa [...] a lírica medieval porque seu livro faz todo o necessário para tornar esta lírica parte da cultura institucional e da própria história literária”.<sup>76</sup> Como já notou István Frank, não obstante a superação dantesca do trovadorismo, sua obra — e aí tanto a *Vida Nova* e o *De vulgari eloquentia*, como também a *Comédia*, com sua incessante homenagem aos poetas anteriores — aparece como uma “pedra de toque” por meio da qual se mede a viabilidade e a vitalidade do experimento trovadoresco, que se propagou fecundando a poesia europeia.<sup>77</sup> “Desde o tratado *De vulgari eloquentia* se sabe que era preciso remontar aos provençais cada vez que se tratasse de escrever a história da poesia lírica ou das teorias poéticas”, diz Frank.<sup>78</sup> Contudo, vale frisar que, nessa operação mesma de institucionalização, Dante reforça o hiato entre sua própria poesia e a de seus predecessores. A tradição dos trovadores, conforme bem observa Menocal, era, para Dante, tão passada e tão fundamental quanto a tradição clássica — e como esta deveria ser deixada para trás.<sup>79</sup>

Presume-se que Dante escreveu o *De vulgari eloquentia* a partir de 1302, ano do início de seu exílio. E que o abandonou provavelmente em 1305. Seu grau de inconclusão é superior ao do *Convivio*: este é abandonado depois que Dante finaliza o quarto tratado; o *De vulgari eloquentia*, por sua vez, é deixado de lado no meio de uma frase (como, séculos depois, Kafka faria com *O castelo*) perto do que seria o final do segundo livro — e que, dos quatro planejados, ficou sendo último. Não se sabe do que trataria o terceiro livro, mas o quarto, como é indicado mais de uma vez ao longo do segundo, deveria discutir a comédia e os estilos baixo e médio (em contraste com a tragédia e o estilo elevado, discutidos no segundo livro). Hollander, guia seguro no percurso pelas zonas escuras da obra dantesca, supõe que o terceiro livro aprofundaria a discussão do *vulgare illustre*.

O conjunto de obras comentado acima — as *Rimas* (as “doces”, as “pedrosas”, as “morais”), a *Vida Nova*, o *Convivio*, o *De vulgari eloquentia* — já seria suficiente para fazer de Dante um dos principais escritores de seu tempo. Mas foi a *Comédia* que, com seu poderoso repertório de imagens (acessíveis a todos nas boas traduções) e construções verbais e formais inesquecíveis (restritas, infelizmente, a quem pode lê-la no original), consolidou o nome de Dante como um dos clássicos fundamentais de todos os tempos. Diria mesmo: como o clássico absoluto do Ocidente. Afinal, podemos nos indagar: que outra obra compete com a *Comédia* se temos em mente as já influentes definições de clássico oferecidas por Italo Calvino? Lembremos que, para Calvino, os clássicos “são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si



os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)".<sup>80</sup> Daí que, como também diz Calvino, "toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira" e, dialeticamente, "toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura". Basta notar que, quando um jovem (ou não tão jovem) leitor se põe a ler a *Comédia* de Dante pela primeira vez, certamente o faz já consciente do significado — mais ou menos acertado, mais ou menos errôneo — do adjetivo *dantesco*, depreendido desta obra; e o faz, sobretudo, já assombrado pelas inúmeras imagens do Inferno, especialmente, mas também dos outros reinos ultraterrenos, que impregnam as representações literárias, pictóricas, escultóricas, dramáticas, cinematográficas ocidentais. Mas ainda assim as surpresas que a leitura lhe reserva são suficientes para conquistá-lo e mantê-lo cativo, por páginas e cantos a fio; e as noções parciais ou errôneas, que o leitor depreendia de Dante sem tê-lo lido, aos poucos vão se desfazendo, substituindo-se pelo conhecimento da obra, que é uma tarefa infinita. O escritor argentino Jorge Luis Borges, que ainda acreditava na possibilidade de uma primeira leitura ingênua da *Comédia*,<sup>81</sup> belamente escreveu:

Há uma primeira leitura da *Comédia*; não há uma última, já que o poema, uma vez descoberto, segue acompanhando-nos até o fim. Como a linguagem de Shakespeare, como a álgebra ou como nosso próprio passado, a *Divina Comédia* é uma cidade que nunca teremos explorado de todo; o mais gasto e repetido dos tercetos pode, uma tarde, revelar-me quem sou ou o que é o universo.<sup>82</sup>

Colabora para essa infinitude da leitura o aspecto monumental do poema, que é composto de 14.233 versos decassilábicos divididos em três partes (chamadas em italiano *cantiche*; mal traduzindo, "cânticos"), cada uma correspondendo a um dos reinos do alémtúmulo: a primeira (*Inferno*), com 34 cantos (um deles pode ser considerado introdutório a todo o livro); a segunda (*Purgatório*) e a terceira (*Paraíso*), cada uma com 33. No total, uma centena de cantos. Conferindo-lhes unidade, há o rigoroso esquema de rimas, que simula uma permanente ascensão do início ao fim da obra: a *terza rima* (ABA BCB CDC e assim por diante) que é invenção de Dante, não sendo encontrada antes em nenhum texto latino ou vernacular.<sup>83</sup>

Do ponto de vista formal (mais exatamente, genérico), a *Comédia* é um enigma, a começar pelo título que Dante lhe deu. Se para os antigos a comédia era um gênero dramático que, em oposição à tragédia, apresentava as ações de indivíduos inferiores, para Dante o termo terá outro sentido, não mais implicando o drama. Dante chama seu poema de *Comédia* basicamente por dois motivos, que ele mesmo trata de expor numa famosa carta que escreve em latim para seu protetor em Verona, Cangrande della Scala: porque recuperou a idéia antiga de que a tragédia começa em felicidade e termina em infortúnio, enquanto, inversamente, a comédia começa em infortúnio e termina em felicidade; e porque a obra mistura o estilo elevado com o estilo baixo, e, portanto, se a virgiliana *Eneida*, que fica só no estilo elevado, era chamada de *tragédia*, a obra dantesca, que toma aquela como modelo, só pode ser chamada de *comédia*. Seja como for, estamos diante de um longo



poema narrativo que, em alguma medida, pode ser situado a meio caminho entre a epopéia e o romance: isto é, a meio caminho entre as duas grandes formas da literatura narrativa antiga e moderna. Quanto a isso, o juízo do filósofo e crítico Georg Lukács, na sua *Teoria do romance*, continua válido quando observa que, em Dante, “os princípios de configuração que convergem para o romance são reconvertidos em epopéia”.<sup>84</sup>

Independentemente dessa dupla possibilidade de associação — a uma forma passada e a outra vindoura, rememorando uma e antecipando outra —, a *Comédia* traz algumas novidades importantes para a poesia narrativa escrita em grandes dimensões. De início, perceptível desde o segundo verso, o fato de ser escrita em primeira pessoa, e numa primeira pessoa que se apresenta marcadamente como não-ficcional, com uma voz e uma memória que coincidem plenamente com as do autor empírico do livro. Dante, segundo uma formulação célebre de Gianfranco Contini, é o “personagem-poeta” da *Comédia*.<sup>85</sup> Transporta-se, com sua história e sua personalidade, com suas amizades e seus desafetos, com seus temores e suas ousadias, para o interior do volume. A *Comédia* — Charles S. Singleton compara-a, nisto, a *Guerra e paz*, de Tolstói — é uma daquelas obras ficcionais em que “a ilusão de realidade é tão poderosa que o leitor, durante o ato da leitura, pode-se dizer que cai totalmente sob o encantamento daquela ficção”.<sup>86</sup> Singleton observa que a salvaguarda desse “pressuposto fundamental” é realizada cuidadosa e rigorosamente do primeiro ao último canto da *Comédia*: “Nunca, no curso da obra, esta visão das coisas ultramundanas é apresentada como uma visão, ou como um sonho. Estas coisas acon-

teceram de verdade, e o poeta que em carne e osso percorreu aquele caminho e dele fez experiência, agora que retornou, é um escriba que as registra fielmente assim como aconteceram”.<sup>87</sup> Tal força de convencimento de Dante sobre o leitor — a ficção de que não se trata de ficção, conforme já se disse — é uma das bases daquilo que diversos estudiosos chamaram de “realismo” de Dante: não apenas a capacidade de capturar imagens vivas do mundo dos homens, do mundo histórico, ainda que lidando, à primeira vista, com cenários ultraterrenos; mas também a capacidade de transmitir essas imagens em toda a sua vivacidade para os leitores. O próprio Dante, na carta a Cangrande, diz que o tema geral da *Comédia* — seu tema unificador — é, no sentido literal, “o estado das almas depois da morte”, e, no sentido alegórico, “o homem na medida em que, pelos méritos e deméritos devidos ao livre arbítrio, está exposto aos prêmios e às punições da justiça”. Um princípio pedagógico — e mesmo moralizante — anima a obra, mas ela jamais se dobra completamente a esse princípio.

A originalidade da *Comédia* não depende de ignorarmos os diversos precedentes da visão e representação do além que Dante nos oferece na obra. Muita coisa ele tomou de inúmeros relatos, sobretudo no âmbito da cultura mediterrânea (com destaque para a escatologia muçulmana), de viagens pelo mundo dos mortos e em direção a Deus; mas, na própria *Comédia*, Dante só reconhece, declaradamente, dois predecessores, Enéias e São Paulo (*Inf.* II 32), como tendo ido ao outro mundo e voltado, tal ele, agora, o fará. Mas há uma diferença fundamental entre a peregrinação do “personagem-poeta” Dante e a de outros personagens literários ou históricos,



e essa diferença está na conquista de uma nova forma de representação poética do ser humano, como bem nota Erich Auerbach:

O que distingue radicalmente a *Comédia* de todas as outras visões do além é que nela a unidade da personalidade do homem é preservada e fixada. [...] O mundo terreno está inscrito no outro mundo da *Comédia*. Sem dúvida, sua ordem e forma históricas estão destruídas, mas em benefício de uma forma mais completa e final, na qual a forma destruída se inclui. [...] Era necessário destruir a forma do mundo terreno porque sua potencialidade, sua busca de auto-realização, e, conseqüentemente, sua variabilidade alcançam a plenitude e cessam na vida após a morte.<sup>88</sup>

Auerbach cita, a propósito, uma passagem da *Suma Teológica* de Tomás de Aquino: “Quando uma forma mais perfeita sobrevém, a forma anterior se corrompe; mas de maneira que a forma superveniente contenha a perfeição da antecedente e mais alguma coisa”. No entanto, se o eventual tomismo vincula Dante a seu tempo, as conseqüências literárias que ele extrai daquela doutrina apontam para o que virá. Conforme escreve o mesmo Auerbach:

Dante descobriu a representação européia do homem, e essa mesma representação fez sua aparição na arte e na historiografia. Dante foi o primeiro a configurar o que a Antigüidade havia configurado de maneira muito diferente e a Idade Média não havia configurado de modo algum: o homem, não como um herói remoto,

lendário; não como um representante abstrato ou anedótico de um tipo ético, mas o homem tal como nós o conhecemos na sua realidade histórica viva, o indivíduo concreto na sua unidade e inteireza.<sup>89</sup>

Para Auerbach (que repete, nisto, Stefan George), aí está o que faz de Dante nada menos que “o pai de toda a literatura moderna”: nessa representação historicamente modulada, “Dante foi seguido por todos os subseqüentes retratadores do homem, quaisquer que fossem os seus interesses principais: históricos, míticos, religiosos, uma vez que, depois de Dante, mitologia e lenda também se tornaram história”. Auerbach assim raciocina em 1929; quase vinte anos depois, no capítulo dedicado a Dante em seu colossal estudo sobre “a representação da realidade na literatura ocidental”, *Mimesis*, segue na mesma linha, ao constatar que os personagens mortos com os quais Dante se encontra no outro mundo preservam “o mesmo caráter e as mesmas paixões” de quando estavam vivos<sup>90</sup> — caráter e paixões individualizados, próprios de cada um dos personagens. Esta individualização liga-se a outro aspecto para o qual Auerbach chama a atenção, o caráter dinâmico da representação da *Comédia*: ou, antes, o contraste entre o aspecto dinâmico da representação de Dante e a fixidez relativa dos personagens mortos (cada um deles está no seu lugar devido e apresenta suas características definitivas, suas características terrenas concentradas numa forma eterna).

As almas dos condenados, no seu corpo espectral, têm, no seu eterno lugar, aparência, liberdade de palavra e de gestos, liberdade para realizar alguns movimentos, e



portanto, dentro da imutabilidade, liberdade para certo grau de mudança; abandonamos o mundo terreno, estamos num lugar eterno, e, todavia, encontramos nele aparências e acontecimentos concretos.<sup>91</sup>

Esse caráter dinâmico tem a ver, também, com o fato de que o personagem Dante está ainda em transformação: ele está perdido no início da *Comédia* e vai encontrar um rumo no final; mas, antes de tudo, é um personagem em transformação porque, quando viaja pelo além para depois nos contar o que deparou no percurso, é uma pessoa viva, fato que muitas vezes surpreende os mortos que o vêem passar. E esse dinamismo tem a ver, igualmente, com a linguagem adotada por Dante, uma linguagem muito viva, muito atenta aos movimentos, às mudanças, às passagens do tempo e às transformações da matéria que acompanham àquelas passagens (“este homem, através da sua linguagem, redescobriu o mundo”).<sup>92</sup> Veja-se, por exemplo, a desenvoltura com que Dante vai do coloquial mais íntimo ou mais desabusado ao estilo mais sublime, adequando a linguagem a cada momento de sua narrativa. Auerbach vê, aí, a realização mais plena do choque de duas tradições de representação da realidade: a antiga (de origem grega, e depois latina), baseada na separação dos estilos, e a cristã (de origem bíblica), baseada na mistura dos estilos. Em nenhum outro autor, como em Dante, “a mistura de estilos chega tão perto da ruptura de estilos”.<sup>93</sup>

Essa mistura ou ruptura estilística é condizente com a história que se conta na *Comédia*, uma história, em alguma medida, simples. Trata-se da história de um poeta e político — o próprio Dante — que, aos 35 anos

(“No meio do caminho de nossa vida”), num dia de 1300 (possivelmente 8 de abril, Sexta-Feira Santa), se encontra perdido numa “selva escura”. (A escolha do ano não é arbitrária, nem sequer atende apenas à redondez do número: 1300 é o ano do jubileu, em que se oferece a possibilidade de remissão plenária dos pecados.) Três feras — compreendidas tradicionalmente como alegorias de pecados — vêm atormentar o peregrino (o leopardo — ou onça, *lonza* — é interpretado comumente como símbolo da *luxúria*; o leão como símbolo da *soberba*; a loba como símbolo da *avareza*). Quando Dante parece se dar por vencido, surge um senhor, que logo vamos saber tratar-se de Virgílio. Este diz estar ali para guiá-lo por uma viagem que ele deve fazer para salvar-se de vez das feras — isto é, dos pecados. Dante hesita, mas Virgílio informa que vem como enviado de Beatriz. Dante então entra no Inferno guiado por Virgílio. Passará pelos nove círculos infernais até encontrar Lúcifer no centro do nono e último, que é também o centro do Inferno. Lúcifer tem três bocas, cada uma delas roendo um traidor: Judas, traidor de Cristo, e Brutus e Cássio, traidores de Júlio César.

Ao longo do trajeto, dá com dezenas de personagens, conversa com eles, emociona-se com alguns (com quem convivera ou cujos destinos o compadecem), despreza outros. Esses encontros estão entre os momentos mais notáveis da *Comédia*. A galeria é variada: Dante defronta-se tanto com personagens míticos ou literários quanto com personagens da história mais antiga, assim como com aqueles de um passado muito recente, alguns deles seus conhecidos. Dos três cânticos, certamente o *Inferno* é o que teve maior sucesso entre os lei-



tores, e, dentro deste, os cantos que relatam três encontros se destacam, sendo conhecidos até por quem nunca leu a obra: o encontro com Francesca da Rimini (que está acompanhada de seu cunhado e amante, Paolo Malatesta, no segundo círculo infernal, reservado aos luxuriosos — *Inf.* v), aquele com Brunetto Latini (mestre de Dante, recolhido entre os sodomitas — *Inf.* xv) e aquele outro com Ulisses (o herói grego, entre os fraudulentos — *Inf.* xxvi). O encontro com Francesca, cujo pecado é visto com uma surpreendente simpatia por Dante, é precedido da visão de uma galeria de luxuriosos, que inclui Semíramis, dissoluta rainha da Assíria, Dido, rainha de Cartago que se suicidou depois de ser rejeitada por Enéas (e cujo infortúnio é narrado por Virgílio na *Eneida*), Cleópatra, Helena, Aquiles, Páris, Tristão, “e mais de mil sombras” outras. Essa sobreposição de tempos é uma novidade absoluta, e pouquíssimas vezes na literatura ocidental ela voltou a repropor-se, e jamais com tal pertinência. A temporalidade complexa que assim se cria é apenas uma das manifestações de uma complexidade mais ampla, que tem a ver (como já ocorria, em menor escala, na *Vida Nova*) com a profunda indefinição — ou multidefinição — genérica da *Comédia*. Auerbach nos dá uma síntese precisa da esquivia da obra diante dos esforços de apanhá-la por uma só beirada:

A *Comédia* é, entre outras coisas, um poema didático enciclopédico, no qual são apresentadas conjuntamente as ordens universais físico-cosmológica, ética e histórico-política; é, também, uma obra de arte imitativa da realidade, na qual aparecem todos os campos concebíveis da realidade: passado e presente, grandeza sublime

e desprezível vulgaridade, história e lenda, tragédia e comédia, homem e paisagem; é, finalmente, a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem, Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral. Nela aparecem figuras da mitologia antiga, às vezes, mas não sempre, fantasticamente demonizadas; personificações alegóricas e animais simbólicos originários da Antigüidade tardia e da Idade Média; anjos, santos e beatos como portadores de um significado, do mundo do Cristianismo; aparecem Apolo, Lúcifer e Cristo, Fortuna e a Senhora Pobreza, Medusa como emblema dos círculos mais profundos do Inferno e Catão de Útica como guardião do Purgatório. Mas nada disto tudo é, no contexto de um esforço pelo estilo elevado, tão novo e tão problemático quanto o imediato agarrar da realidade presente da vida, não escolhida nem preordenada mediante escalas estéticas, através do qual, justamente, surgem todas as formas imediatas de linguagem, inusuais no estilo elevado, cuja dureza causava espécie ao gosto clássico.<sup>94</sup>

A viagem toda de Dante, do Inferno ao Paraíso, passando pelo Purgatório, onde reencontra Beatriz para seguir viagem, dura sete dias, como sete foram os dias da Criação do mundo. No Inferno, despende dois dias. O Inferno tem a forma de um abismo — abismo formado pela queda de Lúcifer sobre a Terra, no hemisfério austral. As terras que estavam ali se deslocaram para o hemisfério setentrional, formando a Europa e a Ásia. Lúcifer permaneceu no centro da Terra, e deslocou as terras dali em direção ao sul, por um estreito canal, e essas terras se acumularam formando a montanha do



Purgatório. Há vários antecedentes para essa concepção em representações literárias e plásticas, mas foi Dante quem a consagrou.

Depois da descida de Dante e Virgílio em direção ao gélido centro do Inferno (seguindo uma tradição islâmica, a *Comédia* figura Lúcifer no gelo, e não no fogo), temos sua subida pelo canal que os levará ao sopé do Purgatório. O *Purgatório* é o cântico intermediário da *Comédia*. Nesta parte da obra, fala-se daquele lugar — o Purgatório — em que se encontram os pecadores que têm chance de salvação. Ou seja, contrariamente ao que acontece no *Inferno* e no *Paraíso*, os personagens que encontramos aqui não estão ainda numa situação eterna, imutável, fixa.

Começa por aí — por essa diferença de uma situação temporal e, em alguma medida (se é possível assim se dizer, afinal se trata de mortos...), existencial — a singularidade do Purgatório e dos seus habitantes. Como vários estudiosos de Dante já observaram, trata-se do reino em que a *historicidade* — isto é, o tempo como processo, como possibilidade de transformação — continua vigente, como se aqui houvesse uma espécie de sobrevivência para além da morte (ou, mais precisamente, dentro da morte), e o destino dos indivíduos continuasse aberto, ainda por decidir.

Mas essa não é a única razão de a historicidade no Purgatório ser maior do que no Inferno e no Paraíso. Há também o fator decisivo de que os pecadores que estão no Purgatório dependem dos vivos para poder sair daquele lugar e se dirigir ao Paraíso. Afinal, não basta purgar os pecados por meio da lei do contrapasso (pela qual as punições aplicadas têm sempre um víncu-

lo figurativo com as faltas cometidas):<sup>95</sup> as preces dos vivos pelas almas dos mortos que estão no Purgatório podem acelerar a ascensão ao Paraíso; os mortos estão, ali, em estrita dependência dos vivos, estão ainda em íntima relação com seus familiares e amigos — e por isso a presença de Dante ali com eles parece-lhes tão importante, pois Dante pode reavivar a sua memória entre os vivos. No subcapítulo dantesco (“Lembrar e esquecer diante de Deus e dos homens”) de seu abrangente livro sobre a “arte e crítica do esquecimento”, *Lete*, Harald Weinrich explica:

As coisas estão péssimas para uma alma penitente no Purgatório, se nenhum ser vivo cumpre o seu dever de parente ou amigo (ou até um dever geral como cristão) e não se praticar nenhuma *commemoratio mortuorum* [rememoração dos mortos]. Se houver ameaça desse perigo de esquecimento, é do “vivo” interesse dos “mortos” enviarem de volta ao Aquém um mensageiro, um agente, um homem da memória que fale de sua vida póstuma de penitente no Purgatório trazendo aos vivos seu pedido de ajuda. Dante é esse homem da memória. À sua memória dirigem-se os penitentes do Purgatório, assim que percebem a presença de um vivo no reino dos mortos.<sup>96</sup>

Pode-se lembrar o episódio de Nino Visconti, amigo de Dante, com quem este se reencontra no canto VIII do *Purgatório*. Visconti pede a Dante que o relembre à filha, uma vez que a viúva provavelmente já não o ama, pois se casou rapidamente com outro:



Pelo dom sagrado  
que te outorgou Aquele a quem convém  
manter o seu desígnio impenetrado,  
quando do mar aqui fores além,  
dize à minha Giovana para orar  
por mim, pois que a inocência acede ao bem.

Não creio sua mãe me possa amar,  
visto que do seu luto se desprende,  
embora vá depois se lamentar.

Por ela facilmente se compreende  
quanto a flama do amor nas damas dura,  
se a vista, ou o tato mesmo, não a acende.

(*Purg.* VIII 67-78)<sup>97</sup>

Se o tempo, segundo a tese de Weinrich, “se liga antes com o esquecer do que com o lembrar”,<sup>98</sup> ele mesmo não tarda em notar que os poetas, com o poder de sua escrita, complicam o jogo entre o esquecimento (ou seja, em alguma medida, o próprio processo do tempo) e a memória humana. Dante construiu toda a *Comédia* em torno da rememoração dos mortos, e não só de sua finada Beatriz. Podemos ver com Weinrich, na *Comédia* — e especialmente no *Purgatório* —, uma extraordinária ilustração do princípio da *arte da memória* (*ars memoriae*), isto é, daquela mnemotécnica tão valorizada no mundo antigo quanto no mundo em que Dante viveu: “Para ele [Dante] as almas dos mortos, que encontra no Além, são imagens mnemônicas variáveis que ele assimila em seus respectivos locais de memória, para mais tarde, depois do retorno ao ‘mundo mais alegre’ dos vivos, escrevendo seu poema, poder chamar todos da memória segundo a ordem de seus encontros com eles”.<sup>99</sup>

A maior autoridade quando o assunto é a formação da idéia de Purgatório é o historiador francês Jacques Le Goff. Num livro de 1981, intitulado *O nascimento do Purgatório*, ele refaz o percurso pelo qual se chega a essa noção de um terceiro lugar do além, de um reino intermediário no mundo dos mortos. Havia, nas religiões da Antigüidade, dois modelos de geografia do além: ou um único mundo uniforme dos mortos (como o *Sheol* judaico, triste mas sem castigos); ou um duplo universo dos mortos, com um mundo feliz contrabalançando um mundo apavorante (como os Campos Elíseos e o Tártaro — partes do Hades — dos gregos e dos romanos). Essa última noção aparece, por exemplo (e é um exemplo importantíssimo, pela relevância que Virgílio teve para Dante), na *Eneida*: na descida de Enéias aos Infernos, no canto VI daquela obra. Aliás, o básico da topografia — que se tornaria dantesca — do outro mundo já está aqui: Enéias desce por um vestíbulo; encontra lá embaixo o campo dos mortos sem sepultura, o rio Estige (Styx), o campo das aflições e as últimas campinas antes da bifurcação que, pelo caminho da esquerda, vai levar ao Tártaro (mal traduzindo, Inferno) e, pelo da direita, depois de se transpor as muralhas de Dis (Plutão, rei dos Infernos — origem do nome da cidade de Dite, com que Dante depara no Inferno), conduz aos Campos Elíseos (lugar paradisíaco, atrás do qual há o bosque sagrado e enfim o rio do esquecimento, Letes). A mistura de dor e de alegria; a apreensão velada da luz celestial; o aspecto de um cárcere; as penas; a indefinição entre expiação e purificação; a purificação pelo fogo: a *Eneida* antecipa, em tudo isso, a configuração do Purgatório. O cristianismo escolhe um



modelo dualista, num aguçamento do modelo romano: um mundo nas profundezas da terra, outro no céu.

Até o final do século XII, a palavra *purgatorium* não existe como substantivo, o que significa que o Purgatório também ainda não existe. Nos textos em que aos poucos se vai construindo essa noção de um reino intermediário que virá a ser o Purgatório, a palavra só aparece como adjetivo, em expressões como *ignis purgatorius*, “fogo purgatório”, ou *poena purgatoria*, “pena purgatória” (ou no plural, *poenae purgatoriae*). Daí Le Goff dizer que verdadeiro pai do Purgatório é Santo Agostinho; ele oferece à Idade Média, no tocante a isso, sobretudo três palavras fundamentais: os adjetivos *purgatorius*, *temporarius* (ou *temporalis*) e *transitorius*. Em suas obras, como a *Cidade de Deus*, fala em *poenae purgatoriae*, *tormenta purgatoria* e *ignis purgatorius*; opõe *poenae temporariae* — ou *temporales* — a *poenae sempiternae*, “penas eternas”. No século XII, emprega-se às vezes, subentendendo o substantivo, a expressão *in purgatoriis* (*poenis*), isto é, “nas penas purgatórias”, “nos castigos purgatórios”. E também: *in purgatorio*, subentendendo-se *in purgatorio igne*, “no fogo purgatório”. Provavelmente o substantivo *purgatorium* nasce desse uso, dessa expressão abreviada. Ao fim do século XII e começo do século XIII, quando um texto traz escrito *in purgatorio*, é muito difícil saber se se deve compreender *no purgatório* (referência ao terceiro reino, intermediário) ou, subentendendo-se o substantivo, *no fogo purgatório*. Mas aí a expressão já existe: o substantivo apareceu entre 1150 e 1200.

Uma consideração importante de Le Goff é aquela segundo a qual o Purgatório não é um perfeito intermediário entre Inferno e Paraíso: “Reservado à purificação

completa dos futuros eleitos, ele penderá em direção ao Paraíso. Intermediário deslocado, ele não se situará ao centro, mas num intervalo empurrado em direção ao alto”.<sup>100</sup> Nesse sentido, o Purgatório se combina a uma série de “sistemas de equilíbrio descentrado” característicos da mentalidade feudal: “desigualdade na igualdade que se reencontra nos modelos contemporâneos da vassalagem e do casamento, onde, num universo de iguais, o vassalo está subordinado ao senhor, a mulher ao marido”. Falsa equidistância: escapou-se do Inferno e já se está a caminho do Paraíso.

O nascimento do Purgatório propriamente dito — a partir das mais variadas fontes, que foram se acumulando nos séculos anteriores — se dá na segunda metade do século XII (entre 1150-1200, mas especialmente depois de 1170-1200), surgindo nos textos de diversos teólogos, mas também de outros escritores. Contudo, somente no século seguinte vai se consolidar, com seu reconhecimento oficial pela Igreja. Como diz Le Goff, o século XIII é o “século da organização”;<sup>101</sup> toda aquela explosão vital do “Renascimento do século XII”, de que já falamos, vai agora, aos poucos, sendo posta em ordem: temos, no domínio econômico, os primeiros tratados de economia rural desde a Antigüidade e a regulamentação urbana passa a dar conta do artesanato, das indústrias emergentes (construtora e têxtil), do comércio e da atividade bancária; as corporações controlam o domínio do trabalho e, simetricamente, as confrarias, o domínio da devoção; o Estado se torna cada vez mais burocrático; a estrutura do mundo escolar está estabelecida, com as universidades, as escolas das ordens mendicantes e as escolas urbanas, e tal estrutura favorece que a teologia e



o direito organizem o saber e os seus usos em sumas, discutidas e aplicáveis. O Purgatório é apanhado nesse movimento que o eleva a um destaque que nunca teve mas, ao mesmo tempo, o põe sob controle: a escolástica assegura seu triunfo ao mesmo tempo que limita esse triunfo. O ponto máximo desse processo é o Segundo Concílio de Lyon, realizado em 1274, que dá uma formulação oficial para o Purgatório dentro da Igreja latina, com a primeira proclamação da crença no *processo purgatório*, se não no Purgatório como lugar (no texto saído do concílio, um anexo da constituição *Cum sacrosancta*, não se fala em *Purgatorium*, mas em *poenis purgatorii seu catharteriis*, “penas purgatórias ou catárticas”). Anteriormente, em 1254, poucas semanas antes de sua morte, o papa Inocêncio IV enviara uma carta oficial à Igreja grega pedindo-lhe que subscrevesse uma definição comum do Purgatório (já que os gregos adotavam uma noção de um lugar onde ficavam os pecadores veniais antes de seguirem para o Paraíso, mas não tinham um nome para esse lugar): para Le Goff, essa carta “é a certidão de nascimento doutrinal do Purgatório como lugar”.<sup>102</sup> Como frisa o mesmo Le Goff, “o Purgatório não será jamais definido pela Igreja como um lugar preciso ou um fogo”, nem no Concílio de Ferrara e Florença (1438-1439), contra os gregos, nem no Concílio de Trento (1563), contra os protestantes, as duas assembleias responsáveis pela instauração do dogma do Purgatório no cristianismo romano.<sup>103</sup> Ou seja, o “sucesso” popular do Purgatório acontece em alguma medida independentemente do que propunha a Igreja. E encontra em Dante um poderoso reforço: “Um pouco mais de cem anos depois de seu nascimento, o Purgatório se

beneficia de um acaso extraordinário: o gênio poético de Dante Alighieri [...] lhe dá para sempre um lugar especial na memória dos homens. [...] O *Purgatório* é uma conclusão sublime à lenta gênese do Purgatório”.<sup>104</sup>

Dante, como em tudo, não é submisso à tradição, ainda mais se tratando de uma tradição recentíssima. Sua originalidade, na imaginação do Purgatório, está em tê-lo concebido como uma montanha, não nas profundezas, mas na superfície terrestre: no último verso do *Inferno*, já registrava que ele e Virgílio saíram do inferno “para rever as estrelas”. Contrariava, assim, o imaginário medieval do Purgatório, que, na trilha do imaginário clássico, o apresentava como um reino subterrâneo, contíguo ao Inferno (para Virgílio, os íferos guardam tanto os mortos maus quanto os justos): na verdade, para os antigos e os que lhes seguiam, era como se o Purgatório fosse quase uma região do Inferno, no máximo algo como uma zona que a um só tempo é e não é infernal, é-lhe vizinha mas não está sujeita aos seus rigores, mais ou menos como o Limbo. A formação da montanha do Purgatório, como já disse, se deu com o acúmulo da terra deslocada pela queda de Lúcifer e o abismo produzido por seu corpo penetrando no solo. Para evitar o contato com Lúcifer, a terra deslocada por esse movimento sai pelo outro lado do globo terrestre, formando a montanha: a queda se dá no hemisfério boreal (que se considerava o único habitado), a montanha do Purgatório se ergue no hemisfério austral (vetado aos vivos), saindo do mar como uma ilha. A estrutura do Purgatório é como se fosse um decalque invertido da estrutura do Inferno (▲▼). No topo do Purgatório, localiza-se um planalto-floresta, o Paraíso Ter-



restre, que é a morada beata de Adão e Eva. Depois que o pecado original dos primeiros seres humanos foi cancelado pela encarnação de Cristo, a ilha-montanha foi destinada por Deus à purificação das almas que deveriam seguir posteriormente para a glória celeste.

O Purgatório é um lugar, mas também um tempo: pode mesmo ser definido, em alguma medida, como um “inferno ‘temporário’”.<sup>105</sup> Como demonstra Le Goff, o Purgatório como tempo está inserido em todo um processo de reconsideração das estruturas temporais que se deu na passagem do século XII ao XIII e que buscava superar o hiato entre o tempo escatológico e o tempo terreno, ou, melhor dito, entre uma ideologia cristã do tempo (dois grandes eventos no passado — a Criação seguida da Queda e a Encarnação de Cristo — prepararam o mundo para um grande evento no futuro: o Juízo Final que determinará o fim do tempo) e a experiência cotidiana de uma multiplicidade de formas temporais (do tempo dos trabalhos rurais dependentes dos ritmos da natureza ao tempo calendário regulado pela Igreja e reafirmado nos relógios dos templos, e assim por diante).

O poeta incorpora à sua obra a preocupação com o tempo implícita na idéia de Purgatório. A viagem de Dante e Virgílio pelo Purgatório dura quatro dias, durante a Páscoa — tempo de ressurreição, de vitória sobre a morte, de promessa da salvação, como lembra Le Goff. Um dia (Domingo de Páscoa) no Antepurgatório; dois dias (segunda e terça) no monte do Purgatório; o quarto (quarta-feira), no Paraíso Terrestre. Todo o cântico do Purgatório é perpassado por notações temporais. No Inferno, as indicações de tempo diziam

respeito somente à viagem de Virgílio e Dante; os demais personagens viviam fora do tempo. No Paraíso, o tempo se abole mesmo para a passagem de Dante. “O Purgatório, ao contrário, é um reino no tempo”, diz Le Goff.<sup>106</sup> Estamos aí diante de uma “temporalidade sinfônica”, constituída pela imbricação do tempo da viagem de Dante com o tempo oscilante das almas do Purgatório, divididas que estão entre a vida terrestre e a eternidade celeste, sem pertencer mais a uma e sem pertencer ainda a outra. Temporalidade sinfônica, complexa, plural: “Tempo acelerado e tempo retardado, tempo em vai-e-vem da memória dos vivos à inquietude dos mortos, tempo ainda agarrado à história e já visado pela escatologia”.<sup>107</sup> Conforme constata Weinrich, resumindo as observações de Le Goff: no Purgatório, “o tempo (humano) irrompe no Além e lá põe em dúvida o domínio da eternidade (divina)”.<sup>108</sup>

O guardião do Purgatório é um velho sábio da Antigüidade, Catão de Útica (que se suicidou para não ficar prisioneiro de César e é exemplo de valores éticos e virtudes cívicas). É com ele que primeiro Dante e Virgílio se encontram. A parte de baixo da montanha é uma espécie de antecâmara do Purgatório propriamente dito: ali ficam à espera os pecadores que não são ainda dignos de subir a montanha (outra invenção de Dante). É apenas no canto IX que Dante e Virgílio vão finalmente ingressar no reino intermediário. O Purgatório é formado de sete círculos ou giros (*cerchi, cinghi, cornici, giri, gironi* são as palavras usadas para designá-los) cuja circunferência diminui conforme se vai chegando ao topo. Cada giro é dedicado à purgação de um pecado capital (na ordem: soberba, inveja, ira, acídia, avareza, gula,



luxúria). No topo, está o Paraíso Terrestre (o Éden), onde se passam os últimos seis cantos do *Purgatório*. No limiar do Paraíso Terrestre, Virgílio abandona sua função de guia. Beatriz finalmente se apresenta para conduzi-lo ao Paraíso propriamente dito, celestial. Jorge Luis Borges formulou uma belíssima — e impossível de ser comprovada — hipótese crítica acerca do canto xxx do *Purgatório*: “Dante, morta Beatriz, perdida para sempre Beatriz, brincou com a ficção de encontrá-la, para mitigar sua tristeza; tenho para mim que edificou a tripla arquitetura de seu poema para intercalar este encontro”.<sup>109</sup> Porém, quando Beatriz finalmente aparece a Dante, ocorre (diz Borges) “o que costuma ocorrer nos sonhos, manchando-o de tristes estorvos” — Beatriz se dirige a seu enamorado com um discurso severo, repreendendo-lhe, dos altos do estranhíssimo e mesmo assustador carro alegórico que a transporta, a infidelidade dele depois de sua morte. O sonho ameaça tornar-se pesadelo. Mas não se torna, ou, pelo menos, não por muito tempo.

Dante mostra-se arrependido dos seus pecados, e uma outra dama, que já se encontrava no Paraíso Terrestre, e que apenas ao fim do cântico saberemos chamar-se Matildã, vem em seu auxílio. É ela quem, sob a supervisão de Beatriz, se encarrega da salvação do poeta-peregrino. Matilda o faz rebatizando Dante nas águas de dois rios que brotam de uma mesma fonte edênica. No primeiro rio, o Letes já conhecido dos gregos, ele é submergido para que se apague toda recordação dos pecados cometidos. No segundo rio, chamado Eunoé (uma invenção de Dante, a partir dos termos gregos *eu* e *nous*, significando algo como “boa mente”), é mergulhado para que se fixe a memória de todo o bem

praticado. O *Purgatório* pode ser todo ele visto como uma espécie de expansão do processo purgatorial pelo qual está passando, em vida, o próprio Dante, ao dispor-se à purificação das faltas passadas; aqui, nesse novo batismo nos rios do esquecimento do mal e da memória do bem, temos o momento-chave dessa purgação pessoal. Dessas águas, Dante emerge pronto para ascender ao Paraíso, em companhia de Beatriz.

Na imaginativa cosmologia dantesca (em larga medida tomada de empréstimo da ciência de sua época, devedora de Aristóteles e Ptolomeu), a Terra aparece como um globo imóvel em torno do qual rodam todos os demais astros. O Sol e os planetas (também conhecidos, então, como estrelas móveis) giram em ciclos de um dia; as estrelas fixas (as estrelas propriamente ditas), em ciclos de um ano. Em volta do globo terrestre, dispõem-se, inicialmente, uma esfera de ar e outra de fogo e, enfim, oito esferas concêntricas (oito céus de estrelas), cada uma correspondendo a um corpo celeste. Na ordem, distanciando-nos da Terra, encontramos a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter, Saturno, as Estrelas Fixas. Em cada uma das esferas pelas quais passa, Dante vai deparando com as almas que conquistaram o Paraíso. A aparição de uma alma num ou noutro céu é determinada por seu grau de merecimento: quanto mais merecedora, mais a alma se apresenta próxima de Deus e distante da Terra. No entanto, embora apareçam a Dante nos céus inferiores, todas as almas têm sua morada eterna no Empíreo, junto a Deus. Cada céu funciona, para elas, como uma espécie de sala de encontro. (Vale notar que, nesse movimento entre Empíreo e esferas celestes, está a temporalidade toda



do *Paraíso*: o Empíreo, afinal, situa-se completamente *fora do tempo e fora do espaço*. Podemos, pois, nos perguntar por que a figuração desse movimento é necessária para Dante; a resposta é tripla, envolvendo uma razão, digamos, ideológica, uma estrutural e outra propriamente poética: para ilustrar o influxo dos céus sobre a vida da criação; para replicar, também aqui, a organização hierárquica dos outros reinos; para evitar que a narrativa resulte extremamente rarefeita na ausência de temporalidade, com o poema tornando-se algo como uma lírica estendida.)

No primeiro céu (céu da Lua), encontram-se aquelas almas que, por inconstância, faltaram com seus votos. No segundo céu (Mercúrio), aquelas que fizeram o bem, mas sobretudo por desejo de fama. No terceiro (Vênus), almas que erraram em luxúria até a conversão. No quarto (Sol), almas de sábios, entre os quais Tomás de Aquino e São Boaventura, mas também, inesperadamente, Siger de Brabante e Joaquim de Flora (Gioacchino da Fiore), condenados, em vida, por sua heterodoxia. No quinto céu (Marte), estão as almas de quem morreu combatendo pela fé — aqui, Dante conversa com seu trisavô, Cacciaguida. No sexto céu (Júpiter), são as almas de governantes justos que aparecem ao peregrino. No sétimo (Saturno), as almas dos contemplativos. No oitavo céu (Estrelas Fixas), os interlocutores de Dante são os três apóstolos que testemunharam a Transfiguração de Cristo — Pedro, Tiago e João. Ali, Dante pode admirar o Triunfo de Cristo e de Maria. E, finalmente, Adão vem-lhe ao encontro.

Ultrapassados os oito céus, há o “primeiro móvel” (*mobile primo*, *Par.* xxx 107), que, rodando velozmente,

comanda o movimento de todos os céus anteriores. É também chamado de céu “cristalino”, por ser imaterial. Acima dele, há o Empíreo, imóvel, onde se situa a Rosa Mística ou Rosa dos Beatos (onde os beatos encontram-se em glória). No ponto mais alto do Empíreo, estão nove círculos de anjos, que giram, concentricamente, em torno de Deus. Não há ali almas humanas.

Dante está sendo guiado por Beatriz desde o encontro no final do *Purgatório*. Quando finalmente chega ao Empíreo, ele tem uma dúvida e, ao voltar-se para Beatriz com o intento de inquirir-lhe a respeito, não mais a encontra. Pergunta-se onde ela está, e São Bernardo lhe aparece para indicar a posição de Beatriz na Rosa dos Beatos. É ali que Dante a vê pela última vez. Resta-lhe só enviar de longe um agradecimento comovido pelo que ela fez pela salvação de sua alma. Pede-lhe, por fim, que não deixe de exercer influência sobre sua alma quando, agora, retornar à Terra. Beatriz olha para Dante, dirige-lhe um último e silencioso sorriso e regressa à contemplação de Deus. O *Paraíso* encerra-se com uma visão do mistério da Trindade, visão que, como assinala o próprio autor, excede a possibilidades de apreensão e compreensão por meio da linguagem e da poesia.

Essa inefabilidade derradeira da Trindade é, na verdade, a culminância de uma inefabilidade mais ampla de todo o *Paraíso*. O grande desafio de Dante, nessa parte da sua obra, é conseguir transmitir em medida humana cenários e situações que, a rigor, nada têm a ver com os padrões terrenos. Por contraste, a paisagem do Inferno, com seus rios, rochas, fossas, elevações e declives, parece apenas uma variação de nossa paisagem cotidiana. Mas Dante, magistralmente, conseguiu traduzir, em



palavras e imagens, este não-lugar situado num não-tempo. Sua genial solução foi chamar a atenção para duas dimensões sensoriais que idealmente transcendem os limites do espaço e do tempo: a luz e a música.

Se os românticos — por exemplo, o grande crítico e historiador literário italiano Francesco de Sanctis — se inclinaram à rejeição do *Paraíso*, acusando-o de “monotonia”, por causa da anulação da individualidade humana num divino universo luminoso e musical, leitores mais recentes têm destacado precisamente a modernidade desse procedimento. Para ficarmos num único exemplo, lembremos a contestação de Umberto Eco a De Sanctis. Eco pede que vejamos a “poética da luz” do *Paraíso* como uma espécie de “poesia da pura inteligência”, em contraposição à exigência romântica de uma poesia do sentimento. No *Paraíso*, temos uma poesia “capaz de fazer [o leitor] vibrar não apenas com o beijo de Paolo e Francesca, mas com a arquitetura dos céus, a natureza da Trindade, a definição da fé como substância de coisas esperadas e argumento das não aparentes”.<sup>110</sup> Para Eco, é esta poesia da inteligência que pode tornar o *Paraíso* interessante mesmo para quem perdeu as referências familiares aos leitores da época de Dante. Para além disso, Eco imagina outro motivo de interesse no último cântico para o leitor de hoje, sobretudo para os mais jovens:

O *Paraíso* dantesco é a apoteose do virtual, dos imateriais, do puro software, sem o peso do hardware terrestre e infernal, cuja borra permanece no *Purgatório*. O *Paraíso* é mais que moderno, pode tornar-se, para o leitor que tiver esquecido a história, tremendamente futu-

rível. É o triunfo de uma energia pura, aquilo que a teia da web nos promete e nunca saberá nos dar, é uma exaltação de fluxos, de corpos sem órgãos, um poema feito de *novae* e estrelas anãs, um Big Bang ininterrupto, um conto cujos sucessos correm ao longo de anos-luz e, se querem mesmo recorrer a exemplos familiares, uma triunfal odisséia no espaço, de ledíssimo final.<sup>111</sup>

Podemos dizer que, com sua extravagante proposta de leitura, Eco não faz mais do que realçar algumas potencialidades do próprio texto, mesmo que se arriscando ao anacronismo (o anacronismo da leitura, sua projeção de um presente sobre um passado, remunera o anacronismo do texto, sua proposição de futuros no passado). Eco segue assim — talvez sem sabê-lo — os preceitos enunciados por um dos maiores leitores de Dante de todos os tempos, o poeta russo Ossip Mandelstam, num ensaio magnífico: “É inconcebível ler os cantos de Dante sem direcioná-los à contemporaneidade. Eles foram criados com esse propósito. Eles são mísseis para capturar o futuro. Eles exigem comentário no *futurum*”.<sup>112</sup>



# ENTRE ASPAS

Qualquer seleção de passagens significativas na obra de um autor tão lido e estudado como Dante não tem muito como fugir de uma série de citações de praxe. Porém, algo como uma chance de escapar à reincidência no lugar-comum talvez consista em prestar homenagens a outros textos de Dante que não apenas à *Comédia*: pelo menos, à *Vida Nova*, assim como à lírica de juventude não contemplada naquele livro e à lírica madura das rimas conhecidas como “pedrosas”.

Vale ainda notar que, conforme já se sugeriu neste livro, a obra de Dante só pode ser fruída plenamente em seu idioma e forma originais. No entanto, para o leitor que não é fluente em italiano (ou que não está familiarizado com o italiano da época de Dante), traduções são, claro, imprescindíveis. Aproveita-se, pois, a ocasião para oferecer ao leitor uma pequena amostra do que de melhor já se criou em português a partir da incitação dantesca, homenageando assim, também, os tradutores que vêm fazendo de Dante um autor capaz de falar na nossa língua e ao nosso tempo.



## VIDA NOVA

Da *Vida Nova*, transcrevem-se a seguir um trecho em prosa (Dante, afinal, e precisamente com esta obra, é o inventor da prosa literária italiana) e o soneto que este trecho introduz. Deve-se notar o sentido de distância quase absoluta que o poeta estabelece entre si mesmo — e, consigo, os demais mortais — e sua amada — que parece a todos antes um anjo que uma mulher. Como Dante dirá com mais ênfase em outro momento da *Vida Nova*, Beatriz é um “milagre” (um milagre, sobretudo, da poesia, poderíamos acrescentar). A tradução a que se recorre aqui é a de Décio Pignatari:

A mais que gentil, a que me referi nas palavras precedentes, granjeou tanto favor junto ao povo que, quando passava na rua, as pessoas acorriam para vê-la e disto me advinha uma grande alegria. Estivesse ela próxima de alguém, tanta honestidade instilava no coração, que a pessoa não ousava erguer os olhos ou sequer retribuir ao seu cumprimento. Muitos deles, tendo já passado pela experiência, poderiam testemunhar até junto a quem não acreditasse: caminhava coroada e vestida de humildade, sem se vangloriar do que via e ouvia. Diziam alguns, assim que ela passava: “Acho que não é mulher, mas um dos mais belos anjos do céu”. E outros: “Que maravilha! Rendamos graças ao Senhor, que tão prodigioso se mostra em suas ações!”. Mostrava-se tão gentil e tão plena de todas as graças, que aqueles que a olhavam sentiam-se invadidos por uma doçura tão pura que não logravam contar o que sentiam. Não havia quem primeiro a visse que não se visse impelido a suspirar.

Essas e outras coisas prodigiosas emanavam dela como virtudes. Foi pensando nisso e para retomar o estilo de sua louvação que me propus a dizer palavras nas quais conseguisse infundir quão milagrosos e superiores eram os seus fluidos, de modo que não apenas aqueles que a pudessem ver com sensibilidade, mas também os demais, conseguissem saber dela o que as palavras podem transmitir. Falei, então, com este soneto:

É tão gentil e de vaidade isenta  
a minha dama, quando alguém saúda,  
que a língua logo trava, tartamuda,  
e a vista na visão não se sustenta.

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

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

Velando o seu semblante com desvelo,  
um espírito do Amor se mostra ao mundo,  
dizendo à alma, devagar: Suspire!<sup>113</sup>



## LÍRICA

Dante reuniu os seus principais poemas de juventude na *Vida Nova*. No entanto, alguns ótimos poemas ficaram de fora do livro, provavelmente por destoarem da narrativa quase trágica em que amor e morte se entrelaçam até se tornarem uma só matéria escura e centrípeta, verdadeiro buraco negro a tragar para dentro de si o poeta e seu desejo de poesia — e a exigir um salto redentor, para “além da esfera que mais larga gira” (segundo a metáfora astronômica do último poema da *Vida Nova*). Um destes poemas deixados de fora do livro é o soneto que Dante envia a Guido Cavalcanti, no qual a retórica do amor cortês e da amizade “stilnovista” encontram sua expressão mais cristalina. Dante refere-se, no poema, às amadas de Guido (Vana) e de Lapo Gianni (Lágia). À sua amada — resta dúvida se se trata de Beatriz ou outra dama — alude com a perífrase *quella ch'è sul numer de le trenta* (na tradução aqui citada de Jorge Wanderley, “a do número trinta residente”), com a qual remete a um poema, apenas mencionado na *Vida Nova*, hoje perdido, em que enumerava as sessenta mais belas mulheres de Florença: a sua estaria na trigésima posição...

Guido, eu quisera que tu, Lapo e eu  
fôssemos presa de um encantamento  
e postos numa nave solta ao vento  
vogando pelo mar segundo o teu,

nosso desejo — o que a sorte escolheu  
para em nada encontrar impedimento.

De modo que entre nós cada momento  
unisse bem vosso desejo ao meu.

Senhora Vana e Dona Lágia então  
e a do número trinta residente  
a nós trouxesse o mago, tempo além:

e aí, falar de amor, e da questão  
de estarem todas três muito contentes  
como haveríamos de estar também.<sup>114</sup>



## RIMAS “PEDROSAS”

Concluída a seqüência propriamente lírica de que a *Vida Nova* é o cume e, já, a superação, Dante produziu poucos sonetos e canções. Dentre esses poucos, destacam-se as quatro canções que ficaram conhecidas como “pedrosas”, nas quais ele deixa definitivamente para trás a doçura “stilnovista” e experimenta uma aspereza estilística que pode ser vista como um embrião da poética da *Comédia*, sobretudo do *Inferno*. Dessas canções, temos, no Brasil, traduções excepcionais de Haroldo de Campos. Aqui se reproduz a primeira canção da série. As alusões astronômico-astrológicas podem tornar o significado do poema, às vezes, obscuro, mas a tensa beleza dos versos transparece mesmo para o leitor que não os decodifica por completo:

Eis-me chegado à posição da rota  
em que o horizonte, quando o sol se põe,  
dá nascimento ao geminado céu,  
e a estrela do amor fica remota  
pelo raio luzente que a transpõe  
tão de viés como se fora um véu;  
e o planeta gelado, frente ao meu  
olhar, mostra-se todo no grande arco  
onde cada um dos sete sombra exígua  
faz: nem por isso míngua  
um pensamento só dos que eu abarco  
de amor na minha mente, dura pedra  
que conserva uma imagem de outra pedra.

Levanta-se da areia da Etiópia  
o vento peregrino que o ar turba,  
à espera do sol que agora a escalda;  
e passa ao mar, de onde conduz cópia  
de névoa tal, que se outro o não disturba  
este hemisfério inteiro fecha e balda;  
solte-se então, e cai em branca falda  
de fria neve e chuva tediosa,  
de que o ar se entristece todo e chora:  
e Amor, que as redes ora  
retira no alto à ventania irosa,  
não me abandona, tão formosa dama  
é a cruel que ele me deu por dama.

Os pássaros que seguem o verão  
fogem da Europa, terra que não perde  
as sete estrelas gélidas jamais;  
e os outros calam, suas vozes não  
soam até que chegue o tempo verde,  
ou quando o fazem pungem com seus ais;  
e todos os alegres animais  
de natural, do amor são desligados  
pois o frio ao espírito adormenta:  
em mim o amor aumenta;  
meus doces pensamentos não são dados  
nem retirados ao sabor do tempo,  
concede-os uma dama — jovem tempo.

As frondes já passaram do seu termo  
que a virtude de Áries lhes demarca  
para adorno do mundo: morre a erva;  
ramo de folha verde fuge ao ermo,



salvo o loureiro, o abeto e o pinho, parca  
vegetação que a cor ainda conserva;  
de tal modo a estação é forte e acerba  
que matou as florzinhas pela praia,  
as quais não podem tolerar a geada:  
embora a farpa afiada  
Amor do coração nunca me extraia;  
que estou disposto a suportá-lo sempre  
enquanto vivo e se vivera sempre.

Vertem as veias águas fumegantes  
dos vapores que a terra tem no seio,  
que do abismo os atira para o alto;  
caminho, onde nos dias bons passeio,  
tornou-se rio, e rio será durante  
todo o curso hibernal do grande assalto;  
a terra tem um solo de cobalto,  
e a água morta como que se faz  
de vidro, tanto frio de fora a cerra:  
e eu da minha guerra  
não recuei um passo para trás,  
nem vou recuar; que se o martírio é doce,  
a doçura da morte ainda é mais doce.

Canção, o que será de mim no outro  
e doce tempo novo, quando chove  
dos céus o amor na terra, se a mais nada  
— nesta quadra gelada —  
e a ninguém, só a mim, Amor comove?  
O que mais pode ser? Homem de mármore,  
que se fiou num coração de mármore.<sup>115</sup>

## COMÉDIA

Da *Comédia*, serão transcritos três trechos, um de cada cântico — *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. São inúmeras as passagens memoráveis da obra; muitas delas já foram mencionadas nas seções anteriores deste livro. A seleção que aqui se oferece põe ênfase em momentos ainda não destacados. Do *Inferno*, reproduz-se um fragmento do canto xxv — o canto dos ladrões que se fundem a serpentes, nelas metamorfoseando-se — na excelente tradução de Machado de Assis; do *Purgatório*, citam-se, na tradução de Cristiano Martins, versos do canto I, no qual se narra o encontro de Dante e seu guia, Virgílio, com o guardião daquele reino, Catão de Útica; do *Paraíso*, na versão de Xavier Pinheiro, versos do canto xxxi, mais precisamente aqueles em que se relata a separação definitiva de Dante e Beatriz, permanecendo o poeta na companhia de São Bernardo.

### INFERNO

Leitor, não maravilha que aceitá-lo  
ora te custe o que vás ter presente,  
pois eu, que o vi, mal ousou acreditá-lo.

Eu contemplava-os, quando uma serpente  
de seis pés temerosa se lhe atira  
a um dos três e o colhe de repente.

Co'os pés do meio o ventre lhe cingira,  
com os da frente os braços lhe peava,  
e ambas as faces lhe mordeu com ira.

Os outros dous às coxas lhe alongava,



e entre elas insinua a cauda que ia  
tocar-lhe os rins e dura os apertava.

A hera não se enrosca nem se enfia  
pela árvore, como a horrível fera  
ao pecador os membros envolvia.

Como se fossem derretida cera,  
um só vulto, uma cor iam tomando,  
quais tinham sido nenhum deles era.

Tal o papel, se o fogo o vai queimando,  
antes de negro estar, e já depois  
que o branco perde, fusco vai ficando.

Os outros dous bradavam: “Ora pois,  
Agnel, ai triste, que mudança é essa?  
Olha que já não és nem um nem dois!”

Faziam ambas uma só cabeça,  
e na única face um rosto misto,  
onde eram dois, a aparecer começa.

Dos quatro braços dous restavam, e isto,  
pernas, coxas e o mais ia mudado  
num tal composto que jamais foi visto.

Todo o primeiro aspecto era acabado;  
dous e nenhum era a cruel figura,  
e tal se foi a passo demorado.<sup>116</sup>

## PURGATÓRIO

Vi perto um velho, de que o grave aspecto  
respeito impunha assim como jamais  
terá votado um filho ao pai diletto.

Tinha sarjada em prata a barba, e mais  
a cabeleira que, da fronte altiva,

em duas bandas lhe ia ao peito, iguais.

A luz das quatro estrelas, firme e viva,  
à face lhe incidia frontalmente,  
tal como o raio que do sol deriva.

“Quem sois vós, que subindo a ima torrente,  
acabais de fugir da fossa eterna?”

— disse, a barba a oscilar, tremulamente.

“Quem vos conduz aqui? E que lanterna  
vos devassou as tenebrosas rotas  
no fundo lá da cavidade averna?”

As leis do abismo estão acaso rotas?  
O decreto do Céu foi, pois, mudado,  
franqueando a tais galés as minhas grotas?”

Meu guia me tomou do braço, ao lado;  
e ao gesto seu e frases que dizia,  
baixei o olhar, postando-me ajoelhado.

E tornou-lhe: “Por mim, não poderia:  
Uma dama desceu do céu fulgente  
e fez-me dar-lhe ajuda e companhia.

Vejo que queres mais profundamente  
de nossa condição saber real;  
e nada omitirei, honestamente.

Não viu inda o que trago a hora final,  
mas pela insânia a teve tão vizinha  
que por bem pouco não seria tal.

Por tirá-lo da selva erma e daninha  
eu fui mandado, e, pois, por esta estrada,  
agora, junto de mim, ele caminha.

Já lhe mostrei a gente condenada;  
e a mirar os espíritos se apressa  
que aqui transmudam, sob tua alçada.

Não direi como, pois que o veda a pressa.



Um efeito divino me auxilia  
a guiá-lo a ver-te aonde o bem começa.

Acolhe-o, então! Que a liberdade pia  
buscando vai, da qual sabe o valor  
quem da vida saiu, por ela, um dia.”<sup>117</sup>

## PARAÍSO

Sem se deterem mais do que o preciso,  
os olhos meus haviam rodeado  
em sua forma geral o Paraíso:

vivo desejo em mim ’stando ateadado,  
a Beatriz voltei-me; ter queria  
a solução do que era inexplicado.

Ao que eu pensava o oposto respondia:  
nos gloriosos trajos de um eleito,  
em vez de Beatriz, um velho eu via.

Nos olhos transluzia-lhe e no aspecto  
alegria beni’na e o continente  
de pai era, à ternura sempre afeito.

“E Beatriz?” — exclamo eu de repente.  
Tornou: “Baixar me fez do meu assento  
por contentar o teu desejo ardente.

Verás, do cimo ao circ’lo tércio atento,  
Beatriz nesse trono colocada,  
que lhe há dado imortal merecimento”.

Olhos alçando, à Dama sublimada,  
divisei que de c’roa era cingida,  
da eterna luz, em refração, formada.

Da região etérea a mais subida  
vista mortal, no pego profundando,

de tão longe não fora dirigida,  
como olhos meus, em Beatriz fitando.

Vi-a, porém: a efigie livremente  
descia a mim do vulto venerando.

“Senhora! Esp’rança minha permanente!  
Que não temeste, por me dar saúde,  
teus vestígios deixar no inferno horrendo!

De tantas coisas quantas eu ver pude,  
ao teu grande valor e alta bondade  
a graça referir devo e virtude.

Sendo eu servo, me deste a liberdade,  
pelos meios e vias conduzido,  
de que dispunha a tua potestade.

Seja eu do teu valor fortalecido,  
por que minha alma, que fizeste pura,  
te agrade ao ser seu vínculo solvido.”

Desta arte orei. Lá da sublime altura,  
em que estava, sorrindo-se encarou-me;  
depois voltou-se à eterna Formosura.<sup>118</sup>



# ESTANTE

Obras como a de Dante, produzidas em contextos culturais bastante longínquos e diversos do nosso, colocam um desafio fundamental para o leitor brasileiro que se disponha a enfrentá-las; desafio que poderia ser resumido em questões, a princípio, muito simples: como lê-las, afinal? de que texto se valer? as traduções dispensam o original ou são pontes lançadas em direção àquele?

Mesmo o leitor fluente no italiano moderno vê-se, por vezes, perdido diante das palavras de Dante e é obrigado a recorrer a comentários, a interpretações críticas e até — ou antes de tudo — a traduções para o português, que possam esclarecer suas interrogações. Na verdade, mesmo um leitor italiano pode ter dificuldades — ou, melhor dito, é muito provável que as tenha — ao ler a *Comédia* ou a *Vida Nova*, e não só pelas inúmeras, e com frequência já inacessíveis imediatamente, referências literárias, históricas, mitológicas, filosóficas, teológicas que essas obras encerram. O idioma italiano medieval, embora muito mais próximo do italiano moderno do que o português medieval o é do português hoje corrente, apresenta não poucas singularidades de vocabulário e sintaxe. Nas obras poéticas, essas singularidades são ainda maiores, especialmente as sintáticas, em atenção às exigências de expressividade, fazendo com que mesmo especialistas com longos anos de estudos dantológicos ainda se perguntem a respeito do significado de algumas passagens mais ambíguas.

No entanto, mesmo que as traduções se afigurem como ferramentas importantes para o esclarecimento do original — e, no caso das traduções mais afortunadas, mesmo que elas demonstrem ter apelo estético por si, levando, ao menos idealmente, a uma espécie de esque-



cimento de sua subordinação ao original (Umberto Eco flagrou semelhante milagre nas traduções dantescas de Haroldo de Campos)<sup>119</sup> —, nenhum leitor pode dizer, de boa-fé, que leu de fato Dante se somente o leu em tradução. A rigor, esse cuidado vale para qualquer texto literário ou filosófico; mas certamente se acentua quando se trata de poesia, em que o trabalho com os aspectos materiais da linguagem — sonoros, mas também gráficos — vem para o primeiro plano e passa a condicionar com intensidade incomum o acesso ao plano semântico.

Uma sugestão, pois, para o leitor que está se iniciando no universo dantesco é que escolha uma ou duas traduções das diversas disponíveis nas livrarias, e especialmente nos sebos (onde a variedade é maior), e tente ler cada segmento do texto (estrofe, se poesia; parágrafo, se prosa) tanto na tradução como no original. Algumas edições, felizmente, são bilíngües, com o texto em italiano ao lado daquele em português, o que facilita essa leitura paralela. Vale lembrar que foi assim que o escritor argentino Jorge Luis Borges, conforme lembrou em mais de uma ocasião, aprendeu a ler em italiano, guiado por um Dante italiano-inglês (enquanto se dirigia de bonde a seu local de trabalho, uma biblioteca no bairro de Almagro).<sup>120</sup>

## TRADUÇÕES DA *COMÉDIA*

A primeira tradução integral da *Comédia* para o português foi aquela do Barão da Vila da Barra, publicada postumamente em 1888. O barão — cujo nome de batismo era Francisco Bonifácio de Abreu, médico da família imperial e patrono da cadeira que seria de Jorge Amado

na Academia Brasileira de Letras — morreu em 1887, deixando sua versão inédita (a primeira edição traz, na verdade, as duas datas: uma na capa, a outra na folha de rosto). Não se trata de uma boa tradução, tanto pelo que toca ao rendimento poético em português quanto pelo que se refere à replicação dos valores semânticos do original: seu valor é antes histórico, por sua primazia.

Mais bem-sucedida é a tradução de José Pedro Xavier Pinheiro, a segunda integral a sair no Brasil. E seu português envelheceu menos do que o do Barão da Vila da Barra, o que ajuda a torná-la ainda hoje legível, enquanto a tradução anterior é de leitura penosa. Decerto, este é um dos fatores determinantes para que seja bastante fácil encontrar em sebos edições da versão de Xavier Pinheiro (e mesmo reproduzida em sites na internet, com grafia atualizada); edições da tradução pioneira, por sua vez, são raridades. Há uma história curiosa a respeito desta segunda *Comédia* brasileira. No livro *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*, o folclorista Luís da Câmara Cascudo recorda que a publicação, no jornal *O Globo*, em 25 de dezembro de 1874, de uma tradução de Machado de Assis (de fato, ótima) para o canto xxv do *Inferno* entusiasmou Xavier Pinheiro a tal ponto que este resolveu traduzir o canto seguinte. Amigo de Machado, Xavier Pinheiro mostrou-lhe sua versão do canto xxvi — o célebre canto de Ulisses — e foi estimulado por aquele a prosseguir, e assim o fez. (Acrescente-se, de viés, que, sobre o interesse de Machado por Dante, há um ótimo ensaio de Edoardo Bizzarri — tradutor de *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, para o italiano —, ensaio incluído no livro *Meu Dante*, publicado pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro em 1965, em comemora-



ção ao sétimo centenário do autor da *Comédia*; o livro reúne textos de diversos poetas e intelectuais — entre eles, Henriqueta Lisboa, Otto Maria Carpeaux, Haroldo de Campos e Dante Milano — a respeito de suas experiências pessoais de leitura da obra dantesca.)

Depois da tradução de Xavier Pinheiro, outras foram publicadas, algumas em prosa, as quais, salvo engano, não merecem destaque. Só em 1976 sairia outra tradução integral que marcou época: aquela do poeta mineiro Cristiano Martins (inicialmente, em coedição da Itatiaia e da Editora da Universidade de São Paulo, e ainda hoje disponível, nas livrarias, numa edição mais recente da Villa Rica). Deve-se notar que a tradução de Martins é poeticamente superior à mais nova tradução brasileira de toda a *Comédia*, aquela de Italo Eugenio Mauro, publicada em 1998 pela editora 34. No entanto, uma e outra são bastante úteis para aquela leitura paralela com o texto italiano acima sugerida, pois o português de ambas é bem mais próximo do nosso do que o das traduções anteriores, embora, é verdade, a sintaxe de Mauro possa parecer por vezes até mais complicada do que a do original.

A última tradução digna de nota publicada no Brasil é aquela realizada pelo poeta português Vasco Graça Moura. Fora publicada anteriormente em Portugal pela Bertrand Editora e nos chegou em 2005, em edição nacional, pela Landmark. Trata-se, provavelmente, de todas as traduções da *Comédia* para o português, daquela que consegue de modo mais adequado equilibrar o respeito às constrições da forma original — a *terza rima* inventada pelo próprio Dante — e o não menos necessário respeito aos sentidos do texto.

## TRADUÇÕES PARCIAIS

Esta simultânea atenção à forma e ao sentido (que são, afinal, na poesia, elementos indestrinçáveis, e só nas más traduções parecem ter existências distintas) é encontrada mais facilmente nas diversas traduções parciais da *Comédia* que temos em português. É compreensível que assim se dê. Desincumbindo-se da exigência muitas vezes burocratizante de verter a totalidade da obra, os tradutores podem concentrar-se nas passagens que lhes solicitam mais intimamente, ou com as quais se sentem mais à vontade. Augusto de Campos, no livro *O anti-crítico* (Companhia das Letras, 1986), introduziu suas excelentes versões de dois cantos infernais (e, de um deles, apenas, então, o início — que depois completaria) apresentando-as como antídotos ao que ele ali chamou, com exata maldade, “traduções funcionárias”. Sua intenção, declarava, era recuperar “a concretude das imagens” e “a diretividade da linguagem”, perdidas nas “inversões canhestras” das traduções integrais. Pode-se dizer que ele foi muito feliz nesse intento; sua solução para o verso inicial do *Inferno* e de toda a *Comédia* já diz tudo: “No meio do caminho desta vida”, muito mais próxima, a um só tempo, de Dante e do português moderno do que propostas como “Da nossa vida em meio da jornada” (Xavier Pinheiro), “A meio do caminho desta vida” (Cristiano Martins) ou “A meio caminhar de nossa vida” (Italo Eugenio Mauro). No livro *Invenção*, publicado em 2003, Augusto de Campos reúne esses dois cantos a outros do *Inferno* e do *Purgatório*. A *Comédia* concretista se completa com as traduções de Haroldo de Campos para seis cantos do *Paradiso*, publicadas originariamente



num pequeno volume autônomo, hoje encontrável apenas em sebos, e depois reunidas com outras versões dantescas e cavalcantianas — com especial destaque para o magistral *tour de force* das rimas “pedrosas” — no livro *Pedra e luz na poesia de Dante* (Imago, 1998).

No período anterior às traduções parciais de Haroldo e de Augusto de Campos, há a destacar pelo menos aquelas de Henriqueta Lisboa e de Dante Milano (além da já mencionada tradução do *Inferno* xxv por Machado de Assis). As versões de Henriqueta Lisboa para catorze cantos do *Purgatorio* podem ser lidas, atualmente, no volume *Poesia traduzida*, publicado em 2001 pela Editora UFMG (no mesmo livro, quanto a matéria dantesca, há belas traduções de três sonetos da *Vita Nova*). Vale recordar que Haroldo de Campos chegou a dizer, em entrevista recolhida no livro *Céu acima* (Perspectiva e Fapesp, 2005), que considerava a tradução de alguns cantos do *Purgatório* por Henriqueta Lisboa a melhor de todas as traduções brasileiras de Dante no Brasil (destacou, na ocasião, entre as integrais, as de Xavier Pinheiro e de Cristiano Martins). Por Dante Milano, temos três cantos do *Inferno*, hoje encontrados na sua *Obra reunida*, saída em 2004 pela Academia Brasileira de Letras. O grande trunfo dessas traduções está em que Milano soube infundir-lhes a limpidez característica de sua própria poesia, fazendo com que os cantos infernais pareçam mais melódiosos do que eram no original: o que vale por uma operação crítica das mais refinadas, como se desencavasse, de sob as rimas ásperas do *Inferno*, algo daquela *dulcedo* exercitada por Dante nas suas líricas juvenis, algo daquela música originária de uma poesia escrita, então, ainda sob o influxo do *dolce stil novo*.

A tradução do *Inferno* por Jorge Wanderley (Record, 2004) não se enquadra propriamente nessa esfera das traduções parciais, pois não foi concebida originalmente como tal: o tradutor tinha a intenção de oferecer aos leitores mais uma *Comédia* integral em português, porém, sua morte, em 1999, interrompeu o projeto. Quanto ao resultado estético, quanto à reconstituição do amálgama de forma e sentido, pode-se dizer que essa tradução fica a meio caminho entre a utilidade de integrais como as de Cristiano Martins e de Italo Eugênio Mauro e a relativa autonomia como poema em português das parciais de Augusto e de Haroldo de Campos, de Henriqueta Lisboa e de Dante Milano. Não por acidente, presume-se, compartilha com Augusto de Campos algumas soluções para versos decisivos: por exemplo, “No meio do caminho desta vida”, para o verso inicial do canto I, e “e caí como corpo morto caí”, para o verso final do canto V (é curioso que, nas suas notas de tradutor, nas quais há referências a diversas traduções anteriores, Jorge Wanderley jamais aluda àquelas de Augusto de Campos).

## OUTRAS OBRAS

Outras obras dantescas tiveram, compreensivelmente, menos traduções para o português. Pode-se lembrar que há uma edição brasileira das *Obras completas* de Dante, estendendo-se por dez volumes, publicada nos últimos anos da década de 1950 pela Editora das Américas. Mas tais traduções, sempre em prosa, a cargo de vários autores (na maioria, eclesiásticos), são atrapalha-



das, com freqüência, por alguns erros banais de compreensão dos textos originais. O melhor, portanto, para quem quer levar suas leituras de Dante além da *Comédia*, é buscar traduções confiáveis de cada obra isolada. O problema é que, de algumas obras de Dante, a única tradução para o português é aquela da coleção.

Da *Lírica*, há uma boa tradução integral pelo mesmo Jorge Wanderley há pouco mencionado (Topbooks, 1996). Os poemas líricos de mais complexa estruturação, e pois de mais árdua tradução, as rimas “pedrosas”, foram também vertidos maravilhosamente por Haroldo de Campos (no livro, já referido, *Pedra e luz na poesia de Dante*). Quanto à *Vida Nova*, há uma interessante tradução por Décio Pignatari, publicada com textos de outros autores (*Romeu e Julieta*, de Shakespeare, *Os rivais*, de Sheridan, e *O diário*, de Goethe) num volume temático intitulado *Retrato do amor quando jovem* (Companhia das Letras, 1990). A *Vida Nova* de Pignatari peca, às vezes, pela excessiva modernização que impõe à linguagem do original: trocar o pronome “tu” por “você”, por exemplo, é quase indesculpável; tanto quanto reduzir à uniformização do português o jogo entre texto italiano e inserções latinas (trata-se, afinal, de uma obra medieval, e anular os indicadores de sua medievalidade é desprezar ao mesmo tempo a historicidade e a literariedade que ali se encarnam muito intrincadamente). Duas traduções portuguesas da *Vida Nova* merecem leitura (a escolher entre as duas, prefira-se a segunda): aquela de Carlos Eduardo Soveral, saída pela Guimarães Editores, e a de Vasco Graça Moura, pela Bertrand. Vale frisar que todas essas traduções padecem de um problema de fundo, que é o fato de não

levarem em consideração o texto crítico estabelecido em 1996 por Guglielmo Gorni, texto no qual se introduzem algumas significativas diferenças em poucas mas decisivas passagens da obra.

Os outros textos de Dante parecem ter maior interesse para o especialista que para o “leitor comum” (se é que este, de fato, existe, quando se trata de clássicos). A *Monarquia*, claro, é um texto fundamental da teoria política medieval—e, como tal, decerto terá apelo para os estudantes de ciência política ou filosofia. Há uma tradução desta obra, pelo mesmo Soveral há pouco mencionado, num volume da coleção *Os pensadores* que reúne, ao lado do texto de Dante, outros de Tomás de Aquino, Duns Scot e Guilherme de Ockham. Não é a única tradução da obra no mercado, mas é provavelmente a mais confiável. Dos demais textos dantescos, infelizmente as únicas traduções existentes são aquelas das *Obras completas* já referidas. O melhor seria utilizá-las como apoio para a leitura dos originais.

#### EM ITALIANO

A leitura dos textos de Dante em italiano não comporta menos cuidados quanto às edições a escolher. Como os textos antigos e medievais difundiram-se inicialmente em forma de manuscritos, e muitas vezes não se tem uma versão de punho do próprio autor (é o caso dos textos de Dante), verificam-se muitas variações de um manuscrito a outro, com a introdução de variantes dialetais e mesmo de simples erros dos copistas. É por isso que é necessário selecionar uma edição respeitável, que



se baseie no texto crítico mais recente elaborado por especialistas em Dante. Texto crítico, vale esclarecer, é aquele estabelecido por um filólogo a partir da tentativa de discernir, na multiplicidade dos manuscritos, alguma coerência textual, que, se supõe, seria mais próxima à intenção do autor. No entanto, como as edições críticas são sempre muito caras, quem pretenda apenas ler Dante no original — e não estudar a fundo sua obra — pode muito bem se satisfazer com edições mais econômicas baseadas em textos críticos: até porque, na maioria das edições econômicas, costuma haver um bom aparato de notas esclarecedoras dos pontos mais obscuros dos textos, seja pelas construções inusuais, seja pelas referências intertextuais e culturais.

No caso da *Vida Nova*, a opção por um texto crítico é mais difícil do que no tocante a outras obras. Afinal, o texto estabelecido por Michele Barbi em sua pioneira edição crítica de 1907 — e reiterado em suas edições de 1921 e, a definitiva, com retoques, de 1932 (texto este retomado sem modificações por Domenico Robertis, em sua edição comentada saída pela primeira vez em 1980 e republicada em 1984) — é amplamente reconhecido pela comunidade internacional de estudiosos de Dante. Sua partição em quarenta e dois capítulos, embora filologicamente insustentável, tornou-se já parte da tradição de leitura do *libello*, e parte, ao que parece, inextirpável. Quando se diz, por exemplo, *Vida Nova* xxv, todo estudioso de Dante saberá se tratar do passo em que se encontra a discussão sobre a personificação do Amor. No entanto, em 1996, Guglielmo Gorni propôs uma nova edição crítica da obra. No texto de Gorni, restitui-se o título cunhado por Dante

— *Vita Nova*, e não *Vita nuova* — em consonância com também se recuperar a estranheza lingüística do original: isento do dever patriótico de referendar o esforço de unificação nacional por meio de uma língua comum (dever ainda presente a Barbi), Gorni franqueia-nos o encontro com um Dante florentino antes que italiano, e um Dante em que a dissociação entre vernáculo e latim era muito menor do que as edições anteriores da *Vita Nova* faziam supor. Neste empenho de reposição do texto em sua novidade originária, propõe-se também, com argumentos convincentes, uma nova segmentação da matéria em 31 parágrafos (mesmo número das composições poéticas ali enfeixadas), bastante diversa daquela de Barbi.

Quanto às *Rime* (os poemas líricos de Dante), há a edição clássica de Gianfranco Contini, originalmente de 1939 e revista em 1946, base para a maioria das edições econômicas da lírica de Dante. No entanto, também existe uma recentíssima edição de Domenico Robertis, saída em 2002, com a introdução de importantes modificações nos textos.

Da *Comédia*, o texto preferível é o estabelecido por Giorgio Petrocchi em 1964. Em 2001, Federico Sanguineti apresentou uma nova edição crítica, sob o título latino restaurado de *Dantis Alagherii Comedia* — contudo, a edição não foi ainda reconhecida pelos estudiosos de Dante como superior à de Petrocchi.

Os demais textos críticos confiáveis e seus correspondentes editores são: *Convivio*, por Franca Brambilla Ageno; *De vulgari eloquentia*, por Pier Vincenzo Mengaldo; *Epistole*, por Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli; *Monarchia*, por Bruno Nardi (que retoma, com retoques



em três evidentes erros de impressão, o texto crítico sob a responsabilidade de Pier Giorgio Ricci); *Il Fiore e Detto d'Amore* (duas obras de autoria dúbia, mas muito provavelmente devidas a Dante), por Gianfranco Contini; *Egloge*, por Enzo Cecchini; *Questio de aqua et terra*, por Francesco Mazzoni.

## OBRAS SOBRE DANTE

Há pouquíssimos livros sobre Dante publicados no Brasil; entre estes poucos, alguns se destacam, com muita evidência. O primeiro, uma indicação óbvia, é o estudo incontornável — ainda hoje, passados quase oitenta anos de sua publicação original — de Erich Auerbach, *Dante, poeta do mundo secular* (Topbooks, 1997). Infelizmente, a editora brasileira preferiu traduzi-lo a partir da tradução para o inglês, e não do original alemão, o que inevitavelmente acaba afastando o leitor das formulações originais de Auerbach. De Auerbach sobre Dante, podemos ler ainda, em português, um dos capítulos decisivos de seu monumento crítico, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (o capítulo se intitula “Farinata e Cavalcante”), além dos ensaios “São Francisco de Assis na *Comédia* de Dante” e “Figura” (este, não especificamente sobre Dante, mas com observações importantes sobre sua obra e esclarecedores da interpretação oferecida em *Dante, poeta do mundo secular* e em *Mimesis*), ambos editados no volume *Figura* (Ática, 1997). A interpretação que Auerbach faz da obra de Dante, pode-se dizer assim, é retrospectiva: ele a observa a partir do desenvolvimento posterior da lite-

ratura européia (ou seja, dito de outro modo, a partir da literatura moderna), que a obra de Dante, em alguma medida, prefigurou ou, mesmo, inaugurou. Para Auerbach, foi crucial para a configuração do “realismo” literário (que ele entende em sentido bem mais amplo que aquele do realismo como escola literária), e mesmo do realismo em geral, o experimento dantesco, embora isso tenha sido esquecido por muitos escritores, críticos e leitores.

Uma esplêndida introdução à obra de Dante, forjada no mesmo universo intelectual de Auerbach (o da filologia românica alemã), é oferecida por Ernst Robert Curtius no capítulo “Dante” de seu *Literatura européia e Idade Média latina*. Definitiva, por exemplo, sua caracterização de quão inadequada é qualquer definição formal da *Comédia* que a reduza a um dos gêneros literários já preexistentes. Mas todo o capítulo é rico em sugestões para os leitores-críticos, e de iluminações para todos os leitores interessados na grande arte de Dante.

O leitor que está se iniciando no mundo-Dante pode também recorrer ao útil guia preparado pelo historiador Hilário Franco Júnior, *Dante Alighieri, o poeta do absoluto*: publicado originalmente pela Brasiliense, na coleção Encanto Radical, em 1986, teve reedição pela Ateliê, em 2003. Neste pequeno mas cuidado livro, o autor apresenta Dante em suas seis principais faces, cada uma correspondendo a um capítulo: “O florentino”, “O exilado”, “O enciclopédico”, “O esotérico”, “O amante” e “O místico”.

Outra fonte de informações importante a respeito de Dante é a biografia produzida por R. W. B. Lewis e editada no Brasil pela Objetiva. Infelizmente, das bio-



grafias de Dante lançadas nos últimos anos, esta é a menos relevante: se o leitor souber ler em inglês, que prefira aquela de Robert Hollander, *Dante: a Life in Works* (Yale), verdadeira biografia intelectual, com ênfase nos textos a que a vida deu ocasião; se souber ler em italiano, a melhor opção é a *Vita di Dante* de Giorgio Petrocchi (Laterza).

De leitura interessante, ainda, os capítulos dedicados a Dante em alguns livros de Harold Bloom, especialmente *Abaixo as verdades sagradas* (saído no Brasil pela Companhia das Letras) e *O cânone ocidental* (Objetiva). Bloom contrapõe-se com muito vigor a toda uma tradição norte-americana de leitura de Dante, que tende a ressaltar determinados aspectos de sua obra de modo a reforçar a noção de uma subordinação de Dante à teologia agostiniana ou tomista (e, pois, ao cristianismo institucionalizado de seu tempo). Para Bloom, Dante — como todos os grandes escritores dos últimos dois milênios — é um gnóstico, mas um gnóstico sem freios, com uma “audácia” sem concorrentes em “toda a tradição da literatura supostamente cristã”: “Seu poema”, resume, “é uma profecia, e assume a função de um terceiro Testamento, de maneira nenhuma subserviente ao Velho e ao Novo. Dante não reconhece que a *Comédia* tem de ser uma ficção, sua suprema ficção. Ao contrário, o poema é a verdade, universal, e não temporal” (em alguma medida, a interpretação de Bloom se coloca nas antípodas da de Auerbach).

Outra interpretação personalíssima de Dante é aquela oferecida por Jorge Luis Borges nos seus *Nove ensaios dantescos*, cuja última publicação, no Brasil, se deu no quadro das *Obras completas* do autor, pela Globo. Não

menos que genial sua hipótese — arrebatada, romântica, profundamente antiacadêmica — de que Dante erigiu toda a magnífica catedral da *Comédia* para encenar, nesta arquitetura poético-amorosa, seu reencontro com Beatriz, a amada morta muito jovem.

Tais livros já garantem, é certo, alguma leitura dantesca, mas são muito pouco perto da infinidade de publicações sobre o autor que chegam às livrarias de outros países todos os anos. Resta torcer para que títulos imprescindíveis da interpretação de Dante, como *Dante: The Poetics of Conversion*, de John Freccero, *Un'idea di Dante*, de Gianfranco Contini, o erudito mas divertido ensaio em forma de diálogo *Dante nella selva*, de Guglielmo Gorni, ou ainda os vários estudos de Charles S. Singleton, um dia cheguem ao Brasil, em traduções cuidadas.



## NOTAS

- 1 É em atenção ao título original de Dante que, neste livro, se fala em *Comédia*, preferencialmente à versão mais conhecida — e, em alguma medida, imprópria — do título, *Divina Comédia*.
- 2 Francesco D'Ovidio, *Studii sulla Divina Commedia*, Milão e Palermo: Remo Sandron, 1901, p. xvi.
- 3 Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia*: e outros fragmentos, trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 40.
- 4 T. S. Eliot, "Dante", em *Selected Essays 1917-1932*, Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1932, p. 225.
- 5 *Risorgimento* é como se costuma chamar o período histórico entre o fim do século XVIII e o ano decisivo de 1870, no curso do qual ocorre o processo de formação do Estado italiano unificado. Também se nomeia assim o complexo cultural correspondente a esse período.
- 6 Assim — *podestà* — se designava o chefe da comuna medieval, responsável por fazer justiça e por guiar o Exército na guerra.
- 7 Tradução literal, sem preocupações formais, do original de Sacchetti: "Or è mancata ogni poesia / e vòte son le case di Parnaso, / po' che morte n'ha tolto ogni valore / [...] / Come deggio sperar che surga Dante, / che già chi 'l sappia legger non si trova? / E Giovanni, ch'è morto, ne fe' scola".
- 8 Ou, de acordo com o extenso título original latino para esta obra escrita em vernáculo, *De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii florentini poete illustris et de operibus compositis ab eodem* (*Da origem, vida, estudos e morte do ilustríssimo Dante Alighieri, famoso poeta dos florentinos, e das obras compostas por ele*).
- 9 Augusto de Campos, *Linguaviagem*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 168-171.
- 10 Nicola Zingarelli, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milão: Vallardi, 1931, v. 2, p. 1329.
- 11 É inesquecível a formulação sintética de Boccaccio: *Fu il nostro poeta [...] d'animo alto e disdegnoso molto* ("Foi o nosso poeta [...] de alma elevado e muito desdenhoso"). Retomou-a, em termos quase

idênticos, Giovanni Villani: *Questo Dante per lo suo sapere fue alquanto presuntuoso e schifo e isdegnoso* ("Este Dante, pelo seu saber, foi um tanto presunçoso e exigente e desdenhoso").

- 12 Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Roma e Bari: Laterza, 1997, p. 9.
- 13 Boccaccio esclarece que há dois tipos de "pastores espirituais": o primeiro é aquele dos que "apascentam as almas dos viventes da palavra de Deus" ("e estes são os prelados, os pregadores e os sacerdotes"); o segundo é o "daqueles que, de ótima doutrina, ou lendo aquilo que os passados escreveram, ou escrevendo de novo o que lhes parece ou omitido ou não claramente demonstrado, informam às almas e aos intelectos dos ouvintes ou dos leitores" (e estes "geralmente doutores [...] são chamados").
- 14 E este número *nove*, recorrente na *Vida Nova*, deve ser entendido antes simbólica que documentariamente.
- 15 Tratava-se do assim chamado Sacro Império Romano, tentativa de reviver, anacronicamente, as glórias da antiga Roma imperial. Voltaire zombou desse esforço de ressurreição, afirmando não ser este "nem sacro, nem império, nem romano".
- 16 *Purg.* VI 76-87. Valho-me, aqui, da tradução de Vasco Graça Moura, com alguns reparos quanto à pontuação (*Divina Comédia*, São Paulo: Landmark, 2004, p. 357).
- 17 A divisão entre Guelfos e Gibelinos não é própria da Itália, mas representa o transplante para o solo italiano de uma cisão bem mais ampla no seio do Sacro Império Romano (que era, na verdade, predominantemente germânico: daí alguns historiadores falarem em "Sacro Império Romano-Germânico"). Os dois partidos surgiram no século XII, na Alemanha: os Guelfos apoiando a dinastia dos Welfen (da Baviera), e os Gibelinos apoiando a dinastia dos Hohenstaufen (da Suécia, mais precisamente do castelo de Waiblingen, de onde veio o nome do partido). Welfen e Hohenstaufen encontravam-se, então, em luta pela coroa imperial, depois da morte, em 1125, do imperador Henrique V, que não deixou herdeiros diretos. Em 1133, os Guelfos conseguiram pôr Lotário, duque da Baviera apoiado pelo Papa, no trono da Alemanha. O uso dos termos Guelfo e Gibelino para designar partidos italianos só começou quando o Império estava a cargo de Frederico I (Frederico Barba-Ruiva, ou "Barbarossa",



como o chamaram os italianos). Eleito rei em 1152, coroado imperador em 1155, Frederico empenhou-se em reafirmar a supremacia imperial na Itália, supremacia que as comunas haviam abalado com o apoio do Papa. É então, neste período de consolidação do poder dos Gibelinos, que os termos se firmam na Itália. Vale frisar que a contraposição entre Guelfos apoiadores do Papado (mas não sempre, preservando certa independência na sua luta contra os privilégios dos nobres) e Gibelinos apoiadores do Império serviu ao equilíbrio do poder na política das comunas italianas, dificultando que ou o Papa ou o Imperador se impusessem absolutamente.

18 O contrato se perdeu, mas Gemma o cita num documento bem posterior, de 1329, no qual reclama a restituição de parte dos bens confiscados de Dante, parte referente ao seu dote.

19 André Capelão, no texto que é conhecido como *Tratado do amor cortês*, afirma que “se dois amantes se unem pelo casamento, o amor entre eles desaparece repentinamente” (trad. Ivone Castilho Benedetti a partir da trad. francesa de Claude Buridant, São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 219).

20 Guglielmo Gorni, “La *Vita Nova* nell’opera di Dante”, em Dante Alighieri, *Vita Nova*, ed. Guglielmo Gorni, Turim: Einaudi, 1996, p. xx.

21 “Ninguém mais que Dante exaltou, na Idade Média, a ‘nobreza’ do intelectual. Não chega ele a colocá-la acima de uma nobreza de sangue e de títulos, não obstante ser definida por Frederico II como a ‘posse de antigas riquezas’? Esse elogio do ‘intelectual’, porém, não está originariamente associado a nenhum credo social e a nenhuma consciência de ‘classe’ — ainda que nascente” (Alain de Libera, *Pensar na Idade Média*, trad. Paulo Neves, Rio de Janeiro: 34, 1999, p. 253).

22 Robert Hollander, *Dante: A Life in Works*, New Haven e Londres: Yale University Press, 2001, p. 150.

23 Vejam-se, por exemplo, os textos de Maurice de Gandillac que foram reunidos sob o título de *Gêneses da modernidade*, trad. Lúcia Cláudia Leão e Marília Pessoa, São Paulo: 34, 1995 (de especial interesse para o argumento aqui desenvolvido as pp. 35-46 e 167-181). E leiam-se as palavras estudadamente provocativas com que Peter Haidu abre sua recente contribuição ao debate sobre a modernidade do Medievo: “O sujeito moderno foi inventado na Idade Média — eis a tese apresentada neste livro, destinada a perturbar tanto medievais

listas como modernistas (inclusive pós-modernistas), ambos profundamente assentados no binarismo ‘medieval versus moderno’, que constitui sua auto-imagem historiográfica mediante a alterização do que se lhes opõe. Se o indivíduo moderno é medieval, segue-se que a Idade Média é moderna, ou que a modernidade é medieval — uma conclusão desconcertante de um jeito ou de outro. A autoconfiança de especialistas acadêmicos, a certeza de seu trabalho, não menos que sua autoridade epistemológica, são solapadas por essas transgressoras revisões. Uma modernidade que define a si própria como uma mudança incessante, em perpétua auto-reinvenção, projeta uma ‘Idade Média’ plenamente auto-idêntica, coberta pela mortalha do fechamento teológico” (*O sujeito medieval/moderno: texto e governo na Idade Média*, São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006, p. 11).

24 B. L. Ullman, “Renaissance: the Word and the Underlying Concept”, em *Studies in the Italian Renaissance*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, p. 19.

25 Henri Focillon, *Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica*, trad. José Saramago, Lisboa: Estampa, 1993, p. 351.

26 Vasari foi o primeiro a pensar na “renascença” — em seu dizer, *rinascita* — como um período historicamente circunscrito e passível de conceituação histórico-artística (cf. *Le Vite de’ piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri*: nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, Torino: Einaudi, 1991, v. 1, p. 101). Vale lembrar que Dante, na *Comédia*, põe Oderisi da Gubbio, conhecido iluminador de Bolonha, a comparar a superação de Guido Guinizzelli por Guido Cavalcanti (seus dois maiores precursores líricos) na poesia com aquela de Cimabue por Giotto na pintura: “Acreditou Cimabue, na pintura, / manter sua posição, e agora Giotto se sobressai, / de modo que a fama daquele se tornou obscura. // Assim tirou um ao outro Guido / a glória da língua; e talvez tenha nascido / quem a um e outro expulsará do ninho” (*Purg.* xi 94-99; os três primeiros versos são citados por Vasari na sua *Vida de Cimabue*, *op. cit.*, p. 107).

27 Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Massachusetts) e Londres: Harvard University Press, 1927, p. 9. Para a síntese a seguir, baseio-me sobretudo neste livro.

28 Jacques Le Goff, *Os intelectuais na Idade Média*, trad. Maria Julia Goldwasser, São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 11.



29 Ernst Robert Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina*, trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai, São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996, pp. 321-322.

30 Muito antes, portanto, daquele 1823 em que Balzac cunharia a palavra francesa *modernité* (primeira atestação vernacular) no romance *La dernière fée*; muito antes também de Baudelaire, que sublinharia fortemente a palavra em seu ensaio de 1863 sobre Constantin Guys, consagrando a “modernidade” como conceito histórico e crítico. Segundo Hans Robert Jauss, a palavra *modernitas* não foi cunhada por Walter Map; já se encontra, no século XI, em Berthold von der Reichenau, no relato de um sínodo convocado por Gregório VII, durante a quaresma de 1075, com o objetivo de recordar algumas prescrições dos Padres da Igreja das quais seu tempo (“*modernitas nostra*”, “nossa modernidade”) parecia desdenhar; mas aí, vale frisar, a palavra permanece indeterminada, como mera notação temporal, e tem sentido pejorativo.

31 Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina* cit., p. 167.

32 Maurice de Gandillac, *Gêneses da modernidade* cit., p. 38.

33 Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century* cit., p. 10.

34 Jacques Le Goff, *La Baja Edad Media*, trad. Lourdes Ortiz, México: Siglo Veintiuno, 1989, p. 282.

35 Domenico de Robertis, “Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico”, *Convivium*, raccolta nuova, 1 (1952), p. 5.

36 *Idem*, p. 13.

37 Jacques Le Goff, *La Baja Edad Media* cit., p. 263.

38 *Idem*, p. 271. Todo este esboço de síntese histórica baseia-se em Le Goff.

39 *Idem*, p. 282.

40 É o “amor cortês” ou, como se dizia em occitano, *fin’amors* (“amor refinado”) que assim se anuncia. Cf. Georges Duby, “A propósito do amor chamado cortês”, em *Idade média, idade dos homens*: do amor e outros ensaios, trad. Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 59-65. É bastante esclarecedora — embora, em alguma medida, redutora — a descrição que Duby nos dá da estrutura bási-

ca deste amor: “Eis o quadro: um homem, um ‘jovem’, no duplo sentido dessa palavra, no sentido técnico que tinha na época — isto é, um homem sem esposa legítima —, e, depois, no sentido concreto, um homem efetivamente jovem, cuja educação não havia sido concluída. Esse homem assedia, com intenção de tomá-la, uma dama, isto é, uma mulher casada, portanto inacessível, incoquetável, uma mulher cercada, protegida pelos interditos mais estritos erguidos por uma sociedade baseada em linhagens cujos fundamentos eram as heranças transmitindo-se por linha masculina e que, conseqüentemente, considerava o adultério da esposa como a pior das subversões e ameaçava com castigos terríveis o seu cúmplice. Portanto, no próprio coração do esquema, o perigo. Em posição necessária. Isso porque, por um lado, todo o picante do assunto vinha do perigo afrontado [...] e porque, por outro lado, tratava-se de uma prova no curso de uma formação contínua e, quanto mais perigosa a prova, mais ela era formadora. [...] O amor delicado [assim Duby refere-se ao *fin’amors*] é um jogo. Educativo. É o correspondente exato do torneio. Assim como no torneio, cuja grande voga é contemporânea da manifestação do erotismo cortês, o homem bem nascido arrisca sua vida nesse jogo, põe em aventura seu corpo (eu não falo da alma: o objeto cujo lugar tento reconhecer foi forjado então para afirmar a independência de uma cultura, a da gente da terra, arrogante, erguida resolutamente, na sua alegria de viver, contra a cultura dos sacerdotes). Assim como, no torneio, o jovem arrisca a vida na intenção de completar-se, de aumentar seu valor, mas também de tomar, conquistar seu prazer, capturar o adversário após lhe ter rompido as defesas, após o ter desmontado, derrubado, revirado. [...] A dama tinha assim a função de estimular o ardor dos jovens, de apreciar com ponderação, judiciosamente, as virtudes de cada um. Ela arbitrava as rivalidades permanentes. Ela coroava o melhor. O melhor era quem a tinha servido melhor. O amor cortês ensinava a servir e servir era o dever do vassalo” (pp. 60 e 64).

41 Como observa Guglielmo Gorni, nas notas à sua edição crítica da *Vita Nova* (Turim: Einaudi, 1996), a primeira geração de trovadores, na qual se encontrava Guilherme IX de Aquitânia, remonta a algumas décadas antes dos 150 anos estimados por Dante (que está escrevendo, recorde-se, em 1294, “ano mais, ano menos”) para a floração inicial da poesia vernacular.

42 Uma valiosa seleção de textos dos trovadores — e não só dos occitânicos — pode ser lida em português, acompanhada de uma



esclarecedora introdução, no volume organizado por Segismundo Spina, *A lirica trovadoresca*, São Paulo: Edusp, 1996. Augusto de Campos traduziu todas as canções remanescentes de dois dos principais trovadores, Arnaut Daniel e Raimbaut d'Aurenga, publicando-as primeiramente em *Mais provençais* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996) e retomando-as depois, ao lado de poemas de Dante e de Guido Cavalcanti, em *Invenção* (São Paulo: Arx, 2003). Em outro de seus livros, *Verso reverso controverso* (São Paulo: Perspectiva, 1978), já apresentara algumas dessas traduções, em versões anteriores, ao lado de textos de Guilherme IX, Marcabru, Bertran de Born, Bernart de Ventadorn e Peire Cardenal.

43 A mais célebre postulação do vínculo entre trovadorismo e catarismo é aquela oferecida por Denis de Rougemont no seu clássico estudo *L'amour et l'Occident*, do qual há uma tradução brasileira sob o enganoso título de *História do amor no Ocidente* (trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz, São Paulo: Ediouro, 2003, especialmente pp. 101-172).

44 Vale frisar que, como já demonstrou, com acurácia de filólogo, Domenico de Robertis, alguns dos poemas incluídos na *Vita Nova* são encontrados, em versões diferentes daquelas do livro, em manuscritos antológicos e em outros documentos. Cf. "Sulla tradizione estravagante delle rime della 'Vita Nuova'", *Studi Danteschi*, 44 (1967), pp. 5-84.

45 Robert Hollander, *Dante: A Life in Works* cit., p. 8. Sobre o "experimentalismo" ou "experimentalidade" de Dante, são fundamentais as observações pioneiras de Gianfranco Contini, em vários de seus textos; cf. *Letteratura italiana delle origini*, Florença: Sansoni, 1970, pp. 297 e 334; *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Turim: Einaudi, 2001, pp. 3, 12-13, 68 e 110.

46 Domenico de Robertis, "Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico" cit., p. 3.

47 Domenico de Robertis, "La prima vocazione di Dante", em *Dal primo all'ultimo Dante*, Florença: Le Lettere, 2001, p. 10.

48 *Idem*, p. 11.

49 Cf. a leitura inovadora de Dante oferecida por Robert Pogue Harrison em *The Body of Beatrice*, Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1988 (com destaque para esta passagem no seu primeiro capítulo, "Dante's Dream", pp. 17-30).

50 Remy de Gourmont, *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, Paris: L'Herne, 1999, p. 15.

51 Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Roma e Bari: Laterza, 1997, p. 40.

52 Maria Corti, "Premessa", em Dante Alighieri, *Vita Nuova*, introd. e ed. Manuel Colombo, Milão: Feltrinelli, 1993, p. 7.

53 Manuela Colombo, "Introduzione", *idem*, p. 13.

54 Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, cit., p. 304.

55 Domenico de Robertis, *Il libro della "Vita Nuova"*, 2ª ed. ampliada, Florença: Sansoni, 1970, pp. 177-178.

56 *Idem*, p. 6.

57 *Idem*, p. 18.

58 Nicola Zingarelli, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, cit., v. 1, p. 280.

59 Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini* cit., p. 299.

60 Giulio Bertoni, "La prosa della 'Vita Nuova' di Dante", em *Lingua e cultura: studi linguistici*, Florença: Olschki, 1939, p. 179.

61 Roberto Antonelli, "Perché un Libro(-Canzoniere)", *Critica del Testo*, VI, 1 (2003), p. 58.

62 Edoardo Sanguineti, "Per una lettura della *Vita nuova*", em Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di Domenico de Robertis, Milão: Garzanti, 1999, p. xv.

63 Charles S. Singleton, *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge: Harvard University Press, 1958, p. 7.

64 Paul Zumthor, "An Overview: Why the Troubadours?", trad. F. R. P. Akehurst, em F. R. P. Akehurst e Judith M. Davis (ed.), *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1995, p. 15.

65 Haroldo de Campos traduziu as quatro canções, introduzindo-as com um ensaio informado e anotando-as esclarecedoramente; cf. *Pedra e luz na poesia de Dante*, Rio de Janeiro: Imago, 1998, pp. 19-66.

66 Boccaccio, no seu *Zibaldone laurenziano*, transcreve uma carta de um frade chamado Ilaro, endereçada a Ugucione della Faggiuola, célebre guerreiro em sua época. Na carta, Ilaro conta a seu destinatá-



rio a respeito de um encontro com Dante, no qual o poeta teria lhe dado de presente um manuscrito do *Inferno*. O frade confessa a Ugucione que ficou espantado com o fato de um argumento tão digno ser tratado em vernáculo, ao que Dante teria lhe respondido que começara um poema em latim com argumento semelhante, mas o interrompera ao perceber que, desse modo, sua mensagem ficaria restrita aos poucos leitores desta língua. E Ilaro chega a citar dois versos e meio da abertura do poema, os quais permitem depreender que Dante, à época da tentativa latina, ideava restringir-se ao Paraíso como cenário: *Ultima regna canam, fluvido contermina mundo, / spiritibus que lata patent, que premia solvunt / pro meritis cuicumque suis* (“Cantarei os reinos últimos, adjacentes ao céu rodante, / que acolhem em toda sua amplidão os espíritos beatos, e a cada um, segundo seu mérito, / assinalam um prêmio”). Cf. Emilio Pasquini, *Dante e le figure del vero: la fabbrica della Commedia*, Milão: Bruno Mondadori, 2001, p. 6.

67 Cesare Vasoli, “Introduzione”, em Dante Alighieri, *Opere minori*, Milão e Nápoles: Ricciardi, 1988, t. 1/II, p. XI.

68 Robert Hollander, *Dante: A Life in Works* cit., p. 47.

69 *Idem*, p. 79.

70 *Idem*, p. 75.

71 Ulrich Leo, “The Unfinished *Convivio* and Dante’s Rereading of the *Aeneid*”, *Mediaeval Studies*, 13 (1951), p. 64.

72 Robert Hollander, *Dante: A Life in Works* cit., p. 55.

73 Outro poema — *Ire d’amor que en mon cor repaire* — é atribuído por Dante ao mesmo nobre trovador (que é como se chamam os trovadores setentrionais), mas hoje se sabe tratar-se de obra de Gace Brulé.

74 Joseph Luzzi, “Literary History and Individuality in the *De vulgari eloquentia*”, *Dante Studies*, 116 (1998), p. 162.

75 María Rosa Menocal, *Shards of Love: Exile and the Origins of the Lyric*, Durham e Londres: Duke University Press, 1994, pp. 96-97.

76 *Idem*, p. 100.

77 István Frank, “Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne”, em *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Paris: Didier; Bade: Art et Science, 1950, t. 1, p. 75.

78 *Idem*, p. 77.

79 María Rosa Menocal, *Writing in Dante’s Cult of Truth: From Borges to Boccaccio*, Durham e Londres: Duke University Press, 1991, pp. 21-22.

80 Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*, trad. Nilson Moulin, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 11.

81 Numa de suas apaixonadas páginas sobre Dante, proclamou que “ninguém tem direito de privar-se dessa felicidade, a *Comédia*, de lê-la de um modo ingênuo” (Jorge Luis Borges, “La Divina Comedia”, em *Obras completas*, Barcelona: Emecé, 1989, t. 3., p. 220).

82 Jorge Luis Borges, “Mi primer encuentro con Dante”, em *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 74.

83 Quanto às origens da forma da *terza rima*, tudo é especulação, mas uma fonte parece ter sido o esquema de rimas dos tercetos do soneto.

84 Georg Lukács, *A teoria do romance*, trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Duas Cidades e 34, 2000, p. 84.

85 Cf. Gianfranco Contini, “Dante come personaggio-poeta della *Commedia*”, em *Un’idea di Dante*, Turim: Einaudi, 2001, pp. 33-62.

86 Charles S. Singleton, “The Irreducible Dove”, *Comparative Literature*, IX, 2 (Spring 1957), p. 129.

87 Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, trad. Gaetano Prampolini, Bolonha: Il Mulino, 1978, pp. 88-89.

88 Erich Auerbach, *Dante, poeta do mundo secular*, trad. Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 115.

89 *Idem*, pp. 215-216.

90 Erich Auerbach, “Farinata e Cavalcante”, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, trad. Jacó Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 154.

91 *Idem*, p. 166.

92 *Idem*, p. 159.

93 *Idem*, p. 161.

94 *Idem*, p. 164.



- 95 Sendo assim, por exemplo, aqueles que são responsáveis por discórdias familiares ou por cismas religiosos aparecem, no canto xxviii do *Inferno*, sendo cortados em dois por uma espada manejada por um demônio (Maomé é um deles, pois o islamismo era visto à época de Dante como um cisma em relação ao cristianismo, como se o profeta fosse originariamente cristão).
- 96 Harald Weinrich, *Lete: arte e crítica do esquecimento*, trad. Lya Luft, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 55.
- 97 Cito, aqui, a partir de Dante Alighieri, *A divina comédia*, trad. Cristiano Martins, Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, v. 2, p. 75.
- 98 *Idem*, p. 49.
- 99 *Idem*, pp. 51-52.
- 100 Jacques Le Goff, “La naissance du Purgatoire”, em *Un autre Moyen Âge*, Paris: Gallimard, 1999, p. 782.
- 101 *Idem*, p. 1057.
- 102 *Idem*, p. 1112.
- 103 *Idem*, p. 1115. Vale lembrar que, para a teologia moderna, o Purgatório não é um lugar, mas um estado.
- 104 *Idem*, p. 1175.
- 105 *Idem*, p. 1120.
- 106 *Idem*, pp. 1198-1199.
- 107 *Idem*, p. 1199.
- 108 Harald Weinrich, *Lete* cit., p. 54.
- 109 Jorge Luis Borges, “El encuentro en un sueño”, em *Obras completas*, cit., t. 3, p. 371.
- 110 Umberto Eco, “Leitura do *Paraíso*”, em *Sobre a literatura*, trad. Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 27.
- 111 *Idem*, p. 28. *Novae* são as “estrelas novas”, também chamadas estrelas cataclísmicas, eruptivas, explosivas ou temporárias. Trata-se de estrelas que adquirem luminosidade intensa em poucas horas, em decorrência da explosão de sua superfície, e que ficam, por isso, cin-
- tilando fortemente por meses e mesmo anos, até começarem a regressar, gradativamente, a seu brilho habitual.
- 112 Ossip Mandelstam, “Conversation about Dante”, em *The Complete Critical Prose*, trad. Jane Gary Harris e Constance Link, Dana Point: Ardis, 1997, p. 268.
- 113 *Vida Nova*, trad. Décio Pignatari, em *Retrato do amor quando jovem*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 52-53.
- 114 *Lírica*, trad. Jorge Wanderley, Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 63.
- 115 “Rimas pedrosas”, em Haroldo de Campos, *Pedra e luz na poesia de Dante*, cit., pp. 31-35.
- 116 *Inferno* xxv, em Machado de Assis, *Poesias completas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, pp. 485-487.
- 117 *Purgatório* 1, em *A divina comédia*, trad. Cristiano Martins, Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, v. 2, pp. 12-16.
- 118 *Paraíso* xxxi, em *Divina comédia*, trad. J. P. Xavier Pinheiro, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre: Jackson, 1952, v. 2, pp. 364-365.
- 119 Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milão: Bompiani, 2003, p. 297.
- 120 Jorge Luis Borges, “Mi primer encuentro con Dante”, em *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 73.



ESTE LIVRO FOI COMPOSTO NAS  
FONTES PERPETUA E NEWS GOTHIC  
POR WARRAKLOUREIRO, E IMPRESSO  
EM PAPEL PÓLEN BOLD 90G  
NA GRÁFICA IMPRENSA DA FÉ  
NO OUTONO DE 2008

EDUARDO STERZI NASCEU EM  
PORTO ALEGRE (RS) EM 1973.  
DOUTOR EM TEORIA LITERÁRIA  
PELA UNICAMP, ESCREVEU  
TRABALHOS ACADÊMICOS  
SOBRE MURILO MENDES E SOBRE  
A ORIGEM DA LÍRICA MODERNA  
EM DANTE ALIGHIERI. COMO  
ENSAÍSTA, ORGANIZOU *DO CÉU  
DO FUTURO — CINCO ENSAIOS  
SOBRE AUGUSTO DE CAMPOS.*



CLÁSSICO É O QUE SE MANTÉM VIVO  
ATRAVÉS DO TEMPO. DAÍ NÃO  
HAVER VIDA INTELIGENTE SEM ELES.  
POR ISSO CADA VOLUME DA COLEÇÃO  
*POR QUE LER* TRAZ UMA SÍNTESE  
ABRANGENTE DA VIDA E DA OBRA  
DE GRANDES NOMES DA LITERATURA  
(BRASILEIRA E UNIVERSAL), ESCRITA  
POR UM ESPECIALISTA RENOMADO.  
PARA QUEM AINDA NÃO OS CONHECE,  
UM ENCONTRO MARCANTE. PARA  
QUEM JÁ OS CONHECE, O SUPREMO  
PRAZER DE REVÊ-LOS.

ISBN 978-85-250-4506-5



9 788525 045065