



Inferno E PARAÍSO

PETER S.
HAWKINS

Tradução de Rui Azeredo e Renato Carreira

*A presente obra respeita as regras
do Novo Acordo Ortográfico.*



SAÍDA DE EMERGÊNCIA
Para quem quer fugir da rotina



*Para Phyllis Carol Depp Cook, que durante 30 anos
de amizade esperou por este livro.*

CONTEÚDOS

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	11
AGRADECIMENTOS	13
LISTA DE ABREVIATURAS	15
PRÓLOGO: CONVITE A UM LEITOR	19

I A VIDA E OBRAS DE DANTE 29

A História da Vida	31
A Figura de Beatriz	35
Vida Política	37
O Trabalho do Exílio	40
Sobre a Eloquência Vernacular e Filosofia Para Todos	43
Império Universal	45
O Nascimento da <i>Commedia</i>	47
Visão ou Ideia Genial?	48
Inspiração Textual Para o Poema	49
A Circulação Inicial do Poema	53

2 A VIAGEM DE DANTE RUMO A DEUS 59

<i>Inferno</i>	63
O Caminho Que Sobe É o Caminho Que Desce	66
Imaginar o Vazio	69
Fundo do Universo	72
<i>Purgatorio</i>	77
Inventar o Purgatório	81
O Programa das Cornijas	85
Reunião com Beatriz	88

Paradiso 91

Aprender Sobre a Glória 94

Parceria no Paraíso 97

O Fim da Viagem 100

3 A BEATRIZ DE DANTE 103

A Aparição de Beatriz 104

O Problema de Beatriz 105

A Novidade de Beatriz 108

A Despedida 110

Eros e Sexo na *Commedia* 115

Paolo e Francesca, Dante e Beatriz 116

A Sexualidade de Dante 120

Uma Amada na Carne 125

4 A RELIGIÃO DE DANTE 131

As Convicções Fundamentais de Dante 132

A Florença Cristã 134

Uma História de Fé Pessoal 142

Mas Onde Está Cristo? 144

O Cristo dos Teólogos 145

Meditações Sobre Cristo na *Commedia* 147

Maria Como Carne de Cristo 150

Filha do Seu Filho 157

O Sorriso Beatífico 159

5 A VIDA PÓSTUMA DE DANTE 169

Dante em Inglês 175

Do Inaceitável à Centralidade Cultural 177

Dante no Século XX 183

Seamus Heaney 184
Dante dos Artistas 187
A *Commedia* na Representação: Teatro, Cinema,
Televisão 189
Dante Pós-Moderno 193
A *Commedia* na Banda Desenhada 200
E a Seguir? 203

BIBLIOGRAFIA 207

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1

Domenico da Michelino, «Dante e o seu poema» 30

FIGURA 2

Pormenor de Dante Alighieri em *Paradiso* 33

FIGURA 3

«As Posições Relativas de Gibraltar, o Ganges e Purgatório» 60

FIGURA 4

«A Estrutura do Inferno de Dante» 67

FIGURA 5

«A Estrutura do Purgatório» 79

FIGURA 6

«O Universo de Dante» 92

FIGURA 7

Cartoon de Robert Mankoff, *The New Yorker* 170

FIGURA 8

Cartoon de Edward Frascino, *The New Yorker* 171

FIGURA 9

Sadow Birk, «Antaeus» 196

FIGURA 10

Gustave Doré, «Empíreo» 198

FIGURA 11
Sandow Birk, «The Rose of Heaven» 199

FIGURA 12
Gary Panter, *Jimbo in Purgatory* 202

ILUSTRAÇÕES ENCAIXADAS ENTRE PÁGINAS 136 E 139

- Ilustração 1** Monika Beisner, *Inferno XIX* 136
Ilustração 2 Monika Beisner, *Purgatorio XXVII* 137
Ilustração 3 Monika Beisner, *Paradiso XXI* 138
Ilustração 4 Monika Beisner, *Paradiso XVII* 139

AGRADECIMENTOS

FIQUEI EMOCIONADO QUANDO REBECCA HARKIN, DA Blackwell Publishers, me convidou para participar numa coleção destinada a levar assuntos complexos ao «leitor que quer aprender mais» — pessoas interessadas, mas sem serem especialistas. Seria eu capaz de escrever um desses livros sobre Dante? Há já trinta anos que escrevia sobre o poeta para dantistas, os meus pares profissionais. Aqui estava a hipótese de fazer em papel o que tentara fazer nas salas de aulas, primeiro na Yale Divinity School e agora na Universidade de Boston. A minha tarefa não passaria muito por aprender coisas novas sobre Dante — embora, na verdade, escrever este livro me tenha ensinado imenso sobre o poeta que eu até aqui desconhecia —, mas sim por encontrar uma forma de evitar a tendência para tanto criticismo «caseiro» face a Dante, incluindo o meu, sem dúvida. Se o consegui, foi com o auxílio de amigos «leitores que querem aprender mais», que me ajudaram a perceber o que para eles não fazia sentido, o que queriam saber melhor e como poderia eu explicar isto ou aquilo se estivesse efetivamente com eles em mente. Uns quantos deram-me *feedback* em capítulos específicos, o que eu agradeço; mas aqueles que acompanharam o desenvolvimento de todo o manuscrito merecem que os nomeie neste agradecimento: Christine Hutchison-Jones, Michael Hendrickson e Stephen Henderson (que, com uma feroz poupança típica de um jornalista, me alertou para os riscos da

prosa académica enfatuada). A minha colega mais próxima em matéria de Dante, Rachel Jacoff, manteve-me responsável nesta frente caseira.

Em «casa», contudo, não foi onde escrevi este livro. Durante todo o ano sabático 2004-05 que me foi concedido pela Universidade de Boston, fui um convidado perpétuo. Também Dante esteve fora de casa enquanto escreveu a *Commedia*, mas sofreu imenso com uma sensação de deslocação. Pelo contrário, o meu «exílio» temporário face a Boston proporcionou-me um dos anos mais felizes da minha vida, graças à amabilidade daqueles que me apoiaram e acolheram. Bruce Redford e Dennis Crawley emprestaram-me o seu apartamento em Provincetown. Michael Malone e Maureen Quilligan puseram à disposição a sua casa no Connecticut, com a sua vista beatífica de um rio sempre a variar com as marés. Passei um mês bem-aventurado no Centro de Estudos Ligúricos da Fundação Bogliasco, logo a sul de Génova, onde pude apreciar a vista do certamente apelidado Golfo Paradiso. Depois, tiveram lugar cinco meses como *Starr Fellow* no Lady Margaret Hall de Oxford, onde a reitora Frances Lannon e o resto da universidade me fizeram sentir verdadeiramente em casa. Por fim, Andrea Nightingale emprestou-me a sua casa e jardim na Califórnia, tal como já o fizera generosamente no passado, só que desta feita com o feliz bónus de uma gata tigrada chamada *Jamalia Sweets*.

A minha grande esperança para este *Inferno e Paraíso* é que proporcione aos meus leitores tanto prazer como me deu escrevê-lo.

LISTA DE ABREVIATURAS

Todas as referências bíblicas têm origem na tradução inglesa Douay Reims da Vulgata; todas as citações da *Commedia* são da edição bilingue com tradução de Vasco Graça Moura, Portugal, Quetzal, abril de 2011. As referências a outras obras de Dante são baseadas, no original, nas seguintes edições, que estão indicadas por todo o livro pelas abreviaturas aqui indicadas:

ALIGHIERI, DANTE

Conv. — *The Banquet (Convivio)*. Trad. Christopher Ryan. Stanford French and Italian Studies 61, Saratoga, CA: ANMA Libri, 1989.

Epist. — *Dantis Alagherii Epistolae: The Letters of Dante*. Ed. Pagent Toynbee, 2.^a ed. Oxford: Clarendon Press, 1966.

VN — *Vita Nuova. Italian Text with Facing English Translation*. Eds. Dino Cervigni e Edward Vasta. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1995.

TAMBÉM SÃO UTILIZADAS AS SEGUINTE ABREVIATURAS:

Inf. — *Inferno*

Purg. — *Purgatorio*

Par. — *Paradiso*

CCD — *The Cambridge Companion to Dante*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge, RU. Cambridge University, 1993.

D & MA — *Dante and the Middle Ages*. Eds. John C. Barnes e Cormac Ó Cuilleanáin, Publicado para a Foundation for Italian Studies University College, Dublin. Dublin: Irish Academic Press, 1995.

DCH — *Dante, The Critical Heritage (1314(?) - 1870)*. Ed. Michael Caesar, The Critical Heritage Series. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1989.

DCP — *Dante; Contemporary Perspectives*. Ed. Amilcare A. Iannucci. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

DCT — *Dante, Cinema and Television*. Ed. Amilcare A. Iannucci. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

DE — *Dante Encyclopedia*. Ed. Richard Lansing. Nova Iorque: Garland, 2000.

DEL — *Dante in English Literature*. Ed. Paget Toynbee. 2 vols. Londres: Methuen, 1909.

DM — *Dante Metamorphoses. Episodes in a Literary Afterlife*. Ed. Eric Haywood. Dublin: Four Courts Press, 2003.

DMA — *Dante's Modern Afterlife: Reception and Response from*

Blake to Heaney. Ed. Nick Havely. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1998.

DNM — Dante for the New Millennium. Eds. Teodolinda Barolini e H. Wayne Storey. Nova Iorque: Fordham University Press, 2003.

PD — The Poets' Dante: Twentieth-Century Responses. Eds. Peter S. Hawkins e Rachel Jacoff. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2001.



PRÓLOGO: CONVITE A UM LEITOR

«PORQUE É QUE DANTE É TÃO DIFÍCIL?» ESTAS SERÃO, alegadamente, as derradeiras palavras proferidas pelo dramaturgo espanhol seiscentista Calderón de la Barca. Mesmo entre os frequentemente bizarros anais de ditos no leito da morte, esta expressão é surpreendente em diversos aspetos. Em primeiro lugar, Calderón era célebre pela extrema obscuridade do seu próprio trabalho, o que dá ainda mais destaque à acusação implícita contra Dante. Mas, em segundo lugar, tendo em conta tudo o que pode vir à mente de alguém prestes a morrer, por que razão Calderón se lembrou sequer do autor da *Commedia*? Seria de esperar que um católico tão assanhadamente devoto se amparasse nas certezas da Igreja no momento em que estaria prestes a partir.

Talvez tenha sentido, no entanto, que Dante sabia algo mais sobre o «território inexplorado» do que o padre na cabeceira da sua cama. E se a sabedoria dos poetas fosse, afinal de contas, fiável, para quem mais haveria de se voltar do que para o incontestável mestre da vida depois da morte do Cristianismo? Foi Dante, afinal, que legou à cultura ocidental a impressão mais vívida e detalhada do que nos poderia esperar para lá da sepultura.

Mas, sinceramente, quem é que quer ser confrontado com dificuldades quando envolvido numa situação extrema, ou, até, em qualquer situação? Para que não haja dúvidas, e em jeito de desafio, digamos que temos uma espécie de estudante precoce

do secundário que bem cedo foi desafiado pelo professor de Literatura. «Voltemo-nos agora para T.S. Elliot», disse o Sr. Variabile, o meu professor de Inglês do 11.º ano, «o poeta mais difícil da língua inglesa». Na altura, nenhum de nós conseguia entender *A Terra Devastada*, mesmo com os apontamentos providenciados por Elliot ou pelos que foram acrescentados por gerações de académicos. Os mais ambiciosos de entre nós procuraram referências, buscaram símbolos, deixaram-se levar pelas cartas de Tarot, repetiram «*Shantih, shantih, shantih*» — *qualquer coisa* que pudesse fornecer uma pista para o significado da obra de Elliot. Os colegas de escola mais cínicos sorriram afetadamente face aos nossos esforços e garantiram-nos que tudo não passava de um embuste. O «poeta mais difícil da língua inglesa» não tinha roupagens.

O problema com Dante é algo diferente: tem demasiadas roupagens, demasiados significados. Homero e a Bíblia, por exemplo, são bem mais antigos e com origem em mundos consideravelmente mais remotos do que a Florença de inícios do século XIV de Dante. Apesar de uma leitura de *Odisseia* ou o Evangelho de Marcos poder certamente ser melhorada por apresentações ou notas de rodapé, em nenhum dos casos esse apoio é necessário. A história mais antiga de que dispomos, o *Épico de Gilgamesh*, com quinhentos anos, está repleta de nomes desconhecidos, mas fora isso parece ser intemporal. Estes textos falam por si sem grande dificuldade.

Assim como, poder-se-ia pensar, deveria acontecer com a *Commedia*. Tem um fio condutor que dificilmente poderia ser mais claro: Dante perde-se, reencontra-se e depois enceta uma viagem que o leva a atravessar os três reinos da vida depois da morte até que, no derradeiro momento, é arrebatado pela presença de Deus. Além disso, sabemos desde logo como termina a história: o itinerário completo é apresentado no canto de abertura. Pode levar 14.233 linhas a relatá-la, mas a sua mensagem é conhecida. O hino «Amazing Grace» resume-a em poucas palavras: «Em tempos perdi-me, mas agora reencontrei-me, estava cego, mas agora vejo.»

Embora a *vera via*, ou «verdadeiro caminho», do poema seja nítida, é, ainda assim, muito fácil perder o rumo e ficar confundido na densa selva escura do poema. Com mais de 14 mil árvores, é fácil a alguém perder por completo a noção da «selva». E pode parecer uma selva escura intransitável! Uma lista de nomes desconhecidos, uma sucessão de encontros pessoais, alusões constantes a literatura não lida e a pessoas e acontecimentos há muito esquecidos. A própria atualidade é igualmente exasperante. Dante parte do princípio de que «la futura gente», as pessoas que no futuro irão folhear as suas páginas, serão capazes de seguir (e interessar-se) pelas insignificâncias medievais que nunca tiveram quinze minutos de fama excetuando a atenção que lhes foi prestada por parte do poeta. O tempo de armar-se da política florentina parece tremendamente curto e é necessário muita paciência para seguir os Guelfos e os Gibelinos, Bianchi e Neri, ou o catastrófico final da relação amorosa com a noiva Amidei por iniciativa do noivo Buondelmonte na primavera de 1215. É demasiada informação!

Por esse motivo, ao contrário das notas soltas que se encontram num Homero contemporâneo ou em qualquer edição da Bíblia da American Bible Society (com a sua dedicação em apresentar o texto «sem comentários»), as novas edições da *Commedia* oferecem páginas de notas de rodapé e de resumos, gráficos e bibliografias, que muitas vezes excedem em tamanho o texto poético. Nem sequer o poema com anotações é algo de novo, uma concessão necessária em virtude das deficiências da nossa cultura. O corpo do poeta ainda mal tinha arrefecido antes de se iniciarem os comentários, e os seus filhos, Jacopo e Pietro, foram os primeiros a deitar a mão a uma indústria académica que desde então prosseguiu ininterruptamente.

Sendo eu alguém que trabalhou intensamente para me juntar a este empreendimento, gosto de pensar que o impulso para comentar é mais generoso do que controlador, uma tentativa sincera de partilhar a riqueza de Dante desenterrando este, de outro modo oculto, tesouro. Além do mais, num poema onde o protagonista solitário é salvo na primeira metade do canto

de abertura, e depois nunca mais deixado sem orientação nos 99 cantos seguintes, trata-se de uma espécie de justiça poética para o comentador segurar a cada passo a mão do leitor, preenchendo as lacunas de conhecimento, unindo os pontos. Infelizmente, tal «prestabilidade» pode fazer com que o leitor sinta a meio do caminho que a *Commedia* é demasiado árdua. Para quê dar-se ao trabalho?

Porque, como espero justificar nas páginas seguintes, Dante vale bem o esforço. Sempre difícil, conseguiu ainda assim converter sempre os seus leitores. Isso é patente na explosão de manuscritos sobre o poeta no próprio século XIV, assim como um permanente (mesmo que irregular) universo de leitores durante os últimos setecentos anos. Graças em parte à proeza literária de Dante (e às de Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca logo a seguir a ele), o *volgare illustre fiorentino* de Dante, o seu ilustre vernáculo florentino, foi aceite pelo século XVI como simplesmente «Italiano». O poeta russo Osip Mandelstam apresentou as coisas desta forma: «A criação de Dante foi, acima de tudo, a entrada da língua da sua época no palco do mundo, a sua entrada como um todo, como um sistema.» (PD, p. 43)

Na nossa época, a sua obra foi mais divulgada e reconhecida em inglês, uma língua que ele provavelmente nunca terá ouvido (apesar de rezar a lenda que ele terá viajado até Oxford), assim como em dialetos falados em continentes inimagináveis no seu mapa-múndi. Surgiram mais de vinte traduções para inglês desde a Segunda Guerra Mundial em ambos os lados do Atlântico, assim como uma plethora de escritos críticos, mais do que uns quantos filmes e peças de teatro inspirados na *Commedia*, e ainda o recente romance best-seller de Matthew Pearl que recria o mundo dos membros do «Clube de Dante» na Boston de meados do século XIX.

Os italianos tornaram a *Commedia* leitura obrigatória do ensino secundário. É dedicado um ano a cada um dos reinos da vida depois da morte e tudo isso é encarado pelos estudantes (e talvez pelos seus professores) com o entusiasmo daqueles que são condenados a trabalhos forçados. Além disso, Dante

é, em Itália, uma estrela da pop, assim como um importante marco cultural: não só empresta o seu nome a marcas de manteiga e azeite, como o motor de busca da Internet equivalente ao «Google» se chama «virgilio.it». Fora de Itália, e para lá da sua presença na cultura pop nos Estados Unidos (ver Capítulo 5), a exposição à *Commedia* é descuidada. O meu primeiro contacto direto foi enquanto caloiro na universidade, quando me debati para ler uma edição de bolso de *Inferno*, assim como de outras obras-primas da «Literatura do Mundo Ocidental» antes de as votar ao esquecimento. O poema não me deixara marcas.

Tentei de novo dois anos mais tarde, durante a escola de verão, quando um estudo da tradução completa da *Commedia* me pareceu a escolha ideal para leitura de praia. Mas não era. O meu alegre professor de Italiano tinha um amor imenso pela língua, próprio de um nativo, que, lamentavelmente, nenhum de nós poderia partilhar. O poema revelou-se uma espécie de Pedra de Roseta: um texto para ser decifrado e um monumento cultural a venerar. Mas eu nunca demonstrei grande interesse em quebra-cabeças e os monumentos invariavelmente incitavam o meu lado mais cético. Por norma são mais pequenos e menos empolgantes do que quando são descritos.

Alguns textos poderiam exigir leitores de «uma certa idade». Verdade seja dita, aos vinte anos eu era demasiado imaturo para aceder ao mundo de Dante. Um sarrabisco que na altura deixei na margem do meu *Purgatorio* é revelador. No final do canto 27, Dante e Virgílio, depois de terem descido ao Inferno e, a seguir, terem subido o caminho sinuoso da montanha purgatória, param na borda do Éden. No limite do Paraíso reconquistado, Virgílio despede-se do seu «filho», o peregrino — naquelas que se revelarão as suas derradeiras palavras na *Commedia*. Na sua despedida, Virgílio oferece uma súplica do que Dante aprendeu durante a viagem que encetaram juntos, assim como da pessoa que se tornou:

O fogo temporal e o eterno,
filho, tu viste; e já chegaste à parte
onde eu por mim mais longe não discerno.
Aqui te trouxe com engenho e arte;
toma o prazer por guia que conduz:
pudeste a escarpas duras escapar-te.
Vê o sol que nessa frente te reluz;
vê a ervinha, as flores, os arbustelos
que aqui a terra só por si produz.
Até que venham ledos olhos belos
de que a ti me trouxeram prantos plenos,
podes sentar-te e andar entre desvelos.
De mim não terás mais fala ou acenos:
é livre, reto e são teu alvedrio
e falha fora tu segui-lo menos:
do que mitra e coroa a ti confio.

(*Purg.* 27. 127-42)

Mesmo após tantos anos a ensinar a *Commedia*, continuo a saborear este momento com os meus alunos e a ver a minha própria vocação a renovar-se. É sem dúvida semelhante a uma pessoa que tenha dado o seu melhor por alguém mais novo, e depois reconheça (com uma lágrima no canto do olho) que está na hora de o deixar partir. Como é que é possível, então, que na margem desse agora amarelecido *Purgatorio*, surja uma única palavra escrita a lápis naquela que reconheço como a minha escrita de jovem? *Seca!*

Em que é que eu estava a pensar? Iria esta impertinência típica, da minha parte, de adolescente, este desabafo «seca» desafiador contra um professor, tornar-se algo ainda mais mordaz? Ou revelava apenas a minha incapacidade enquanto jovem de sentir como era partilhar com os meus adorados professores, de perder pais e amantes e amigos, ou de experimentar o arrebatamento agridoce de seguir em frente? Obviamente, não era capaz

de imaginar que nas décadas seguintes um estudante pudesse ter-me em mente quando refletisse nas palavras de Virgílio.

Tive a sorte, uns quantos anos mais tarde, de me ser dada (na altura pela terceira vez) mais uma hipótese. Quis participar num seminário de licenciatura sobre Dante, mas apenas por sugestão de um amigo e apenas na primeira sessão. Em vez disso, acabei por assistir às aulas durante todo o ano, enchendo as margens da minha edição bilingue com anotações e decidindo que, assim que chegasse o verão, aprenderia a ler italiano. Um ano mais tarde, a minha tese de doutoramento sobre *Faerie Queene* de Edmund Spenser foi feita refém de Dante, para grande consternação do Departamento de Inglês da faculdade que não reconhecia o poeta como um deles. Contra todas as expectativas — eu não era um medievalista experiente nem sequer versado em italiano —, decidi dedicar-me a um poema que pareceu não só abarcar o mundo como ele próprio ser um mundo. Nada mais que eu tivesse encontrado até então na literatura era pesado ou exuberante como este texto.

O que é que levou a que eu passasse da indiferença para a paixão? Um excelente professor, sem dúvida, e colegas de turma brilhantes que mais tarde se tornaram colegas e companheiros de viagem ao longo da *Commedia*. E depois não podemos esquecer a apresentação de Dante vívida e pouco convencional da tradição cristã quando eu andava à procura de uma experiência de fé mais estimulante do que a que já conhecia. Principalmente, numa altura em que estava profundamente apaixonado e a tentar compreender as ramificações mais abrangentes do meu Eros, descobri a história de um amor humano enraizado em Deus.

Naturalmente, durante os últimos cerca de trinta anos, a minha relação tanto com o poema como com o poeta evoluiu. Assumi, pelo menos em determinado grau, a «hermenêutica da dúvida». Como leitor menos enfeitiçado e, conseqüentemente, mais insatisfeito, estou agora sempre relutante em interpretar à letra o poeta ou em permitir que os seus passes de mágica autorais passem despercebidos. A *Commedia*, por toda a sua coerência interna estonteante, parece menos hermética;

já não se revela perante mim tanto como um milagre, mas mais como um feito notável. No entanto, este distanciamento crítico não levou de maneira nenhuma a que o meu amor pelo texto esmorecesse. O que é menos hermético abre espaço para respirar; quanto mais humano se torna o poeta, mais espantosa se revela a divindade que ele consegue sugerir dentro e por entre as suas belas linhas.

Permiti a mim próprio este vasto aparte biográfico para encorajar potenciais leitores que foram desencorajados pelas exageradas dificuldades que são associadas ao poeta. Desejo também atrair de novo aqueles que em tempos pegaram no livro e que — atolados no horror do *Inferno* ou desconcertados pela teologia do *Paradiso* — decidiram devolvê-lo à estante. «Pega-lhe e lê, pega-lhe e lê», cantava a voz infantil, que Agostinho escutou no jardim milanês de *Confissões* 8, quando prestou atenção a este grito e deu por si para sempre mudado. Os leitores de Dante não têm nada a perder em dedicarem-se à *Commedia* — a não ser, talvez, a vida tal como a entenderam até então.

Depois de ter começado com a minha própria história, faz um certo sentido virar de pronto para o Capítulo 1, para um breve relato da vida de Dante (1265-1321). Afinal de contas, é a natureza empolgante da sua história pessoal — a urgência do seu discurso, a sua intimidade com os leitores, o modo como a sua confissão faz revelar a dos outros — que nos conduz para o seu interior e nos leva a continuar a ler. A minha esperança é que esta visão geral dê ao recém-chegado uma ideia de competência quando confrontado com as notas de rodapé e o mecanismo de uma edição normal do poema. E como tudo o que tenho a dizer sobre este *Inferno e Paraíso* dependerá de uma ideia global das pretensões de Dante nos três cânticos da *Commedia* (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), o Capítulo 2 serve para recontar a sua história. Aqueles que ainda não leram o poema irão encontrar pelo menos um esboço do quadro geral; para os que já o têm de algum modo em mente, esta exposição do território pode revelar-se um suplemento útil. Sem dúvida que um outro dantista faria uma abordagem completamente diferente,

com outros comentários e destaques. Para o melhor ou para o pior, esta é a minha história, a minha versão da canção.

Dado que o meu interesse particular incide mais na sensibilidade religiosa de Dante do que no seu pensamento político ou engenho literário, os dois capítulos seguintes centram-se na dimensão teológica da sua obra. O Capítulo 3 incide na figura de Beatriz conforme ela se forma através da escrita de Dante e no leque de assuntos que o poeta apresenta através dela. Aquele que me intriga particularmente foi o mais inventivo na sua época e é o mais negligenciado em si próprio: a função de Eros na vida espiritual. O Capítulo 4 explora a aceitação, por parte de Dante, da teologia cristã, prestando particular atenção aos aspetos e expressões da fé que lhe são característicos, talvez até idiossincráticos.

Por fim, o Capítulo 5 vai sugerir o modo como ao longo dos séculos Dante foi «construído» de diferentes formas — enquanto amante, estadista, neoplatónico, protoprotestante, visionário romântico, herói byroniano, pré-rafaelita, pai da sua nação, teólogo em poesia, precursor do romance moderno e, finalmente, *altissimo poeta*, o poeta de excelência. Neste ponto, vou explorar a vida depois da morte da *Commedia*, o seu acolhimento ao longo dos séculos (especialmente no mundo de expressão inglesa) e o seu impacto no mundo contemporâneo. Com base naquilo que as gerações anteriores encontraram em Dante, os leitores podem ter uma ideia daquilo que lhes está reservado — a oferta ou o que extrairão do texto.

Assim, o que fazer das alegadas derradeiras palavras de Calderón de la Barca, «Porque é que Dante é tão difícil?». Se me atrevo a evocar a minha própria «cena final», frases recordadas de poemas, como a citada em *Holy Sonnets* de John Donne, podem muito bem informar da minha morte como da minha vida. Mais uma vez, prefiro duvidar que num momento como esse esteja muito preocupado com a literatura. De certeza que haverá recordações da minha família, de coisas feitas e outras deixadas por fazer, lembranças do âmbito do prazer e da dor, desde fazer amor a pedras nos rins. Espero que alguém me unja e outra pes-

soa me esfregue os pés. Quando encaro a vida que há de vir, em parte imagino anjos e arcanjos, anciãos com túnicas brancas e nuvens de incenso, dez mil vezes dez mil a gritar, «Santo, Santo, Santo». Outro eu, criança numa idade cética, imagina apenas uma tela branca.

Mas, e quanto ao autor a quem dediquei uma boa parte da minha vida? Se falo dele, o que poderei dizer? Curiosos esforçam-se por ouvir as que poderiam muito bem ser as minhas derradeiras palavras. Não é fácil estimulá-las. No entanto, a enfermeira de serviço, com o seu ouvido bem treinado, está certa de ter escutado o que eu murmurei. As palavras em si não lhe fazem muito sentido, mas juntas compõem uma questão: «Será... que... Dante... afinal... percebeu bem?»

CAPÍTULO 1

A VIDA E OBRAS DE DANTE

QUALQUER ESTUDO SOBRE DANTE DEVE COMEÇAR PELO próprio homem: não há como contorná-lo. Na verdade, Dante tornou impossível que *não* o encarássemos, ou ao seu trabalho, como autobiográfico. Em quase todos os seus escritos, maiores ou menores, está presente uma inescapável sensação de um indivíduo singular bastante desejoso de se autodramatizar. Fala livremente sobre si, apesar de uma hesitação declarada em fazê-lo (*Conv.* 1.2) ou até em registrar o seu próprio nome (*Purg.* 30.62-3). Contudo, estes entraves não passam de uma cortina de fumo: nenhum outro escritor deu um uso tão bom ao «eu» quanto Dante. Temos todo o direito de procurar pistas do que ele sentiu e pensou, pelo menos na medida em que nunca podemos separar as vozes do poeta e do peregrino do «verdadeiro» Dante Alighieri que criou ambos.

Domenico da Michelino percebeu isso muito bem (ver Figura 1). Em 1465, no segundo centenário do nascimento de Dante, foi-lhe encomendada a pintura de um quadro para a catedral de Florença; ainda lá está pendurado, na parede norte da nave do Duomo.¹ Michelino mostra-nos a altaneira figura do poeta com um aspeto de santo num quadro religioso convencional. No entanto, em vez de segurar uma Bíblia aberta, ele mostra a *Commedia*, com a sua primeira página a brilhar com a luz. Tanto o poeta como o texto estão virados para o seu

¹ Para um estudo da pintura de Domenico ver Altrocchi (1931).

local de nascimento, que está apinhado com os magníficos monumentos desconhecidos na época de Dante, mas familiares a Michelino e aos seus concidadãos duzentos anos mais tarde. Enquanto o pintor o mostra a olhar para a esquerda para Florença, ele aponta com a mão direita para os portões abertos do Inferno — um aviso àqueles dentro da cidade sobre o que está destinado a quem ignorar a «escritura» que ele lhes exhibe. Esta imagem gigantesca de Dante está situada num ermo estilizado que sem dúvida representa o exílio a que Florença o sujeitou. Na parte de trás do quadro, vemos a Montanha do Purgatório e, por cima dela, a sugestão das esferas celestes através das quais o peregrino ascende ao *Paradiso*. Não passa despercebido o facto de, pelo menos na mente de um artista do século XV, o poeta e os seus escritos comporem uma única figura.



Figura 1 «Dante e o seu poema», de Domenico da Michelino. Arquivos Alinari, Florença

A relevância do homem na obra é mais óbvia quando vista na *Commedia*, onde Dante tanto é narrador da história («o poeta») como o protagonista no interior da narrativa («o peregrino»). Este é também o caso do seu primeiro livro, *Vita Nuova*, no qual Dante, enquanto poeta, olha para o seu «livro de memórias» e, tanto em prosa como em rima, medita sobre o impacto na sua juventude de uma mulher chamada Beatriz. Apesar de a estocada autobiográfica dos outros trabalhos de Dante não ser tão forte, na verdade caracteriza *De Vulgari Eloquentia*, *Convivio* e *Monarchia*, cada um dos quais será presentemente abordado. As suas epístolas, escusado será dizer, são de certa forma todas sobre ele. Em diferentes medidas, então, tudo o que Dante escreveu pressupõe o drama absoluto da sua vida.

A HISTÓRIA DA VIDA

A BIOGRAFIA DO POETA JÁ FOI ESCRITA DIVERSAS VEZES, Atendo o processo começado apenas uns vinte anos após a sua morte. Primeiro, surgiu o breve relato pelo grande cronista de Florença, Giovanni Villani (*aprox.* 1348). A seguir, por volta de 1360, Giovanni Boccaccio divulgou a dissertação elogiosa do poeta, a *Trattatello in laude di Dante*.² Para começar, Villani pinta o retrato de um grande cidadão e polímato mas também, de certa forma, de um snobe antissocial. «Este Dante, graças aos seus conhecimentos, era de certa forma arrogante, reservado e desdenhoso, e, por detrás da imagem de um filósofo, negligente em termos de elegância e difícil de entender nas suas conversas

² Para saber o que se dizia no século XIV a respeito do poeta, ver *The Earliest Lives of Dante* e Salvadori (*DM*, pp. 43-69). Para uma perspetiva do século seguinte, ver Gilson (2005); ver também Giuseppe Mazzotta, «Life of Dante», *CCD*, pp. 1-13, e «Alighieri, Dante», *DE*, pp. 15-20. «Vidas» em livros pequenos são oferecidas por Barbi (1954), Bemrose (2000), Holmes (1980), Lewis (2001) e Hollander (2001); sobre a importância específica de Florença na obra de Dante, ver Lewis (1995) e Keen (2003). Na minha opinião, a apresentação mais útil da vida e obra de Dante é da autoria de William Anderson (1982), a quem eu estou enormemente em dívida por este capítulo.

com leigos.» (DCH, pp. 150-1) Boccaccio leva em consideração estes atributos pouco cativantes, mas acentua o lado positivo. Ele celebra Dante, o gênio; também nos proporciona a imagem aceite do aspeto do poeta: «O seu rosto comprido, o nariz aquilino e os seus olhos mais para o grande do que para o pequeno; o queixo comprido e o lábio inferior saliente por debaixo do superior. As suas feições eram escuras, e o cabelo e barba espessos, pretos, e encaracolados, e a sua expressão muito melancólica e séria.» (DCH, p. 163) Esta é a imagem, pintada com grande sucesso por Rafael, que permaneceu por muito tempo nas mentes das pessoas até que um quadro atribuído a Giotto, presumivelmente pintado em pessoa, foi encontrado em Florença em 1840 (ver Figura 2). De repente, o melancólico Dante com nariz de gancho, «a carranca de um cadáver de 56 anos», tornou-se «um jovem e belo nobre», que bem poderia ter travado uma batalha a cavalo ou galanteado uma senhora com sonetos (DEL, 2, p. 640).

Não há muito que se possa dizer com absoluta certeza sobre as origens ou os primeiros anos de vida de Dante. A família Alighieri era «antiga», pelo menos no entender do poeta. Em *Paradiso* 15, Cacciaguida, o seu trisavô, traça a linhagem até ao clã romano Elisei, alegadamente uma das famílias fundadoras de Florença. Dante glorifica a sua linhagem através dos cantos no Céu de Marte. Além disso, também escutamos Cacciaguida realçar que o bisavô de Dante, Alighiero, *continua* a circular na Cornija da Soberba séculos após a sua morte (*Par.* 15.91-6) — uma indicação subtil de que Dante adquiriu com muita naturalidade o seu gigantesco ego. Nem sequer nos é permitido perder o sorriso complacente de Beatriz dirigido ao peregrino quando ele revela as suas «raízes» ou a voz do poeta, oriunda do palco, fazendo notar como é tão pouco importante a «nobreza de sangue» (*Par.* 16.1-15). Como de costume, Dante segue os dois caminhos: consegue mostrar-se em simultâneo orgulhoso e humilde.



Figura 2 Pormenor de Dante Alighieri no *Paradiso*. Arquivos Finsiel/Alinari, Florença

Sobre Alighiero Alighieri, o pai de Dante, o poeta remete-se ao silêncio absoluto. Nem o homem nem a sua casa parecem ter sido importantes, embora as propriedades que possuía na cidade e nos arredores, no campo, fossem suficientes para garantir a vida florentina de Dante, assim como o seu trabalho criativo. Além de ser um notário, Alighiero parece ter trabalhado em câmbios e empréstimos, tal como o tio de Dante, Brunetto, e o avô Bellicione. Numa cidade em expansão como a Florença do século XIII, firmemente ultrapassando as suas antigas muralhas e estabelecendo laços comerciais com o mundo conhecido, uma profissão daquele calibre poderia revelar-se muito lucrativa. Era também vagamente vergonhosa numa cultura ostensivamente cristã que defendia a abominação da usura.

A sombra da riqueza ilícita paterna terá caído sobre os om-

bro de Dante antes e após o seu exílio. Mas é também verdade que os amplos recursos do seu pai lhe permitiram, após o seu trigésimo aniversário, juntar-se a um grémio (médicos e boticários) para integrar ativamente a vida política da comuna, e para dedicar as suas energias criativas à poesia. Parece ter cumprido alguma espécie de serviço militar na campanha de Florença de 1289 contra a cidade de Arezzo, cujo ataque de cavalaria o poeta recorda vividamente no *Inferno* 22.4-9 («Vi correr e surtir à desfilada / por essa vossa terra, ó Aretinos, / vi torneio montado e justa apeada; / agora com trombetas, rufos, sinos, / agora com sinal que se encastela, / vi cousas nossas e usos peregrinos»), mesmo que no contexto hilariante do épico burlesco.³

Quanto à linhagem materna do poeta, há ainda menos a dizer. Mais uma vez de acordo com Cacciaguida (*Par.* 15.136-8), o nome da família Alighieri derivava do lado materno de Dante. Bella morreu quando o seu filho tinha apenas seis anos e é tentador imaginar o extraordinário afeto que ele atribui à relação entre mãe e filho, especialmente na última parte do *Paradiso*, de modo a compensar a sua perda.

A outra mulher importante nos primeiros anos de vida de Dante foi Gemma Donati, descendente de uma família muito mais nobre, de quem ele ficou noivo em 1277, quando tinha apenas doze anos. Mais tarde vieram a casar e, juntos, tiveram quatro filhos, três rapazes (Giovanni, Pietro e Jacopo) e uma rapariga (Antonia, que adotou o nome Beatriz quando se tornou freira). Boccaccio descreveu o casamento como um desastre — uma ideia que um biógrafo do século XV, Leonardo Bruni, desmontou por completo. Quem poderá saber? Nos seus escritos, Dante nada refere quanto à sua esposa ou filhos. Filhos adultos são muitas vezes obrigados a juntarem-se aos pais no exílio. Jacopo e Pietro, juntamente com Antonia, aparentemente terão tomado essa decisão por si próprios, indo para Ravena naquela que viria a ser a parte final da vida de Dante. Gemma Donati, contudo, permaneceu em Florença. Dois dos três filhos vieram

³ Para saber em que terá consistido o serviço militar de Dante, ver Meek (1995, pp. 15-17).

a tornar-se intérpretes dos escritos do pai: Jacopo escreveu um comentário sobre o *Inferno* em italiano e Pietro um comentário em latim sobre toda a *Commedia*. Pietro mais tarde mudou-se para Verona, onde o seu pai passou muitos anos do seu desterro. Casou, tornou-se juiz e em pelo menos uma ocasião representou um resumo do poema em verso, em vernáculo, naquela que veio a ser a Piazza di Dante na cidade.

A FIGURA DE BEATRIZ

INDEPENDENTEMENTE DO TIPO DE CASAMENTO QUE DANTE possa ter tido com Gemma Donati, e independentemente dos laços que possa ter tido com os filhos, a florentina que fez toda a diferença na sua vida foi Beatriz. Temos de agradecer a Boccaccio por ter identificado pela primeira vez Beatriz enquanto Bice di Folco Portinari, uma filha dos Portinari e Bardi por casamento, e dessa forma ligando-a a duas proeminentes famílias de Florença. Ela morreu em 1290 aos 24 anos. Se a amada de Dante é efetivamente esta mesma mulher, então estes simples factos são tudo o que pode ser dito de fiável em relação a ela. Por outro lado, sobre a Beatriz que Dante criou há muito mais para dizer, embora infinitamente menos do que poderíamos desejar.

Dispomos de poucas pistas sobre quem ela foi, excetuando o amante que a imortalizou. Segundo *Vita Nuova*, um Dante com quase nove anos viu-a pela primeira vez no *Callendimaggio*, dia que assinalava a chegada da primavera, de 1274, tendo ela aproximadamente a mesma idade. Nove anos mais tarde, deu-se um outro encontro e a vida mudou irreversivelmente. Beatriz sorriu e ele ficou petrificado; ela susteve o cumprimento e ele sentiu-se desesperado. Muito disto é o romantismo nervoso do «amor cortês», de acordo com o qual um pretendente chora pela sua donzela inatingível e fala imenso sobre si próprio. Quando chamam a atenção ao sofrimento de Dante para tal narcisismo, ele toma nota e começa, em vez disso, a escrever sobre a

sua donzela. Fá-lo de formas que a ligam não apenas às deusas angelicais cujos poetas pátrios já antes tinham louvado, mas, espantosamente, a Cristo. Tal, ou era uma hipérbole romântica a roçar a irreverência ou uma nova forma de entender o que poderia ser um ser amado para um amante. Tal como conclui *Vita Nuova*, o jovem poeta jura que um dia escreverá para Beatriz o que nenhum homem até então ofereceu em verso a uma mulher. Quinze anos mais tarde, a *Commedia* serviu para cumprir essa promessa.

Vita Nuova andava em circulação por volta de 1295, quando Dante fez trinta anos. Consistia de muitos poemas escritos previamente, independentes uns dos outros, mas posteriormente organizados no âmbito de uma narrativa em prosa autobiográfica. Compilados, pareceram acabados de forjar para relatar o milagre de Beatriz. Nesta de alguma forma estranha compilação de velho e novo, o autor enverga diversos trajes: é poeta, memorista e crítico literário do seu próprio trabalho. O público-alvo parece ter sido composto pelos seus pares: jovens fascinados por filosofia, fisiologia e a prévia poesia vernacular de Itália e da Provença. Primeiro entre os seus pares, e declarado «primo amico», ou melhor amigo, de Dante, estava o poeta Guido Cavalcanti: dez anos mais velho, erudito, nascido no seio de boas famílias e com propensão para acreditar que Eros era mais um negócio de Marte do que de Vénus — mais predisposto a levar à loucura e à morte do que a algo remotamente semelhante à glória divina. A *Vita Nuova* de Dante, à qual ele se refere como o seu *libello*, ou pequeno livro, era ostensivamente uma oferenda a um mentor e fruto de uma poderosa amizade. No entanto, foi muito mais escrito *contra* Cavalcanti do que a favor.

A *Vita Nuova* estabeleceu Dante — pelo menos de acordo com uma das personagens do poeta no *Purgatorio* — como mestre do «dolce stil novo» (*Purg.* 24.57), o doce estilo novo. O que distinguiu Dante do seu círculo literário foi o facto de ele efetivamente ter identificado o tipo de Amor que respirava dentro dele para depois o pôr por escrito. O seu estilo poderia ser criação sua, mas (tal como os inspirados autores das Escrituras)

as suas palavras, em última instância, eram originárias do além (*Purg.* 24.52-63).

O que em *Vita Nuova* começa por ser uma pretensão por inspiração — Beatriz envia visões do Céu que um dia serão recordadas em verso — desenvolve-se depois ao longo da extensão da *Commedia* em algo infinitamente mais audacioso. As suas recordações do impacto de Beatriz na sua juventude acabam por se tornar a viagem da *Commedia* até Deus. A amada não só o conduz em direção à visão beatífica como o orienta para escrever uma obra que alertará os seus leitores da corrida precipitada deles em direção à morte: «Tu nota; e como as digo desta sorte, / assim estas palavras mostra à viva / gente desse viver que corre à morte» (*Purg.* 33.52-4). Dante tem tanto de profeta como de poeta.

VIDA POLÍTICA

O ANO DE 1295, QUANDO SE INICIOU A *VITA NUOVA*, ASSINALA também a entrada formal de Dante no mundo cívico e político de Florença. A comuna abriu-se a homens que de maneira nenhuma pertenciam à elite.⁴ A família de Dante, tal como outras que não eram da aristocracia nem ricas, aliou-se com o partido republicano guelfo (que procurou no papado e em França apoio para os seus interesses) em detrimento dos imperiais gibelinos (alinhados com o Sacro Império Romano-Germânico). Quando o facto de Dante pertencer a um grémio lhe deu acesso formal à política, Florença estava completamente (e

⁴ John Najemy dá uma imagem lúcida das complexidades da política florentina na época de Dante, tanto em «Dante and Florence», *CCD*, pp. 80-99, como em «Florence», *DE*, pp. 386-403. Para lá do conflito entre as fações guelfas existe uma divisão mais antiga entre Gibelinos e Guelfos que atormentou a vida na cidade na geração anterior à de Dante. Versões anotadas da *Commedia* ajudam a desvelar o novo político com notas de rodapé que clarificam estas e aquelas afiliações das personagens. A «história de fundo» é apresentada com bastante clareza por Anderson (1982, pp. 53-67), Lewis (2001, pp. 62-84), Meek (1995) e Waley (1988, pp. 145-56).

permanentemente) nas mãos dos Guelfos. No entanto, este facto em nada contribuiu para a paz e a estabilidade cívicas.

Nos registos públicos, Dante surge como membro de diversas assembleias que participaram no governo da cidade. Por volta de 1300 — o ano designado para a viagem da *Commedia* pelo além — ele já ascendera o suficiente na oligarquia de Florença para ser eleito para um mandato de dois meses como um dos seis magistrados principais da comuna (um magistrado por cada *sesti* ou jurisdições administrativas da cidade). Durante o período em que desempenhavam o cargo, os magistrados ficavam reclusos em aposentos públicos. Isso servia para assegurar que estavam sempre disponíveis para tratar de assuntos municipais; e, sem dúvida, também servia para evitar que os seus eleitores praticassem o lóbi. De certa forma, este período assinala um ponto alto da vida de Dante: nenhum outro Alighieri ascendera tão alto num cargo ou tivera reconhecimento público deste calibre. No entanto, na verdade, o seu êxito político foi o princípio do fim.

Naquela altura, a comuna estava prestes a ser destroçada por um conflito entre as duas facções do dominante partido guelfo, os Bianchi, ou «Branços», e os Neri, ou «Negros». Os historiadores não encontraram uma razão clara para a divisão entre os dois em termos de ideologia, interesse económico ou classe (embora os «Negros» se encarassem a si próprios como maiores ou mais bem estabelecidos do que os alegadamente arrivistas «Branços»). Talvez o que os tenha lançado uns contra os outros tivesse sido o que Dante desacredita completamente na *Commedia* — um conflito sangrento, uma recusa resoluta de parceria, fossem quais fossem as consequências. Embora decorresse a nível local, esta guerra civil dos Guelfos estava ligada a uma luta política maior envolvendo o papado de Bonifácio VIII, um estado-nação francês cada vez mais poderoso, e o que restava do Sacro Império Romano-Germânico. Para reprimir a violência que ameaçava a cidade durante o tempo que passaram no cargo, os magistrados florentinos concordaram em banir os líderes das facções beligerantes durante um período de arrefecimento. Um

deles, Corso Donati, era parente da mulher de Dante, Gemma; outro, era o seu amigo Guido Cavalcanti. Esta ordem em particular, ou pelo menos a forma como foi executada, foi mais tarde qualificada como tendo sido injustamente benéfica para um dos lados (os «Branco» de Cavalcanti), em detrimento do outro (os «Negros» de Donati). Fosse ou não real esta percepção, teve repercussões terríveis para o poeta.

Depois do seu priorado, Dante continuou a servir a comuna de diversas formas. Em abril de 1301 ficou a seu cargo um projeto de construção de uma estrada (pelo qual foi mais tarde acusado de corrupção); em junho contestou publicamente uma proposta de apoiar o Papa Bonifácio na guerra deste contra a família Aldobrandeschi. Mais tarde, em setembro, pediram-lhe que integrasse uma embaixada ao Vaticano em representação dos «Branco» de Florença. Da missão nada resultou. Passado pouco tempo, Bonifácio dispensou o resto da companhia, mas reteve Dante durante uns meses. Como consequência, ele viu-se impotente para participar na crise de novembro de 1301 dentro da comuna. Os «Negros» triunfaram, as propriedades dos «Branco» foram saqueadas ou queimadas e foi apontado um castigo àqueles que no passado tinham servido a comuna. Dante era um deles.

Por volta do final de janeiro de 1302, ele e outros três foram acusados de venalidade (fazer negócios em cargos públicos), suborno, vingança contra os «Negros» e outros crimes infundados. Ele, além disso, foi denunciado por ter militado contra o papado devido à sua interferência na vida florentina — uma acusação que era irrefutavelmente verdade! Dado que Dante não rebateu em pessoa estas acusações, detido como estava em Roma por Bonifácio, a sua propriedade foi confiscada, ele foi exilado por dois anos e impedido de alguma vez voltar a ocupar um cargo público. Dois meses mais tarde, um outro decreto condenou-o e aos outros magistrados a serem queimados na fogueira caso regressassem à comuna. Outros que partilharam a sua sentença acabaram por regressar a Florença. Aceitaram os termos tremendamente humilhantes que isso implicou e, o melhor que

puderam, reconstruíram as suas vidas. Foi esse também o caso, durante um período anterior de agitação, do mentor de Dante Brunetto Latini, que veio a tornar-se uma figura ilustre e detentor de um cargo público na cidade. Mas, por razões complexas, sem dúvida uma mistura de integridade e orgulho, Dante nunca regressou a casa.

O TRABALHO DO EXÍLIO

DADA A EXTRAORDINÁRIA MOBILIDADE QUE CARACTERIZA A nossa atual sociedade global, pode revelar-se difícil conceber o que terá significado o exílio para uma pessoa tão enraizada quanto Dante.⁵ Para lá do facilmente imaginável trauma de ter de se separar da família e bens e de lhe terem sido retiradas as seguranças dadas por adquiridas da vida e da rotina quotidianas, ele estava igualmente a perder a sua identidade. Siena, onde ele se refugiou de início juntamente com muitos desterrados pelo novo governo denominado Guelfos Negros, era nitidamente inimiga dos Florentinos: como é que ele poderia estabelecer-se *lá*? Mais especificamente, Dante não era originário dessa cidade nem pertencia ao seu mito, não mais do que acontecia com outros locais do norte e centro de Itália que visitou durante um exílio que se prolongou até à sua morte em 1321 — quase vinte anos. Em todos os casos, o dialeto local era diferente, a comida «desconhecida», o alojamento temporário e os pertences eram de qualquer outra pessoa. Dante veio a conhecer demasiadamente bem as palavras que Cacciaguida profetizava:

Deixarás toda a cousa que é diletta
mais caramente; e este é dardo tal

⁵ Sobre o exílio na Itália medieval, a cobertura mais completa é facultada por Starn (1982), esp. «Dante and his Judges», pp. 60-85; ver também Meek (1995, pp. 19-26).

que o arco do exílio antes projeta.
Tu provarás assim sabor e sal
do alheio pão e como é duro mal
se desça escada alheia ou já se escale.

(*Par.* 17.55-60)

Cacciaguida prossegue para dizer que entre as muitas cru-
zes que se carrega no exílio, talvez a mais pesada seja a com-
panhia daqueles que sofreram o seu destino mas que tinham
um coração completamente diferente. Eles queriam destruir a
cidade que Dante começara a encarar como uma extensão de si
próprio; formavam uma multidão que Cacciaguida descarta por
a considerar intriguista e néscia, insana, completamente ingrata
e profana (*Par.* 17.61-9).

Do princípio ao fim da *Commedia*, o poeta acusa Florença
de ser tudo isso (e mais), de modo a que possa parecer que o
que distingue Dante da multidão néscia é a convicção imper-
turbável da sua retidão. Há bastante raiva na *Commedia*, mas no
núcleo arrebatado da obra arde um amor frustrado que recusa
resignar-se e que se sente incapaz de sentir a «paz que leva à
compreensão». Nem sequer podemos ir buscar conforto às der-
radeiras palavras de Cacciaguida: «e tal que será belo / por ti te
separar do seu excesso» (*Par.* 17.68-9). Para um animal políti-
co como Dante, com a sua crença absoluta de que, para se ser
verdadeiramente humano, era preciso ser um «elemento incor-
porado» de uma comunidade, a perspectiva de uma existência
solitária — «per te stesso», nas palavras de Cacciaguida — era
uma espécie de sentença de morte. Na verdade, a singularidade
radical é um estado que o poeta irá explorar repetidamente du-
rante todo o *Inferno*. É o Inferno.

O retrato mais exultante de vida cívica foi a recordação por
parte do seu antepassado Cacciaguida da comuna nos bons ve-
lhos tempos do século XI: «Florença dentro da sua cerca anti-
ga... pudica e sóbria estava em paz amiga» (*Par.* 15.97-9). No
entanto, a experiência ensinara-lhe que a cidade-estado, à pro-

cura de defender os seus próprios interesses e sempre a semear a discórdia com os seus vizinhos, era uma receita para um desastre contínuo. Estava a esfumar-se rapidamente o velho sonho de um Sacro Império Romano-Germânico; não obstante, manteve a esperança por uma estrutura política menos egoísta e com menor propensão para a violência, mais vocacionada para a unidade e para as causas comuns. Olhando para norte, encontrou em Henrique VII do Luxemburgo alguém em quem acreditar e uma causa a apoiar, especialmente quando o seu exílio lhe dava escassos motivos para esperar da cidade-estado algo mais do que razões para desesperar.⁶

Dante caracterizou o seu exílio como a experiência de estar perdido no mar. «Na verdade», escreveu ele, cerca de cinco anos após abandonar Florença, «transformei-me num barco sem vela e sem leme, à procura de diversos portos, angras e costas impulsionado pelo vento árido da pobreza desventurada.» (*Conv.* 1.3) Era um homem sem pátria, com tanto de pedinte como de peregrino. Mais tarde, iriam surgir imagens náuticas na *Commedia*, que começam no *Inferno* com o peregrino semelhante a alguém escapado de um naufrágio no mar apenas para olhar para trás para as águas perigosas às quais, de alguma forma, logrou sobreviver. No *Purgatorio* e no *Paradiso*, Dante continua a comparar-se a si próprio a um marinheiro (e o seu poema a um barco), que acaba por encontrar abrigo no porto do Céu. A luta do exílio, no entanto, será a de transformar o homem naufragado num navegador triunfante. Será um novo Jasão (*Par.* 33.94-6), que não só navega por mares até então desconhecidos como consegue, contra todas as expectativas, conquistar o Tossão de Ouro — no seu caso, a própria *Commedia*.

Dante concretiza esta transformação por fases, enquanto vai provando a salinidade do pão desconhecido e escalando escadas emprestadas nas casas de outras pessoas. Ele descobriu que a escrita era uma forma de compensar as suas perdas — e es-

⁶ Para saber mais sobre a importância de Henrique VII do Luxemburgo, ver Anderson (1982, pp. 210-14) e Meek (1995, pp. 26-8).

crever bem, a melhor das vinganças. Ganhou a vida tornando o seu talento verbal valioso a um ou outro anfitrião nobre. Mas também pôde capitalizar o seu desenraizamento do rebuliço de Florença para se libertar das exigências da vida cívica e familiar. A tragédia deu-lhe uma oportunidade de desenvolver os seus pensamentos num impressionante pedaço de prosa.

SOBRE A ELOQUÊNCIA VERNACULAR E FILOSOFIA PARA TODOS

TALVEZ LOGO POR VOLTA DE 1303, DANTE APROVEITOU-SE de ser «alguém para quem o mundo é a pátria, tal como o mar o é para os peixes» (*De vulgari* 1.6). Em *De vulgari eloquentia*, escreveu uma tese sobre o atual estado do vernáculo e sobre a possibilidade de encontrar a verdadeira eloquência não apenas no latim, onde toda a gente a esperava encontrar, mas também no provençal, no francês e no italiano. A sua defesa da língua mãe, geralmente considerada inerentemente inferior, foi escrita na língua suprema da Igreja, da Universidade e do Império: ele defendeu a sua causa do vernáculo em latim. Com uma confiança que caracteriza tudo o que escreve, descreve os dialetos existentes e considera todos eles insatisfatórios. Pelo caminho, entrega medalhas de ouro e desvaloriza os poetas da sua época e nesse processo cria um lugar para si próprio onde pode brilhar e onde a sua própria versão do dialeto florentino ocupa o lugar central.

O *De vulgari* começa com uma história da língua desde o Éden até à atualidade; no seu segundo livro, discute os assuntos legítimos da literatura séria (guerra, amor e retidão). Dá também indicações quanto ao estilo e faz julgamentos magistras sobre as palavras que devem ser consideradas inapropriadas para uso por parte de poetas de valor — uma lista de prescrições que Dante mais tarde se sente à vontade para violar na *Commedia*. Seja o que for que Dante imaginou que o tratado seria

quando completado, o *De vulgari* ficou parado a meio caminho no segundo livro. Ou o projeto perdeu fulgor ou ele entendeu que o modo de demonstrar o poder do vernáculo era escrevê-lo muito bem.

Entre 1304 e 1307, dedicou-se a outro projeto, o *Convivio* ou «Banquete». Esta obra também se detém antes de concluída. A sua introdução promete tornar o complexo assunto da filosofia acessível (desta vez em italiano) aos inúmeros «iletrados» vernaculares que não sabem ler latim. Deveriam seguir-se catorze livros, cada um deles centrado num poema multiestrofas — uma *canzone* — que por sua vez serviria de trampolim para diversas formas de análise. Tal como em *Vita Nuova*, o autor interpreta a sua própria poesia em comentários em prosa. Apresenta a sua eloquência vernacular em ambos os termos linguísticos, brilhando como poeta lírico, filósofo e crítico literário.

Mas se o *Convivio* na sua união «prosimétrica» de prosa e poesia olha de novo para a meditação de Dante sobre as suas experiências com Beatriz, o novo trabalho também implica um corte radical com o passado. No seu primeiro livro, a anónima «senhora amável», que na *Vita Nuova* oferece consolo ao enlutado Dante após a morte da sua amada, é alegorizada como filosofia. Na verdade, como Dante refere num aparte autobiografado, após a morte de Beatriz ele dedicou-se ao estudo da filosofia (Boécio e Cícero) durante um período de luto de trinta meses. Foi nessa altura que ele frequentou a monástica «escola dos religiosos» estabelecida em Florença pelos Franciscanos, Dominicanos e Agostinianos.⁷

Estes estudos originaram alterações na sua mente e coração: moldado pela dor, afastou as infantilidades e trocou Beatriz pela Dama Filosofia. O romance pueril de *Vita Nuova* viria a tornar-se no assunto sério do que ele pretende *saber*. Seguindo a via árdua da razão, era possível aceder ao festim do filósofo. Na verdade, Dante iria preparar um banquete aberto a «prínci-

⁷ Davis (1984, pp. 137-65) proporciona um relato fácil de ler sobre a educação em Florença que sugere aquilo que estaria disponível para alguém como Dante.

pes, barões, cavaleiros e muitos outros comparsas nobres», juntamente com clérigos e eruditos e a «mulheres tanto quanto aos homens, um vasto número de ambos os sexos, cuja linguagem não é aquela adquirida por via da educação, mas o vernáculo [volgari, e non literati]» (*Conv.* 1.9).⁸ A Filosofia era uma ofrenda de Deus e ao segui-la uma pessoa poderia obter paz, esperança e bondade — poderia chegar a uma «Atenas celestial» (*Conv.* 3.14).

Também seria possível, como o demonstra *Convívio* 4 através de repetidas referências à *Eneida* de Virgílio, aprender muito sobre a vida virtuosa voltando-se para os clássicos. Em primeiro lugar, a virtude não deveria ser encarada como estando relacionada com a linhagem ou como sendo passada de geração em geração como as joias da família. Deve-se antes à ação do indivíduo zeloso — os leitores mais conhecedores de *Convívio*, digamos, ou o nobre mas não nascido nobre Dante. Aristóteles é invocado antes de todos os outros, mas também o são Cícero e Virgílio, Salomão e Boécio. A mesma Roma imperial contra a qual Agostinho (m. 430) lutou tão ferozmente na sua *Cidade de Deus Contra os Pagãos* também se tornou uma *Romanitas* ideal para emular. O estudante de filosofia tem muito para aprender no império de Augusto, que era a autoridade universal que Deus escolheu para pacificar o mundo em preparação para a Encarnação de Cristo. Efetivamente, Roma faz parte de um plano providencial e os feitos extraordinários dos seus grandes cidadãos não foram obtidos «sem alguma luz da bondade divina sobre e por cima da bondade natural deles» (*Conv.* 1.4).

IMPÉRIO UNIVERSAL

DANTE CONTINUOU A PENSAR EM ROMA E NAS VIRTUDES DO Império num trabalho posterior, *Monarchia*, escrito a dada

⁸ Ver Petrucci (1995), «Reading and Writing Volgare in Medieval Italy», pp. 169-235.

altura entre 1309 e 1313. Foi na época em que ele andou também ocupado com a *Commedia*. Fazendo-se parecer a ele próprio com Daniel no antro do leão ou enfrentando sem ajuda um governante pagão, confronta o papado e aqueles que apoiam as suas pretensões seculares. Defende um governo imperial que restauraria a ordem pacífica numa Itália destruída pelos facciosismos. O imperador tinha um papel outorgado por Deus para desempenhar e a cidade terrena uma «beatitude» própria que poderia florescer se dispensasse algum papa de espada empunhada que tivesse abandonado o seu bordão pastoral. Que a Igreja oriente as pessoas para a vida na outra vida e que o imperador, devidamente instruído pelo papa nas coisas eternas, lhes permitisse viver em paz no aqui e agora. Dante teve esperança que Henrique VII do Luxemburgo fosse esse vulto, mas a resistência florentina às pretensões imperiais e a morte prematura de Henrique evitaram que o sonho se tornasse realidade depois de 1313. Não obstante, permaneceu um sonho.

Sem surpresa, a *Monarchia*, escrita em latim e, por conseguinte, certa de que iria chamar a atenção das autoridades, foi publicamente queimada em 1329. Foi colocada no Índice de Livros Proibidos da Contrarreforma e lá mantida até 1921, altura em que Bento XV declarou que, pelo contrário, articulava a relação apropriada entre a Igreja e o Estado.⁹ O Pontífice talvez estivesse a refletir a «concordata» em que o Vaticano entraria com um governo fascista. Benito Mussolini, que, dizia-se, lia todas as noites, antes de se deitar, um canto da *Commedia*, também adorou a pró-imperial *Monarchia* com o seu misterioso chamamento por um DVX (*Purg.* 33.43), um líder enviado por Deus que redimiria uma Itália de outro modo irremediavelmente dividida.

⁹ Ver Anderson (1982, pp. 224-5).

O NASCIMENTO DA *COMMEDIA*

DURANTE A PRIMEIRA DÉCADA DO SEU EXÍLIO, DANTE FOI tremendamente produtivo enquanto poeta, crítico literário, filósofo e teórico político. No entanto, as suas duas obras deste período permanecem incompletas. Terá sido por ter perdido o entusiasmo em tentar levar a cabo estes grandes projetos ou porque qualquer outra coisa, algum novo empreendimento, lhe terá chamado a atenção? É impossível responder com toda a certeza a esta pergunta, mas é fácil encarar a *Commedia* como uma repetição dos seus trabalhos prévios, que são utilizados e muitas vezes profundamente alterados dentro dos seus três cânticos e cem cantos. A abrangência enciclopédica do poema engloba quase todos os tópicos do discurso com que Dante até então se ocupara — poesia e prosa, história e teoria literária, filosofia e ciência política — e relaciona sempre tais preocupações objetivas com as realidades subjetivas da sua própria vida.

Bastante mais impressionante do que a continuidade do poema com o passado é uma sensação de *novità*, do novo, que emerge na *Commedia*. Em vez de escrever essencialmente em prosa, com sonetos ou *canzoni* trabalhados numa estrutura narrativa, Dante dá-nos um poema narrativo ininterrupto, onde a voz singular do poeta cede constantemente a prioridade ao discurso de terceiros. Embora faça breves incursões noutras línguas (latim, grego, hebreu e provençal), por altura da morte do poeta, em 1321, as suas mais de 14 mil linhas constituem o mais extenso exemplo de poesia italiana. O distintivo esquema de rima *terza rima* (aba, bcb, cdc) que faz avançar a narrativa é uma invenção de Dante. Nenhuma forma de verso se move de modo tão maravilhoso, diz o poeta James Merrill: «Cada primeira e terceira linha do terceto rima com a do meio do conjunto precedente e cerca a nova rima sonora da seguinte, tal como uma ginga deixa para trás as duas remadas gémeas e já a dissolverem-se que a impulsionam.» (PD, p. 229) Igualmente inovadora é a ampla mistura de estilos da *Commedia*, a plenitude de vozes diferentes e o apetite voraz por praticamente toda a

experiência humana (tanto a sagrada como a secular). A seguir, temos a conceção arquitetónica de toda a obra, tanto a detetada no nível pormenorizado das rimas finais como no âmbito mais amplo dos temas e motivos mais recorrentes. Apesar das profundas ligações ao passado, a *Commedia* é verdadeiramente algo de novo debaixo do sol.

VISÃO OU IDEIA GENIAL?

FUI POUCO DEPOIS DE 1308 QUE DANTE COMEÇOU A TRABALHAR naquela que seria a sua tarefa para toda a vida. Podemos apenas tentar adivinhar como terá sido a génese do poema. Talvez tenha representado a determinação resoluta de uma crise existencial, um relato alegórico da sua redescoberta de Beatriz, a sua nova compreensão face à escrita de Virgílio e a sua síntese pessoal de tudo o que lera e pensara até então. Mas de certeza que as suas origens foram mais espetaculares do que alguma decisão premeditada sobre o «que escrever a seguir».

Dante teve uma ideia genial e «viu a luz» numa explosão visionária de imaginação? Ou deu-se alguma tomada de consciência como ao profeta Ezequiel: «E o retrato de uma mão foi lançado para a frente e agarrou-me por uma madeixa de cabelo: e o espírito ergueu-me entre a Terra e o Céu, e apresentou-me a visão de Deus em Jerusalém» (Ezeq. 8:3)?¹⁰ O autor da *Commedia* pretendeu que os seus leitores acreditassem em algo semelhante, que pensassem que, tal como Ezequiel no Velho Testamento ou João, *o Divino*, no Novo, ele tinha sido erguido pela mão de Deus e recebido a missão de contar o que vira e ouvira. Mesmo sem dar crédito a tal arrebatamento, é possível encarar o poema como uma extensa narrativa de «chamamento» profética na qual ao poeta, tal como aos predecessores bíblicos em ambos

¹⁰ Todas as citações da Bíblia têm origem na Latin Vulgate conforme traduzidas na versão Douay-Rheims (1610).

os Testamentos, é dito para compor uma mensagem divina com as suas próprias palavras — no seu caso não em hebreu, grego ou latim, mas antes em italiano.

Dante escreveu quando as visões divinas eram sem dúvida pouco comuns. Na verdade, uma pretensão de iluminação espiritual era frequentemente utilizada por laicos para credibilizar os seus de outro modo menosprezados discursos. Sem dúvida que alguns dos contemporâneos de Dante, como as senhoras crédulas de Verona mencionadas por Boccaccio no seu *Trattatello*, levaram o poeta à letra. Observando o melancólico florentino a seguir o seu caminho, supuseram que o seu semblante circunspecto e tez escura fossem resultado do tempo passado no «calor e fumo lá de baixo». «Veem o homem que vai ao Inferno e volta sempre que lhe apetece, e traz notícias daqueles que estão lá em baixo?» (DCH, p. 163) Supostamente, atravessariam a rua para o outro lado quando o poeta se aproximava.

Os primeiros comentadores, tal como o filho de Dante, Pietro, tiveram dificuldade em manter um distanciamento cético de tal literalismo. Segundo eles, o poeta estava a falar metaforicamente, como os poetas fazem, e, portanto, apenas a fingir a jornada. Quando o seu pai diz que desceu ao Inferno, esclareceu Pietro, «ele quer dizer que desceu mentalmente, em imaginação e não fisicamente» (DCH, p. 136). Outros deram a volta ao assunto e concentraram-se na verdadeira fonte da visão de Dante — Deus. Segundo Guido da Pisa, Dante era outro profeta Isaías, outro David, o *Salmista*: «pois ele era na verdade a pena do Espírito Santo, com a qual o Espírito Santo nos escreve rapidamente, tanto os castigos dos condenados como a glória dos abençoados» (DCH, p. 127).

INSPIRAÇÃO TEXTUAL PARA O POEMA

TALVEZ A FANTASIA NOS APROXIME MAIS DO QUE QUALQUER outra coisa das origens da *Commedia*. Imagine-se desta forma. Após anos num exílio que Dante percebeu que poderia não

ter fim, ele passa pelas imediações do jardim de alguém. Está profundamente perturbado, não só por causa do seu enorme revés na vida mas mais concretamente devido à sua incapacidade para dar seguimento aos dois trabalhos em que tem estado envolvido. De repente — não é claro se o som surge na sua mente ou vem da casa ali ao lado —, escuta uma voz a cantar repetidamente as mesmas palavras: «Pega-lhe e lê, pega-lhe e lê». Recordando o famoso momento de Agostinho no jardim em Milão, ele decide que o que quer que aquelas estranhas palavras possam significar, eram-lhe dirigidas: uma ordem para ser levada literalmente. Mais uma vez, tal como Agostinho, apressa-se a reaver o livro que distraidamente colocara de lado uns tempos antes, achando que poderia levá-lo a atravessar o presente impasse rumo à grande obra que estava destinado a realizar.

E que livro poderia ser esse? Dada a proeminência de Virgílio na *Commedia*, tanto como guia ao longo dos dois terços da viagem como enquanto inegável significado subjacente para toda a obra, muitos assumiram que a *Eneida* (com a descida do seu herói ao reino dos mortos) é o «elo perdido» entre *De vulgari e Convivio* e o seu poema. Pelo menos um estudioso argumentou que a reflexão apaixonada por *Eneida* em *Convivio* 4 instruiu-o «para ir ele próprio, enquanto poeta, ao Inferno e ao Céu».¹¹

Para aqueles que procuram a «prova do crime», há outras possibilidades. Poderão ter sido as *Confissões* de Agostinho a inspirar a imaginação de Dante, com a sua exploração da dupla identidade de um autor — o eu passado e o presente, que indica um relato de transformação? Poderia ser também construído um bom caso com base na redescoberta do poeta da *Vita Nuova* e, por conseguinte, de Beatriz. Seria a altura de concretizar

¹¹ Leo (1951, p. 60). Ver também Curtius (1963, p. 358): «A conceção da *Commedia* é baseada num encontro espiritual com Virgílio. No domínio da literatura europeia há pouco que possa ser comparado com este fenómeno. O “despertar” de Aristóteles no século XIII resultou do trabalho de gerações e teve lugar sob a luz suave da pesquisa intelectual. O despertar de Virgílio por parte de Dante é um arco de chamas que salta de uma grande alma para outra.»

a promessa que termina o seu *libello* juvenil «de compor em relação a ela o que nunca fora escrito em rima sobre qualquer mulher»? Nem devemos esquecer os vários relatos de visões ou viagens à vida depois da morte que datam desde o terceiro século até ao décimo terceiro. Este género popular — *O Purgatório de São Patrício*, por exemplo, ou as Visões de Thurkill e de Tundale — estava bem fora de moda quando Dante se dedicou à *Commedia*. Ele pode ter determinado revivê-lo, contudo, enxertando a sua sensibilidade medieval sombria na alta cultura épica da clássica *Eneida*. Mais uma vez, pode ter encontrado na tradução do latim do *Livro da Escada* árabe um relato da viagem noturna de Maomé até ao Céu e o Inferno que poderia, por sua vez, utilizar para os seus propósitos conhecidos — um texto «infel» para trabalhar juntamente com todas as outras fontes que deram origem à *Commedia*.

Por fim, há a possibilidade de ter deitado a mão e lido um livro que sempre conhecera mas ao qual nunca se dedicara com profundidade — o Livro de Deus, a Bíblia. Não é que tenha havido necessariamente uma passagem única para inspirar o seu caminho futuro, como foi o caso de Agostinho, quando um verso da Epístola de Paulo aos Romanos alterou toda a sua vida. Em vez disso, a *Commedia* ganha forma em volta do cânone bíblico. Cristo desceu ao Inferno e a ressurreição ao terceiro dia torna possível a própria história da redenção de Dante. O êxodo de Israel do Egito transfigura a tragédia do seu exílio em salvamento. O arrebatamento de Paulo ao «terceiro céu» (2 Cor. 12:2) abre um precedente para a sua própria visão e «apostolado». Sob esta luz, o poema pode não só ser a sua carta pessoal para o mundo — onde serão estabelecidos relatos, lugares irregulares tornado planos, o poderoso tornado fraco —, mas também, apesar da audácia irreverente da jogada, um terceiro e mais novo Testamento.

Assim que iniciada, a escrita da *Commedia* consumiu o resto da vida de Dante. O que quer que tenha feito além desta obra, incluindo *Monarchia* e uma preleção em latim sobre geologia (*Questio de aqua et terra*, 1320), não interrompeu o fluxo dos

cantos. Partimos do princípio de que eles surgiram um atrás do outro, numa elaborada referência cruzada e de acordo com qualquer que fosse o plano geral que o *mestre* tinha traçado no início.

O cronista florentino Villani refere que Dante terá sido um académico nómada, primeiro na universidade «em Bolonha, e a seguir em Paris, e em muitas outras partes do mundo» (*DCH*, p. 149); também há uma lenda inglesa sobre uma visita a Oxford sem dúvida com a pretensão de contrariar a ligação a França. Em Verona ou Ravena haveria cartas (em latim) para escrever ao seu anfitrião, favores pessoais a levar a cabo, conversas às quais se juntar, entretenimento intelectual para prestar.

Há também as suas próprias epístolas em latim para compor — as suas tentativas persistentes, por muito que possa ter sido privado dos seus direitos cívicos e tornado irrelevante, para alterar o curso da História. Deste modo, ele instiga os cardeais italianos do «Cativo Babilónico» de Avinhão a levar a cadeira da Igreja de novo para Roma e, numa linguagem espantosamente bíblica, encarrega Henrique VII do Luxemburgo de preencher o seu chamamento divino enquanto Sacro Imperador Romano-Germânico apossando-se de Florença à força: «Olhai, está na hora.» Os originais destas cartas eram aparentemente belos de ver. Embora não haja um registo da caligrafia de Dante, no século XV Leonardo Bruni reparou que a «sua escrita era perfeita, e as suas letras esguias, compridas e muito precisas».¹² Rumo à fase final da sua vida, deu-se igualmente uma troca poética em latim com um admirador mas ressentido erudito bolognês, Giovanni del Virgilio, que repreendeu seriamente Dante por desperdiçar o seu grande talento em vernáculo desprezível.

Dado o peso monumental da *Commedia* — a sua arquitetura maciça, densidade de referências e alusões, e coerência assombrosa —, o verdadeiro processo de escrita do texto não parece menos misterioso do que as suas origens. Nada sabemos quanto

¹² Citado por Corinna Salvadori em «Landmarks in the Fortunes of Dante in the Florentine Quattrocento», *DM*, p. 54.

à biblioteca pessoal de Dante ou como poderá ele ter tido acesso à miríade de obras que cita.¹³ Sem dúvida que a sua memória era prodigiosa, assim como a sua capacidade para compor mentalmente, sem lançar mão às intermináveis «visões e revisões», tornadas possíveis hoje em dia graças aos computadores e ao papel barato. Mudando-se de lado para lado, dependente da generosidade e dos caprichos de terceiros, é difícil conceber como é que ele terá logrado suportar um projeto tão complexo durante quase duas décadas, um trabalho sem abrandamentos e que raramente estanca, e que só se torna cada vez mais poderoso.

A CIRCULAÇÃO INICIAL DO POEMA

APÓS A INVENÇÃO DE GUTTENBERG DA IMPRESSÃO MÓVEL, A *Commedia* surgiu pela primeira vez impressa (e em três tipografias diferentes) em 1472. O próprio Dante, contudo, pertenceu, em termos de produção de livros, à era inicial dos manuscritos e, conseqüentemente, lançou o seu texto em fascículos durante a sua própria vida.¹⁴ Desta forma, ele esteve «presente» em Florença apesar da sua efetiva ausência na cidade. No entanto, foi Bolonha, com a sua venerável universidade e população de homens letrados, o núcleo inicial da «difusão» de Dante.

Boccaccio diz que o poeta tornou o seu trabalho disponível a copistas através de fascículos ou *quadernetti*, pequenos opúsculos brochados com entre seis a oito cantos. De acordo com John Ahern, um estudioso que muito contribuiu para nos ajudar a compreender a produção material da *Commedia*, Dante terá feito circular fascículos da sua obra de modo a obter uma circulação rápida e económica:

¹³ Em relação ao que poderá ter sido a biblioteca de Dante, assim como sobre o seu acesso em geral a livros, ver Petrucci (1995, pp. 212-13).

¹⁴ Ahern (1997) fornece um excelente relato resumido do modo como a *Commedia* foi produzida, acolhida e representada. Ver também o seu «Binding the Book» (1982).

Embora amigos e família o possam ter ajudado a produzir tais cópias, dada a sua relativa pobreza e isolamento face aos grandes centros de produção livreira, é provável que ele próprio tenha produzido a maioria das cópias que fez circular — em pergaminho (e não em papel) e num formato de duas colunas que apresentaria, em dois lados da página, um canto completo.¹⁵

Por volta de finais de 1314, todo o *Inferno* estava disponível; no outono de 1315, o mesmo aconteceu com o *Purgatorio*. O *Paradiso* apenas ficou terminado por altura da morte de Dante, em 1321, e, muito provavelmente, a primeira edição integral e brochada dos cem cantos ou foi aquela feita de imediato pelos filhos do poeta ou o volume que eles enviaram para o último mecenas de Dante, o suserano de Ravena, em 1322. Cópias brochadas de toda a *Commedia* teriam sido muito caras e, por conseguinte, bastante raras. Por esse motivo, o número extraordinariamente grande de manuscritos do início do século XIV que sobreviveram — 827, segundo uma das contagens — era muito provavelmente obra de leitores entusiastas que copiaram sucessivos *quadernetti* para eles próprios.¹⁶

A *Commedia* foi um sucesso imediato, e não apenas entre os sete por cento da população total que eram os *literati*. Este grupo incluiria juízes, tabeliões, advogados, administradores civis, médicos e professores de alto nível; contudo, há também a indicação de que mercadores (sem grande instrução formal) não só tinham conhecimento do poema, como o conseguiriam citar.¹⁷ O mesmo se passou com a comunidade judaica italiana: de Emmanuel de Roma, temos um soneto sobre a morte de Dante, e há um relato hebreu, o *Mabberet ha-Tofet weha-Eden*,

¹⁵ Ahern (2003, p. 12).

¹⁶ Ver Ahern (1982, esp. pp. 800-1) e Gabriella Pomaro (*DE*, pp. 198-201) sobre a tradição dos manuscritos.

¹⁷ Para saber mais sobre o provável público da *Commedia*, ver Ahern (1997, esp. pp. 217-18, e 2003, pp. 8-9), Petrucci (1995), «Reading and Writing Volgare in Medieval Italy», pp. 169-235, e Gillerman (1988), sobre as provas relativas a manuscritos ilustrados.

que conta uma jornada através do Inferno e Paraíso, revelando a forte influência da *Commedia*.

Foi para ajudar este diversificado grupo de leitores que nasceu a tradição dos comentários, iniciada com os seus filhos, Jacopo e Pietro, praticamente após a morte do poeta. Intérpretes mais dotados juntaram-se rapidamente à tarefa de explicar a obra, para fazer luz sobre a amálgama de tradição filosófica e religiosa, política e literatura. Foram também ativos a defender a posição de Dante de escrever um poema narrativo dirigido à maior quantidade possível de público. E bem popular se tornou. O interesse na *Commedia* ultrapassou os muros que separavam Guelfos e Gibelinos, leigos e clérigos, aqueles com uma excelente educação e os que pouca tinham.

Nem toda a gente ficou agradada com o interesse que Dante despertou naquilo que veio a tornar-se uma grande massa de gente. Giovanni del Virgilio, o seu ocasional correspondente, era particularmente feroz nesta matéria. Por que razão haveria Dante de desperdiçar o seu talento num cântico laico (ou popular) — *carmine laico* — escrito numa língua vulgar que tinha milhares de idiomas mas nenhum padrão? Não teria certamente credibilidade entre os instruídos (como del Virgilio) que acreditavam que os Latinistas deveriam ser o público-alvo da *Commedia*, pois sozinhos seriam suficientemente eruditos para ir ao encontro das suas exigências. Na saraivada de abertura de um debate poético que levou a cabo com Dante, ele roga: «Não esbanjeis pérolas diante de porcos, ou carregueis as Musas com trajes que não merecem» (*DCH*, p. 106).

A resposta de Dante poderá muito bem ter sido de que ele pretendia chegar a um público mais vasto do aquele que os *literati* poderiam constituir. Esperou que o seu trabalho chegasse aos ferreiros e aos carroceiros, às peixeiras e aos mercadores que poderiam vir a tomar contacto com a *Commedia* através de relatos de terceiros. Não interessava que na realidade não conseguissem ler o texto; afinal de contas, os poemas eram canções — canto e *canzoni* — concebidas para serem cantadas ou representadas em recitais teatrais. Tal distribuição é precisamente o

que vemos em *Purgatorio* 2, por exemplo, quando Casella entra em cena. Cantando um poema de *Convivio* 3, «Amor che ne la mente mi ragiona» («Amor que me fala à mente»), ele seduz os penitentes acabados de chegar ao sopé do Monte Purgatório não somente com as palavras de Dante mas sem dúvida que com a sua hipnotizante interpretação.

Em oposição, o poeta Petrarca queixou-se a Boccaccio do modo como as «línguas desajeitadas dos admiradores [de Dante] profanam o poema» ao cantá-lo ou declamá-lo. Observando a forma como as massas ignorantes do mercado (*idiotae*) estavam familiarizadas com Dante, Petrarca proclamou-se a si próprio isento de qualquer inveja pessoal face ao sucesso do seu distinto predecessor com as multidões. Ele rejeita «os aplausos e os sussurros roucos de tintureiros, negociantes de miudezas, comerciantes, bandidos e os da sua igualha» (*DCH*, p. 156). Tal desdém parece mais um desprezo elitista pelo equivalente medieval de um best-seller.

O público pensava de outra forma. Em 1373, florentinos de todos os tipos e condições solicitaram uma leitura pública do poema seguida de uma análise pormenorizada. Eles queriam obviamente, e acima de tudo, aplaudi-lo e sabiam que precisavam de ajuda. A comuna respeitou o desejo deles e Boccaccio foi a escolha natural para desempenhar a tarefa. Muitas das histórias da sua célebre coletânea vernacular, *Decameron*, deviam a sua origem a personagens e episódios que apareceram primeiro na *Commedia*. Além disso, ele escrevera a sua biografia do poeta e até organizara uma antologia da sua poesia. Portanto, por exigência pública, Boccaccio iniciou um ciclo de representações e exegeses do poema na igreja de San Stefano di Badia. Embora tenha abordado apenas cerca de metade do *Inferno*, o seu esforço tornou-se lendário.

Assim se iniciou a tradição *lectura Dantis*, que persiste até aos dias de hoje, não apenas em Florença e outras cidades de Itália, como também por todo o mundo. Na Nova Inglaterra, por exemplo, há diversos grupos duradouros, por norma dirigidos por académicos locais, agora dedicando-se a *Purgatorio* e *Pa-*

radiso. Segundo o *website* da venerável Shrine Church of Saint Francis (<http://www.shrinesf.org/lecturadantis.htm>), «O grupo *Lectura Dantis* reúne-se nas noites de quarta-feira às 19h30, na cave da igreja, para uma conversa informal. Não há trabalhos ou testes escritos formais. Todos são bem-vindos.»

Nem toda a gente considerou «divino» o poeta. Alguns clérigos vociferaram do alto dos seus púlpitos contra os seus devaneios. O dominicano Guido Vernani foi ao ponto de condenar Dante como «um vassalo do Diabo» e «um homem que escreve muitas coisas excêntricas em poesia, um solipsista prolixo [que] fraudulentamente seduz não apenas as mentes fracas, como as zelosas para que se distraiam da verdade salutar» (*DE*, p. 855). A vívida apresentação da *Commedia* da vida vindoura aparentemente ameaçou suplantar as versões autorizadas da mesma. Certamente poucos com autoridade eclesiástica aceitariam amavelmente o retrato mordaz que Dante faz da Igreja e da sua hierarquia.

É, todavia, significativo que a primeira apresentação pública da *Commedia* tenha tido lugar numa igreja. Naquela época, o poema era o único trabalho vernacular a receber o tipo de comentários até então reservados à Bíblia e a autores clássicos «canónicos», como Virgílio. Em termos de proliferação, no século XIV ficou apenas atrás da Bíblia, como podemos constatar pela quantidade de manuscritos ainda existentes e pelo volume total de citações da *Commedia* noutras obras. Muitos desses manuscritos, como as edições impressas que rapidamente lhes sucederam, são belamente ilustrados e enfeitados; outros, como o «Dante portátil» de 1502, apresentaram o texto impresso num formato semelhante ao da Bíblia compacta e de um único volume produzido em Paris no início do século XIII e usado por toda a Europa, tanto por estudantes como por pregadores. Em meados do século XVI, tornaram-se oficiais essas associações com a Sagrada Escritura. Em 1555, o título com uma única palavra que Dante atribuiu ao seu poema, *Commedia*, foi alterado com o adjetivo «Divina». Desde então tornou-se norma referir o poema como *Divina Comédia*. Sem dúvida que o poeta teria ficado extremamente agradado.

Como é que Dante persistiu num projeto que, segundo as suas próprias palavras, «por vários anos me fez magro» (*Par.* 25.3)? Além de reencaminhar os seus leitores para o caminho correto, ele escreveria um poema vernacular tão espantoso que deixa todos os outros, incluindo a *Eneida*, reduzidos à insignificância. O seu «cântico do eu» iria deixar o ofuscado com a fama Ovídio, outro dos seus antigos modelos, a parecer uma pessoa tímida. Ele também escreveu um poema que, acreditava, tinha a missão divina de reformar o mundo e transformar o leitor. Não é preciso, naturalmente, ao ler o seu trabalho, *acreditar* nas pretensões de Dante. Ele pode ser apreciado apenas enquanto mago da palavra sem ser encarado como profeta. Contudo, ninguém fica indiferente após tomar contacto com a *Commedia*. Entranha-se debaixo da pele, no sangue, como poucos outros textos. Há consequências para quem lhe pega. O leitor que tenha consciência disso.