

A COMÉDIA, DE DANTE ALIGHIERI

Paulo Franchetti

[Escrito há alguns anos – no fim de 2007, como constatei há pouco pela data da gravação do arquivo –, este texto destinava-se a ser a apresentação de uma edição de luxo da *Comédia*, planejada pela editora Ourivesaria da Palavra. O projeto não foi para frente e ele ficou esquecido numa pasta do computador. Agora, acreditando que o contrato esteja vencido, resolvi publicá-lo. Trata-se de um texto que tinha limite de páginas e se destinava ao público em geral – o que, de resto, fica evidente na leitura.]

A primeira impressão que se fixa no leitor da *Comédia* é a imponência arquitetural. Como no caso de uma catedral gótica, as dimensões da obra e a perfeita correspondência das partes, aliada ao intenso simbolismo de cada pormenor, provocam em quem se aproxima e nela penetra uma espécie de vertigem. O símile não é novo, mas é apropriado, com uma distinção: a forma geral do poema não é apreendida de imediato, em nenhuma instância, e tem de ser adivinhada, testada e compreendida ao longo do processo da leitura.

Ler a *Comédia*, assim, é uma experiência inesquecível. Primeiro, porque o poema, a despeito da forma rigorosa do metro e da estrofe, conserva até hoje um frescor inolvidável. De fato, a linguagem de Dante não oferece dificuldades para além daquelas decorrentes da transformação da língua ao longo do tempo. E mesmo um falante do português com uma noção mínima do italiano, após alguns cantos lidos com auxílio de uma tradução ou um dicionário discernirá claramente o ritmo do verso de Dante e perceberá que a ordem da oração é quase sempre direta, além de constatar como a frase se casa muito naturalmente com os limites do verso e da estrofe. A organização estrófica, porém, é rígida. Os decassílabos rimam de estrofe a estrofe, no esquema *aba bcb cxc* – de modo que a rima que aparece no verso medial de um terceto envolve o verso medial do terceto seguinte, e assim por diante. A *terza rima* é invenção de Dante e atende a vários propósitos. No nível simbólico, é mais uma afirmação da trindade, nesse poema em que o número três está por toda a parte. Quanto à construção do discurso,

é mais adequada à narrativa épica do que uma forma estrófica que obrigasse a fechar a frase ou o período após um número fixo de versos¹. Como recurso mnemônico, é eficiente. E, por fim, como prevenção a expurgos e interpolações, é eficaz, pois suprimir ou acrescentar um só verso a qualquer parte do poema exigiria, para que a interpolação ou supressão não se denunciasse por si mesma, a composição de uma porção de outros versos.

Quando o leitor passa do nível do verso para o das partes da obra, depara-se de novo com o número três: são três cânticos – o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Se considerarmos que o primeiro canto do Inferno é a introdução do poema e que o caminho do peregrino pelos reinos da morte só começa após o encontro com Virgílio, então cada uma das três partes do poema tem 33 cantos. A viagem pelo outro mundo perfaz assim 99 cantos; o livro inteiro, o número redondo 100. E ao longo dos episódios, torna-se patente a simbologia numérica do poema, baseada no número da trindade e no dos mandamentos de Deus. De fato, o poema inteiro é regido pelo 3 (e o seu quadrado, que é o 9) e pelo 10 (o número perfeito, formado com a soma dos quatro primeiros algarismos 1+2+3+4) e seu quadrado, que é 100. Rastrear as ocorrências é inviável no espaço de uma breve apresentação. Mas pode-se considerar um só exemplo, para perceber como a simbologia numérica é importante. Trata-se do episódio famoso de Paulo e Francisca. No lugar onde se punem os luxuriosos, Dante indica nove deles: Semíramis, Dido, Cleópatra, Helena, Aquiles, Páris, Tristão e as duas personagens a quem o poeta dirige a palavra. Virgílio indicara e nomeara, para Dante, milhares de almas. Mas o poeta nos apresenta uma lista muito reduzida, em ordem cronológica, que termina no seu próprio tempo. Ou seja, que redundava num número perfeito e dá voz à atualidade do poeta, de modo a tornar o exemplo mais vivo e o caso mais pungente.

A matéria de cada canto tem também uma disposição segundo um esquema baseado no número 9. O universo é descrito de acordo com o modelo ptolomaico: a terra fica no centro e em torno dela giram nove esferas celestes. Além delas, há a morada imóvel de Deus, que ocupa o centro de 9 círculos angélicos. O Inferno é, em tudo, o espelho corrompido do Paraíso. Por isso, tem também 9 círculos – nove patamares descendentes, no seio da terra, em cujo centro está a prisão de Lúcifer, que tem três faces monstruosas numa só cabeça, correspondendo assim à Santíssima Trindade. Entre ambos localiza-se o Purgatório, que é um monte composto também por nove partes: um antepurgatório, que é invenção de Dante – espaço no sopé da montanha, no qual as almas daqueles que só se arrependeram na hora da morte aguardam a graça de poder começar a sua ascensão –, as 7 plataformas da montanha, nas quais se purgam os 7 pecados capitais, e o cume, onde se localiza o Paraíso Terrestre. Cada um desses reinos, por sua vez, termina com uma imagem de Deus. O Inferno, com a

1 A observação é de Ezra Pound, que critica em *Os Lusíadas* o uso, para fins épicos, de uma estrofe de tamanho predeterminado.

paródia ou a caricatura de Deus, isto é, Lúcifer. O Purgatório com a contemplação de uma figura alegórica que representa Cristo, isto é, Deus encarnado. O Paraíso, com a própria presença da Santíssima Trindade, no centro da assembléia das almas santas.

Os cânticos, que narram a travessia do peregrino em direção a Deus, têm cada um, em número de cantos, como vimos, o número dos anos de Cristo na terra. E terminam todos, como indicando a direção do movimento da peregrinação, pela palavra “estrelas”. E como a matéria do poema, segundo o próprio poeta, é, no sentido literal, “o estado das almas após a morte” e, no sentido alegórico, “o homem à proporção que, pelos méritos e deméritos decorrentes do livre-arbítrio, está exposto aos prêmios e às punições da justiça” – o meio exato do poema, isto é, o canto XVI do Purgatório, é dedicado à exposição da doutrina do livre-arbítrio, sem o qual não haveria nem pecado nem mérito humano.

Toda essa construção arquitetural pressupõe evidentemente uma forma de recepção do texto que não é mais a da audição apenas. De fato, Dante escreve não para um ouvinte, mas para um leitor. É assim que ele se dirige repetidamente, ao longo da *Comédia*, ao destinatário do seu discurso, por exemplo: “Pensa, leitor, se não me senti desanimar, quando soaram aquelas palavras malditas, acreditando que eu não mais retornaria.” (Inf., VIII, 94). E mesmo quando a fórmula épica prevê a narração e a audição de um fato, é ainda ao leitor que se dirige, mesclando o registro da audição com o da leitura: “Ó tu, que lês, ouvirás uma luta nova” (Inf. XXII, 118). Ao leitor é dirigida tanto a justificativa de uma forma de compor – “Leitor, tu vês bem como eu elevo a minha matéria, e não te maravilhes de eu a sustentar com mais arte” (Purg. IX, 70) –, quanto a recomendação de que tome a *Comédia* como objeto de estudo e meditação, apto a alimentar o espírito na contemplação da verdade. Como nesta passagem, por exemplo: “Se Deus te permite, leitor, tomar o fruto da tua lição, pensa agora por ti mesmo como eu poderia ter o rosto enxuto, quanto a nossa imagem de perto vi tão torta...” (Inf. XX, 19-22); ou nesta: “Agora fique, leitor, sobre o teu banco, meditando nas coisas que experimentou aqui, e serás contente, e não fatigado. Eu a pus à tua frente: sejam para ti alimento” (Par., X, 22-25).

A demanda principal ao leitor, portanto, é que ele reconheça, na matéria apresentada, o fundo de doutrina, que se oferece à meditação, mesmo quando o sentido literal possa parecer confuso ou de difícil decifração: “Ó vós, que tendes o intelecto sadio, mirai a doutrina que se esconde sob o véu dos versos estranhos” (Inf., IX, 61).

Já a definição de quem seja esse leitor ao qual o poeta se dirige se deixa entrever na escolha da língua em que escolheu compor o seu poema. Até a época de Dante, a língua da cultura era o latim. O poeta não só defendeu o uso da língua vernácula como língua literária (em *De vulgari eloquentiae*), mas deu o exemplo, ao compor em toscano a sua obra mais ambiciosa. Quanto ao objetivo último dessa escolha, escreveu Erich Auerbach, retomando uma passagem do tratado *Da eloquência vulgar*, que “Dante diz expressamente que ele não escrevia para os letrados, que só se interessavam por

dinheiro e prestígio, e tinham feito da literatura uma rameira. Ele escreve em italiano porque não deseja servir a italianos cultos ou a estrangeiros versados em latim, mas aos iletrados da Itália, capazes de nobres aspirações e grandemente necessitados de instrução superior”². Talvez o Dante que resulta dessa interpretação seja mais próximo do Iluminismo do que seja razoável; e seria possível explicar a escolha do vernáculo em função do objetivo de atingir com a obra exemplar o maior número de pessoas possível. De qualquer maneira, ainda com o que nela possa haver de anacronismo, é essa interpretação um bom índice da singularidade do projeto da *Comédia*, no que diz respeito à língua em que foi escrita.

*

As passagens que foram selecionadas acima permitem ainda – para maior economia de citações – destacar alguns pontos importantes para a compreensão do sentido do livro de Dante e da sua novidade.

A primeira passagem traz para primeiro plano a principal novidade da voz épica em Dante: a composição de todo o poema a partir da primeira pessoa, tendo por objeto não um herói distanciado do tempo da narração, mas o próprio autor do poema. Não é demais repetir para frisar esse ponto: aqui, o herói da epopeia e o autor (contemporâneo dos primeiros ouvintes ou leitores) são um só. Ou seja, Dante não é apenas uma atualização de Homero ou de Virgílio (um êmulo, como se vê, entre outras, pelos versos em que afirma a novidade do que conta), mas uma espécie de síntese de Homero e seu Aquiles (ou Odisseu) ou de Virgílio e seu Enéias. Um dos rendimentos mais notáveis desse novo ponto de vista épico é, por certo, a identificação dramática do leitor com a personagem que é também voz narrativa. Dante é o peregrino que atravessa os reinos do além e vai sendo testado e instruído, à medida que o faz. E o leitor, acompanhando, por meio da identificação com a voz narrativa em primeira pessoa, os seus terrores e deslumbramentos, conhecendo as suas emoções, analisando os seus raciocínios e ouvindo as suas prédicas, vai fazendo junto com ele a peregrinação até o final, que é a contemplação de Deus.

Já a passagem colhida do Purgatório permite apontar outra recorrência temática: a reflexão sobre as formas de dizer e de compor o livro e sobre o esforço que exige da linguagem humana a adequada representação das coisas do outro mundo.

Quanto a isso, por um lado a *Comédia* é a celebração mais esplêndida do poder da linguagem poética. Mas é também o teste dos seus limites, que se vão revelando à medida que o poeta deixa os reinos da expiação (o Inferno e o Purgatório) e adentra o da glória. O Paraíso, nesse aspecto, é simultaneamente o triunfo da poesia, capaz de descobrir e conjugar renovados e múltiplos símiles da luz para expressar o que, a princípio, seria inexprimível; e o lugar onde se patenteia de modo cabal o limite da

2 Erich Auerbach. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997, p. 100.

poesia e da linguagem. De fato, no seu ponto mais elevado e mais santo, que é onde se divisa a Santíssima Trindade, o engenho poético que rivalizara com Homero e com Virgílio – e os suplantara, ao emulá-los – se confessa humildemente incapaz: “agora será mais curta a minha fala, para aquilo que recordo, do que a de uma criança que molha ainda com a língua o peito materno” (Par., XXXIII, 106-108). E após a visão de Deus, que é o objetivo último e o termo da longa viagem relatada em mais de 14000 versos, já são insuficientes as metáforas luminosas e os símiles deslumbrantes a que nos acostumáramos no Paraíso. Para narrar a contemplação de Deus resta apenas a breve menção a um “fulgor”, que faz falhar e findar “a alta fantasia” – que impede a continuidade da composição poética e da *visão*, isto é, da história narrada, que além de Deus não tem mais assunto, nem, para descrevê-lo, palavras .

Por fim, o último exemplo afirma que há um significado outro nos fatos narrados. O que nos reconduz à questão da alegoria e dos vários sentidos do que é contado.

Para melhor compreender esse ponto, vale a pena recorrer a uma carta que Dante escreveu ao seu amigo e protetor, Can Grande della Scala, na qual o poeta se encarrega de expor a forma de leitura que considerava mais adequada ao seu poema: “é preciso que se saiba que esta obra não tem apenas um sentido, mas antes deve ser denominada *polissema*, isto é, de muitos sentidos. Pois se o primeiro se toma pela letra, o segundo pelas coisas significadas pela letra. Ao primeiro se chama *literal*; ao segundo *alegórico*, ou *moral*, ou *anagógico*.” Para exemplificar esses vários sentidos, Dante a seguir procede à leitura de uma passagem bem conhecida do Antigo Testamento: “se tomarmos apenas a *letra*, esse texto significa o êxodo dos filhos de Israel do Egito, no tempo de Moisés; se considerarmos a alegoria, ele nos mostra a nossa redenção por Cristo; no sentido *moral*, expressa a conversão da alma do luto e da miséria do pecado para o estado de graça; no sentido *anagógico*, a passagem significa a transição da alma santa da corrupção presente para a glória eterna.” Ora, esse modo de ler, como o próprio exemplo mostra, é adequado às escrituras, que são diretamente inspiradas por Deus. É o que se denomina “alegoria dos teólogos”, pois se destina a ler não só as escrituras, mas também o “livro do mundo”. Nessa perspectiva, Deus é autor de dois livros: o livro composto de palavras diretamente inspiradas por Ele – a Escritura – e o “livro do mundo”, ou seja, o livro escrito por Ele com eventos que significam outros eventos ou ensinamentos transcendentais, isto é, cujo sentido vai além do seu significado literal de verdade histórica.

A ousadia de Dante é propor que o seu “poema sacro” devesse ser lido não no registro da “alegoria dos poetas” – isto é, no registro que pressupõe que o sentido literal possa ser uma invenção adequada à expressão de um conceito ou conjunto de conceitos –, mas no registro da “alegoria dos teólogos” – isto é, tomando o sentido literal como simultaneamente histórico e figurado³. Dizendo de outro modo: seu poema propõe-se

3 Cf. J.A. Hansen. *Alegoria - construção e interpretação da metáfora*. Campinas/São Paulo: Ed. da Unicamp/Hedra, 2006.

não como apresentação de uma história inventada com o fim de ensinar uma verdade ou exemplificar uma doutrina, mas uma narrativa de fatos verdadeiros nos quais a doutrina se expressa por meio de eventos que figuram outros eventos, como no livro divino. E, ao fazê-lo, reivindica para o seu autor – o peregrino que testemunha os eventos nos quais se patenteia a doutrina e dos quais se desdobram os demais sentidos alegóricos – um estatuto que, embora não seja incompatível com o de poeta, é mais propriamente o de um profeta: alguém que narra uma *visão*, uma revelação que lhe foi outorgada por Deus. Seu poema, assim, se apresenta como uma suma não só do conhecimento físico da sua época, mas, principalmente, do conhecimento metafísico de todas as épocas. E é por isso que se apresenta como um *livro* que precisa ser lido e meditado pelo leitor. O livro e a escrita, aliás, constituem a base de imagens da maior importância na *Comédia*. E o caráter de resumo, de condensação, de “suma” que adquire o livro para Dante pode ser avaliado pelo fato de que, quando precisa de uma metáfora para descrever o próprio Deus, a que lhe ocorre é justamente a do livro: “Na sua profundidade vi que se recolhe, ligado com amor em um volume, aquilo que pelo universo está desencadernado” (Par., XIII, 85-87). Deus não só escreve o livro do mundo e dita a Escritura, mas é, ele mesmo, um livro (e a leitura desse verso permitiria dar um sentido novo, e talvez imprevisto, à conhecida afirmação de Mallarmé de que tudo o que existe, existe para terminar num livro). Já o poeta Dante não só lê o livro do mundo e a palavra de Deus, mas produz um “poema sagrado”, que é um livro que postula, para si mesmo, um lugar análogo ao dos demais livros que, encadernados, compõem a Escritura.

Paulo Franchetti

Mestre em Teoria Literária pela Unicamp (1981), doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (1992) e Livre-Docente pela Unicamp (1999). Publicou, entre outros, *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta* (Editora da Unicamp, 1989); *Haikai – Antologia e História* (Editora da Unicamp, 1990); *Nostalgia, Exílio e Melancolia – Leituras de Camilo Pessanha* (Edusp, 2001); *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa* (Ateliê Editorial, 2007); *Oeste/Nishi* (haicais, Ateliê Editorial, 2008); *Deste Lugar* (poemas, Ateliê Editorial, 2012).