

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

O *CANTO V* do *INFERNO*:
LEITURA E TRADUÇÃO

Florianópolis, dezembro de 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

O CANTO V do *INFERNO*:
LEITURA E TRADUÇÃO

*Dissertação de Mestrado apresentada por
Giorgia Brazzarola ao Curso de Pós-
Graduação em Literatura, linha de pesquisa
“Teoria da Tradução”, área de concentração
em Teoria Literária, da Universidade Federal
de Santa Catarina, sob a orientação da Prof^a
Dr^a Maria Teresa Arrigoni.*

Florianópolis, dezembro de 2005

Al mio papà

RECONHECIMENTO

À minha Orientadora, Prof^a. Dr^a. Maria Teresa Arrigoni, a minha guia da razão, meu *Maestro*, pela efetiva orientação, pelo encorajamento e pela compreensão.
À Prof^a. Dr^a. Vilma de Katinzsky Barreto de Souza e ao Prof. Dr. Rafael Camorlinga Alcaraz pela cuidadosa leitura e pelas sugestões por ocasião da defesa.

À Profa. Dra. Odília Carreirão Ortiga e ao Prof. Dr. José Roberto O'Shea e ao Prof. Dr. Philippe R. M. Humblé pelas sugestões por ocasião da qualificação.

À Elba pela atenção e pelo carinho.

AGRADEÇO

Cacá e Patica pelo apoio total e irrestrito em todas as situações e ocasiões – Luciana e Marcio pela força, a amizade e pelo incentivo a distancia – Carol por saber como é, e pela super ajuda na reta final – Silvana pela amizade e disponibilidade – José por aceitar e compreender as minhas ausências – Riki e Sandro pela torcida e os ótimos cafés em companhia.

RINGRAZIO

Mamma per riuscire a coprire le distanze oceaniche – Marta per farmi sentire così esclusiva – Monica per la presenza costante, l'incentivo e le lunghe telefonate – Gianna per riuscire a sentirmi pure a distanza – David per tutto l'appoggio, la fiducia, il tifo, la comprensione e l'amore.

RESUMO

Este trabalho teve início com o desafio da proposta de se abordar uma obra de caráter universal, canonizada no âmbito da literatura ocidental, a *Divina Comédia*. Por ser um clássico, a *Divina Comédia* está sujeita a inúmeras leituras e, por conseqüências, a inúmeras traduções, sem que se possa chegar a estabelecer uma leitura e uma tradução definitivas da mesma. Foi pensando nesse aspecto que elegemos o *Canto V* do *Inferno* como base desse trabalho e, após uma acurada leitura do mesmo, lançamos nosso olhar sobre as soluções encontradas pelos tradutores brasileiros em relação a esse mesmo canto. Elegemos três fenômenos que achamos relevantes para evidenciar algumas das escolhas que os tradutores fizeram durante o processo tradutório: o acréscimo, a perda e o desvio de informações e enfocamos nosso olhar sobre os momentos em que esses fenômenos resultaram mais evidentes nas traduções. Em todas as três traduções encontramos um número bastante significativo de recorrências de acréscimo, perda e desvio de informações. As três situações criaram, por vezes, um distanciamento bastante significativo do texto de partida. Percebemos que certos acréscimos poderiam ser evitados se os tradutores utilizassem mais o recurso da notas em suas traduções. O uso da nota poderia vir ao encontro tanto do leitor, quanto do tradutor.

Palavras-chaves: Dante, *Divina Comédia*, *Canto V*, tradução, acréscimo, perda e desvio de informação.

RIASSUNTO

Questo lavoro ha avuto inizio con la sfida della proposta di affrontare un'opera di carattere universale, canonizzata nell'ambito della letteratura occidentale : la *Divina Commedia*. La *Divina Commedia* è un classico, e per questo motivo è oggetto di numerose letture e, di conseguenza, di altrettante numerose traduzioni, senza che in realtà si possa stabilirne una lettura e una traduzione definitiva. È stato a partire da questo presupposto che abbiamo scelto il *Canto V* dell'*Inferno* come base del nostro lavoro e, dopo averne fatto un' accurata lettura, ci siamo soffermati sulle soluzioni trovate dai traduttori brasiliani rispetto a questo stesso canto. Abbiamo eletto tre fenomeni che abbiamo ritenuto rilevanti per evidenziare alcune delle scelte che i traduttori hanno fatto durante l'elaborazione delle loro traduzioni: l'aggiunta, la perdita e la deviazione di informazioni e abbiamo concentrato la nostra attenzione sui momenti in cui queste tre fenomeni si son dimostrati maggiormente marcati nelle traduzioni. In tutte e tre le traduzioni da noi scelte, abbiamo riscontrato un numero abbastanza significativo di ricorrenze di aggiunta, perdita e deviazione delle informazioni. In certi momenti, le tre situazioni hanno creato un allontanamento abbastanza significativo dal testo di partenza. Abbiamo visto come certe aggiunte avrebbero potuto essere evitate se il traduttore avesse utilizzato in modo più cospicuo le note nella sua traduzione. L'uso delle note avrebbe potuto ausiliare tanto il lettore quanto il traduttore.

Parole chiavi: Dante, *Divina Commedia*, *Canto V*, traduzione, aggiunta, perdita e deviazione delle informazioni.

Sumário

Introdução	5
Capítulo 1 Itinerário dantesco	10
1.1 <i>Dolce stil novo</i>	18
1.2 <i>Vita Nuova</i>	24
1.3 <i>Convivio</i> e <i>De vulgari eloquentia</i>	27
1.4 <i>Divina Comédia</i>	32
Capítulo 2 Aproximação ao <i>Canto V</i>	52
2.1 Minós	58
2.2 A pena dos luxuriosos	67
Capítulo 3 Turbilhão e lágrimas	73
3.1 Outros personagens do <i>Canto V</i>	75
3.2 Paolo e Francesca	83
Capítulo 4 As traduções do <i>Canto V</i>	100
4.1 A atividade de traduzir	102
4.2 Acréscimo de informação	106
4.3 Perda de informação	114
4.4 Desvio de informação	119
Considerações finais	126
Bibliografia	130

INTRODUÇÃO

Entre as grandes obras da literatura universal, a *Divina Comédia* pertence àquele universo que Calvino define como “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”¹.

Por ser a *Divina Comédia* um clássico, ela está sujeita a inúmeras leituras e, por conseqüência, a inúmeras traduções, sem que se possa chegar a estabelecer uma leitura e tradução definitiva da mesma.

Foi pensando nesse binômio, que se repete ao infinito, mas que converge, em ambos os casos, leitura e tradução, a um único elemento, ou seja, o leitor, que escolhemos como matéria base do nosso trabalho, essa obra tão complexa e rica e que, após oitocentos anos, ainda suscita o interesse de muitos estudiosos.

Poderíamos nos perguntar por que o interesse por uma obra tão distante do nosso cotidiano, mas a meu ver, a chave para responder a essa pergunta vem do próprio Dante, naquele memorável verso que abre sua grande jornada: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*². Trata-se, portanto, de enfrentar a leitura dessa obra levando conosco a *nostra vita*. E, nesse sentido, a parte da *Divina Commedia* (DC) que mais entrou no imaginário comum, e que parece ainda manter alguma forte conexão com a nossa vida é, sem sobra de dúvidas, o *Inferno*. E isso porque, no mais escuro e mais atormentado reino dos mortos, encontramos as paixões e os sentimentos que movem a vida de todos nós.

¹ CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. p. 11

² ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*, p.

Além disso, no *Inferno*, Dante descreve, com maravilhoso realismo, não somente as penas e as dores, mas também o lado humano e físico das almas condenadas, ainda estreitamente ligadas ao mundo terreno.

E foi a essa paixão, a esse lado humano e físico das almas que voltamos nossa atenção, quando elegemos o *Canto V* do *Inferno* como base de nosso trabalho. E, pensando no binômio dessas possíveis infinitas leituras e traduções, que escolhemos, como objetivo desse trabalho, a leitura do *Canto V* do *Inferno* e de olhar as soluções encontradas pelos tradutores brasileiros em relação a esse mesmo canto. Para realizar essa tarefa, elegemos as três traduções brasileiras completas da DC que tiveram maior divulgação e que acreditamos serem ainda hoje as mais consultadas.

Além disso, essa escolha se deve também ao fato de ser um dos cantos que gerou mais estudos da crítica pelas diferentes interpretações possíveis que proporciona e pelos seus elementos estruturais que servem de amostra do que depois se repete ao longo de todo o *Inferno*.

É, na nossa opinião, um canto riquíssimo. Nele encontramos não somente o pecado, mas o pecador na figura de Francesca, que mantém ainda íntegros os traços do ser humano, assim como se podia encontrar na Terra; nele descobrimos como as culpas são assinaladas e como funciona o *contrappasso*.

Para fugir do perigo de fazer uma simples paráfrase do texto, a nossa leitura do *Canto V* estabelecerá um diálogo tanto com as informações presentes nas notas das edições italianas da DC, quanto com uma parte da crítica do século XX, com De Sanctis, Croce, Pagliaro, Sapegno, Petrocchi,

Contini, Curtius, e também com as obras mais recentes de Pasquini/Quaglio e Di Salvo.

Ao longo de nossa leitura, ao falar de Dante, seguiremos os critérios utilizados por Pagliaro e Curtius, entre outros, ou seja, operaremos uma distinção entre Dante autor, quando queremos nos referir àquele que narrou os fatos vivenciados pelo Dante personagem na DC e usaremos simplesmente Dante quando nos referirmos ao viajante que vivenciou os acontecimentos, o “eu” do poema.

Quando se trata de falar sobre Dante, ou sobre sua obra, é importante tornar explícitos os ‘limites’ do nosso trabalho e de nossas fontes. Por isso, deixamos claro que nessa dissertação não pretendemos traçar um percurso crítico das interpretações do *Canto V*, pois para esse tipo de estudo, que se ligaria à fortuna crítica sobre Dante, deveríamos acrescentar, à lista dos teóricos por nós citados, os comentaristas do século XIV ao século XX; os estudos existentes sobre a cultura e o pensamento de Dante e as análises críticas sobre a obra poética, enfim, a lista seria infinita, e o trabalho teria seguramente outro enfoque e outra dimensão.

O primeiro capítulo visa focalizar alguns aspectos da vida e da produção literária de Dante por serem ambos estreitamente ligados à gênese da DC. Com o intuito de nos aproximarmos dessa obra, extremamente complexa e multifacetada, após uma breve panorâmica sobre a vida do poeta, valendo-nos dos textos de Petrocchi, Ferroni, Lewis, Franco e Curtius, ilustraremos algumas obras (*Vita Nuova*, *Convivio* e *De Vulgari Eloquentia*), tentando evidenciar nelas alguns aspectos da concepção de Dante que terão sua máxima expressão na DC. A última parte desse capítulo concentrar-se-á sobre a DC, e

utilizando os textos de Auerbach, Singleton, Eliot e Borges como guia, tentaremos nos aproximar do universo da obra, buscando identificar os princípios que regem o reino dos mortos.

Cabe esclarecer que nesse trabalho não pretendemos entrar no mérito da métrica e da rima que mereceriam um estudo à parte, trabalhando as normas da versificação em italiano e em português; nem pretendemos também tratar da numerologia em Dante, um tema *di per se* tão abrangente quanto complexo.

No começo do segundo capítulo, faremos uma breve introdução do *Inferno*, de sua estrutura e de como as almas estão nele distribuídas. Na segunda parte desse capítulo, com o auxílio dos textos de Pagliaro, De Sanctis, Sapegno, Pasquini/Quaglio e Di Salvo, daremos início à leitura do *Canto V*, que será dividida em dois momentos, o primeiro ocupará esse capítulo e se concentrará sobre a figura de Minós e sobre a pena dos luxuriosos.

No terceiro capítulo, daremos continuidade à leitura do *Canto V* e prosseguiremos na descrição das personagens que nele estão representadas, mostraremos como os sentimentos de amor e de piedade, em Dante e em Francesca, ocupam uma posição central para a compreensão do canto. Ao longo do capítulo, no entanto, não pretendemos aprofundar o estudo em torno da figura de Francesca, que por si só mereceria uma pesquisa mais ampla e específica.

No último capítulo, enfim, utilizando os textos de Humboldt, Gadamer e Ortega y Gasset, lançaremos nosso olhar sobre as soluções encontradas pelos tradutores brasileiros em relação a esse canto. Dentre os muitos aspectos que poderíamos focar nas traduções escolhidas, elegemos três fenômenos que achamos relevantes para evidenciar algumas das escolhas que os tradutores

fizeram durante o processo tradutório. Concordando com a afirmação de Nida³, segundo a qual nenhum texto de chegada pode ser o exato equivalente do texto de partida, ou seja, todos os tipos de traduções comportam uma perda de informação, um acréscimo de informação e/ou um desvio de informação, enfocamos nosso olhar sobre os momentos em que esses fenômenos resultaram mais evidentes nas traduções por nós escolhidas.

³ NIDA, Eugene A. *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*, p. 153.

CAPÍTULO 1

ITINERÁRIO DANTESCO

*“Dante Alighieri, fiorentino di nazione,
non di costumi.”
(Epistola, X)*

Esse capítulo visa focalizar, primeiramente, alguns aspectos da vida e da produção literária de Dante que permeiam a DC, com o intuito de me aproximar desta obra extremamente complexa e multifacetada, antes de proceder ao objetivo principal, isto é, a leitura do *Canto V* do *Inferno* e de olhar as soluções encontradas pelos tradutores brasileiros em relação a esse mesmo canto.

Florença, um dia entre 14 de Maio e 13 de Junho¹ de 1265. Que momento histórico era aquele em que Dante nasceu? A partir, mais ou menos, do ano Mil, podemos assistir na Itália, como na Europa, a uma crescente vitalidade das cidades, que nos séculos anteriores tinham perdido sua importância como centros culturais e de gestão do poder. A população das cidades começava a crescer atraída pela revigorada atividade produtiva, sobretudo artesanal. À medida que as atividades comerciais se desenvolviam, a nobreza tinha seu papel dominante diminuído e a gestão do poder passava para as mãos das novas camadas sociais, que exaltavam os valores “burgueses” da iniciativa individual, da habilidade no enriquecimento e do sucesso pessoal.

“Desde fins do século XI e princípio do XII muitas comunidades urbanas passaram a indicar seus próprios dirigentes. Nasceram as comunas ou cidades-

¹ PETROCCHI, Giorgio. *Vita di Dante*, p. 9.

Estado que, apesar de seu caráter novo, mantinham as exigências feudais da época, exigindo juramento de fidelidade dos novos cidadãos”². A nova burguesia assumiu todo o poder político e econômico e se repartiu em *popolo grasso* (financeiros e ricos mercantes) e *popolo minuto* (artesões e negociantes) e, de forma democrática, organizou-se nas diferentes corporações das *Arti* (corporações de comerciais e de artesãos).

Na Florença de 1293, para poder exercer qualquer atividade política, era obrigatório pertencer a uma das 21 *Arti* (com essa subdivisão, a aristocracia era excluída do poder). O próprio Dante teve que se filiar à Corporação dos Boticários (“por um artifício legal, filósofos e literatos podiam ser aceitos pela referida corporação”³) para participar da vida política da cidade. Nesses anos, Florença era uma das maiores e mais ricas cidades da Europa: há mais de um século uma livre cidade-Estado, caracterizada por intensas atividades artesanais e de exportação, sobretudo no setor têxtil. Um *comune* que vivia também fortes conflitos internos, que se polarizavam ao redor de dois partidos: o gibelino e o guelfo. O primeiro “apoiava a causa do sacro imperador romano como autoridade absoluta na Europa e o outro se tornara o partido que apoiava o papado”⁴.

Nesse momento, é importante lembrar que a idéia de que os monarcas, e de modo geral, todos os que detêm o poder político, derivassem seu poder diretamente do Senhor está presente na Bíblia, na carta de São Paulo aos romanos, na qual se explica que as autoridades superiores são ordenadas por Deus.

² FRANCO, Hilário Jr. *Dante o poeta do absoluto*, p.17.

³ LEWIS, R. W. B. *Dante. Breves biografias*, p. 21.

⁴ Idem, p. 18.

No decorrer da Idade Média, essa idéia foi interpretada como justificativa à dúplice autoridade política dos imperadores (*imperium*) e da autoridade espiritual dos papas (*sacerdotium*). Entretanto, nos séculos XI e XII, os papas deram uma diferente interpretação à relação entre *sacerdotium* e *imperium*, alegando que somente o primeiro era diretamente instituído por Deus, enquanto o poder do segundo podia ser garantido somente pelos próprios papas. Dessa forma, o Pontífice detinha, além do poder espiritual, o poder político que lhe permitia nomear os vários soberanos terrenos, transformando-se, dessa forma, em um monarca universal que tinha o direito de constituí-los ou depô-los.

Voltando ao nosso trajeto e buscando sintetizar ao máximo, entre o século XIII e o XIV, os territórios da Itália setentrional e central foram dilacerados por árduos conflitos políticos e militares entre os seguidores das duas facções, ou seja, dos gibelinos, que queriam a distinção entre o poder temporal e o poder espiritual, e os guelfos, que apoiavam o poder absoluto do Papa. Em geral, as grandes famílias apoiavam os gibelinos, enquanto as cidades ficavam ao lado dos guelfos. Essa divisão se refletiu também na geografia da península: os nobres da maior parte das cidades do Norte estavam ao lado dos gibelinos, aqueles das regiões centrais ao lado dos guelfos. Pisa, Verona e Arezzo eram fortalezas gibelinas, ao contrário de Bolonha, Milão e, sobretudo, Florença, que eram redutos guelfos. Em Florença, particularmente, a luta entre as facções desaguou em uma guerra civil que perdurou por mais de dez anos, até que, em 1266, os gibelinos foram exilados. Depois de ter vencido a guerra contra os gibelinos, os guelfos florentinos dividiram-se em brancos e negros: os brancos

defendiam os interesses da pequena nobreza feudal, enquanto os negros representavam a nova burguesia dos mercantes e dos banqueiros.

Nessa Florença é que Dante nasceu, uma cidade que finalmente vivenciava um processo de consolidação. Seguindo os costumes da época, foi batizado em cerimônia pública no dia 26 de Março de 1266 com o nome de Durante, nome este nunca usado pelo poeta. O pai, Alighiero II, pertencia à pequena nobreza guelfa, detinha um certo bem-estar econômico devido às atividades mercantis e artesanais desenvolvidas na cidade. A mãe, Bella, morreu antes de 1275 e Alighiero II casou-se pela segunda vez com Lapa Cialuffi, com a qual teve outros dois filhos.

Os primeiros anos de sua educação foram guiados pela figura de um *doctores puerorum*, tendo como base principal o estudo da gramática nos textos de Cícero e Virgílio, como era de costume na época. Nos anos da adolescência e da juventude, Dante deu continuidade ao estudo da literatura clássica e manifestou também grande interesse pela literatura romança que circulava na Florença dos anos Setenta e Oitenta.

As boas condições econômicas dos Alighieri proporcionaram ao jovem Dante a troca com seus coetâneos de leituras, notícias sobre os poetas e sobre as línguas estrangeiras, impressões sobre os fatos mais relevantes da vida política e social de sua cidade.

Segundo Petrocchi⁵, dois episódios marcaram profundamente a vida do poeta durante a adolescência. Em 1274 aconteceu seu primeiro encontro com Beatriz Portinari mas, em 1277, como era de praxe naquele tempo, a família de

⁵ PETROCCHI, op. cit., p. 12.

Dante assinou um acordo pré-nupcial com Gemma Donati, donzela pertencente a um ramo secundário da mais famosa família florentina da época.

Ainda segundo Petrocchi⁶, essa vida bastante tranqüila e abastada foi repentinamente interrompida com a morte do pai, entre 1281 e 1282. Dante, já maior de idade e sendo o filho mais velho, teve que assumir a responsabilidade da família.

Na vida do poeta, o entrelaçamento entre os acontecimentos públicos e particulares, familiares e literários, é muito estreito e não é nada fácil conseguir colocá-los na justa ordem. Mas esse é o momento para mencionar o encontro de Dante com Brunetto Latini e Guido Cavalcanti, os personagens mais relevantes de sua vida intelectual na juventude. Para Dante, Brunetto Latini foi “um verdadeiro modelo”⁷, mostrou-lhe a importância do estudo da retórica⁸ e de quanto o empenho cultural tivesse também um valor político. Latini era um tabelião, engajado na vida política de Florença, dotado de uma rica cultura; tendo traduzido para o vulgar, em sua *Rettorica*, parte do *De inventione* de Cícero, acrescentando-lhe um amplo comentário no qual afirma uma nova exigência de ordem, de clareza e de comunicabilidade. Latini representa a figura do intelectual “civil”, que faz convergir sua produção literária com a existência individual e com a atividade política. Dessa forma, “o homem instruído se reconhece pela forma como ele aplica seus conhecimentos ao

⁶ Idem, p. 13-14.

⁷ LEWIS, op., cit., p. 47.

⁸ Na sociedade comunal a administração pública pede uma participação direta do cidadão e as relações civis são determinadas através do coreto uso da palavra dentro das instituições. Por causa disso, naquele tempo, dava-se um valor especial à arte da palavra, à retórica. As escolas de retórica desenvolviam um papel fundamental na formação dos representantes políticos e administrativos dos *comuni*.

fazer um julgamento e uma alegação moral sobre o mundo⁹. É com esse conceito, de como o homem deixa um traço duradouro de si através de suas obras literárias, *come l'uom s'eterna*¹⁰ (*Inf.* XV, 85), que Dante lembrará de Latini na *Comédia*.

Cavalcanti, *primo de li miei amici*¹¹, companheiro de experiências humanas e literárias, ocupou-se sobretudo de literatura em língua vulgar – por oposição à latina –, e de filosofia. Casou-se com a filha de Farinata degli Uberti (que Dante encontrará no X canto do *Inferno*, junto ao pai de Guido, Cavalcante) e, afiliado aos brancos, participou ativamente dos conflitos entre as duas facções. Cavalcanti, juntamente com Dante, é considerado um dos grandes expoentes do *dolce stil novo*, o movimento literário que teve sua origem no sul da França, mais especificamente na Provença – mas voltaremos a tratar mais detalhadamente desse assunto ao analisarmos a obra *Vita Nuova* de Dante.

Retomando a trajetória de Dante, é em 1280 que o poeta se agregou à facção dos brancos mantendo, porém, uma atitude moderada por ser contrário a um endurecimento do conflito entre as duas facções. Segundo Ferroni¹², quando a luta entre os dois partidos entrou em uma fase crucial, com a exacerbação da relação entre o papa Bonifácio VIII e o governo da cidade de Florença (que estava nas mãos dos brancos), o poeta desempenhou um papel muito importante no governo municipal, na qualidade de um dos seis priores (a suprema magistratura da comuna). No período em que manteve esse cargo,

⁹ “um l'uomo colto si riconosce così nel modo in cui applica il suo sapere a un giudizio e a un intervento morale sul mondo” FERRONI, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*, p. 57. A tradução das citações presente neste e nos outros capítulos são de minha autoria.

¹⁰ “como o homem faz-se eterno”, p.112. Os trechos em português da DC forma extraídos da tradução de Ítalo Eugenio Mauro.

¹¹ ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Em *Tutte le opere*, p. 671.

¹² FERRONI, op., cit., p. 95.

provou sua grande imparcialidade e firmeza, deliberando a condenação do conflito entre os membros mais intransigentes das duas facções – entre os quais estava o grande amigo Guido Cavalcanti –, e destacou-se por colocar o bem-estar da cidade acima de qualquer outra consideração.

Naqueles anos a família cresceu. Dante celebra em 1285 o matrimônio com Gemma Donati e dois anos mais tarde nasce o primeiro filho. Não se pode afirmar com certeza o número exato de filhos que Dante teve, mas foram no mínimo três: Pietro, Jacopo e Antonia. Ainda se discute a possibilidade da existência de um quarto filho, Giovanni, como primogênito, presente em um documento cartorial de 1308, mas do qual, como diz Petrocchi¹³, não se possui nenhuma outra notícia.

Com o agravamento da situação política em Florença, o governo do qual Dante fazia parte tomou a iniciativa de exilar os principais líderes das duas facções. Mas essa medida não foi executada imparcialmente, atingindo em proporções muito menores os brancos. Os negros, sentindo-se traídos, procuraram o apoio do Papa, que não via com bons olhos o partido branco, já que em torno dele tinham-se agrupado alguns remanescentes dos gibelinos. No outono de 1301 eclodiu a luta armada: Bonifácio VIII pediu ajuda às forças militares francesas que, junto aos guelfos negros, invadiram e tomaram Florença. Quando tiveram início as hostilidades, Dante encontrava-se em Roma. Tinha sido enviado como embaixador na esperança de aplacar a ira do Pontífice, mas não obteve nenhum sucesso, tanto que em 27 de janeiro¹⁴ de 1302 “os principais brancos, inclusive Dante, foram acusados de corrupção, obrigados ao pagamento de uma multa, exílio de dois anos e exclusão

¹³ PETROCCHI, op. cit., p. 17.

¹⁴ FERRONI, op., cit., p. 95.

perpétua dos cargos públicos”¹⁵. Não tendo atendido à convocação, o poeta foi oficialmente acusado de crime hediondo, sendo por isso condenado à morte. O poeta jamais voltaria a pôr os pés em sua Florença e morreria em Ravenna no dia 14 de setembro de 1321.

Na opinião de Ferroni¹⁶, a cidade de Florença, as lutas que nela foram travadas, os protagonistas das mesmas e o encontro com Beatriz foram, sem dúvida, eventos muito marcantes para o poeta. Durante o exílio forçado, os aspectos políticos e a história traçada por eles se tornaram objeto de profundas reflexões sobre o homem, a sociedade e o destino.

E é com esse motivo que nos preocupamos aqui, mesmo que sucintamente, em dar um breve panorama dos acontecimentos históricos e políticos da cidade de Florença. A cidade é onipresente na DC, é quase uma protagonista secreta, como fulcro das reações sentimentais de Dante-personagem, ou metro de comparação das idéias e das atitudes de Dante-autor. Ainda segundo Ferroni, Florença representará na DC o anti-modelo por excelência, o paradigma da decadência contemporânea do poeta, o alvo constante das invectivas e rebeliões de Dante. A própria escolha de muitas personagens florentinas, sobretudo no *Inferno*, se por um lado alude à exemplaridade da cidade, por outro mostra como aquele fosse o seu público alvo, também lingüisticamente. Cada encontro com uma personagem florentina é uma oportunidade para um polêmico reforço dos problemas políticos e morais que envolviam a cidade.

Nesse sentido, Curtius afirmava que: “Dante chama ao tribunal papas e imperadores de seu tempo; reis e prelados; estadistas, déspotas, generais;

¹⁵ FRANCO, op., cit., p.32.

¹⁶ FERRONI, op., cit., p. 97.

homens e mulheres da nobreza e da burguesia, das corporações e das escolas. [...] Artistas e poetas, filósofos e eremitas, todas as classes e condições estão representadas”¹⁷.

No centro do nosso trabalho está a obra-prima de Dante, a DC, mais especificamente o *Canto V* do *Inferno*. No entanto, não podemos deixar de tratar das outras obras que o poeta produziu na juventude. Na qualidade de ensaísta e de teórico, abordou temas ligados à sua concepção lingüística, à sua bagagem filosófica, atuando sempre como intermediador de cultura em favor do conhecimento, ou seja, desempenhando aquele papel de intelectual “civil” teorizado por Brunetto Latini.

1.1 *DOLCE STIL NOVO*

Como já mencionamos, o *stil novo* teve sua origem no sul da França, mais especificamente na região da Provença, onde, desde o século XII, desenvolvia-se uma nova forma de se fazer poesia, na qual o trovador cantava um amor idealizado pela sua dama, uma mulher inacessível, pura e socialmente superior. O canto dos poetas marcava essa distância social e, ao mesmo tempo, era animado por uma obstinada tensão que tentava preenchê-la, mas essa tentativa de alcançar o objeto desejado era sentida pelo poeta como algo impossível.

¹⁷ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, p. 383.

Das informações contidas no ensaio de Mario Marti¹⁸, descobrimos que o amor cortês tratava da relação entre um homem e uma mulher: a mulher era uma dama, ou seja, ela era casada, e o homem que se interessava por ela era um celibatário. Tudo começava por um olhar lançado pela dama; esse homem, então, ferido de amor, sonhava em aproximar-se e poder ter essa mulher. Mulher esta que era muitas vezes esposa de seu próprio senhor, portanto a dona da casa que este freqüentava, ou seja, ela estava hierarquicamente acima dele, era seu vassalo. Poderíamos dizer, então, que esse ideal amoroso e sua lírica estão relacionados com a vida da corte; as cortes parecem não ser somente um pano de fundo, mas também o terreno em que florescem.

Segundo Ferroni¹⁹, foi a partir dessa concepção de amor cortês que na Itália, no período entre 1280 e 1330, um grupo de escritores pertencentes à alta burguesia retomaram os mitos e as temáticas dessa literatura, porém modificando-os à luz da nova situação histórica. A esse grupo pertenciam um poeta bolonhês, Guido Guinizzelli, e um pequeno número de florentinos, entre os quais estavam Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia e o próprio Dante, que deram vida a uma nova experiência literária em relação à poesia cortês. Mario Marti²⁰ explica que esses poetas da lírica amorosa eram burgueses eruditos e, com eles, o conceito de amor cortês transformou-se num objeto de estudo mais elevado e sutil. Segundo esse autor, a principal novidade da poética do *stil novo* consistiu na sinceridade da inspiração: a poesia surge de uma situação concreta, que consente uma adesão mais profunda às sensações da alma. E Marti prossegue afirmando que tal sinceridade não

¹⁸ MARTI, Mario. *Stil novo*, Em *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, p. 438-444.

¹⁹ FERRONI, op., cit., p. 78-84.

²⁰ MARTI, op., cit., p. 438-444.

produziu uma poesia elementar ou pouco elaborada, pois a mediação literária em âmbito *stilnovista* foi sempre muito refinada.

Como dissemos, os poetas do *stil novo* retomaram amplamente os modos e os temas da poesia provençal, ainda segundo Marti, a corte real se transforma agora numa corte ideal, ou seja, os poetas do *stil novo* dedicam sua poesia a um grupo eleito de pessoas, os que conseguem amar gentilmente, os únicos que podem entender profundamente suas líricas. Poderíamos dizer que esse seletivo público formou uma espécie de aristocracia do espírito, que não era definida com base na descendência familiar, mas pela sua cultura, pela sua sensibilidade.

Assim, como esclarece Sapegno²¹, ao invés de delinear simplesmente o retrato, mais ou menos verossímil, da amada, os poetas do *stil novo* tendiam a expressar a influência desta sobre suas almas e, mais ainda, a influência do amor em si representado em maiúsculo, Amor.

Segundo Sapegno, o centro desse mundo lírico não era a mulher, a dama, da qual se exaltava a ação beatificadora e purificadora, mas o próprio poeta, com suas experiências singulares, feitas de prazeres sublimes e de angústias, de solitária exultação e de tristes segredos. Nesse sentido, as mulheres tornaram-se verdadeiros símbolos do poder do amor, “idéias vagas e acariciadas na mente, quase síntese de uma nova e melhor condição da consciência. Também o próprio poeta torna-se um símbolo: representa o homem sobre o qual a paixão de amor opera aperfeiçoando-o moralmente”²². Para o autor, o amor transforma-se num meio de aperfeiçoamento moral; a

²¹ SAPEGNO, Natalino. *La Vita Nuova*. Em *Dante nella critica*, p. 52

²² “idee vagheggiate e accarezzate nella mente, quasi sintesi d’una nuova e migliore condizione della coscienza. Il poeta stesso è in qualche modo anche lui un simbolo: rappresenta l’uomo su cui la passione d’amore opera perfezionandolo moralmente”. Idem, p. 53.

mulher, que representa o intermediário entre o homem e Deus, inspira virtude, espiritualiza o sentimento amoroso; o amor é assim justificado sob um ponto de vista teológico e filosófico, ou seja, poderíamos dizer que a descrição amorosa produz um resgate moral do homem.

Na visão de Marti²³, os traços característicos da poética do *stil novo* podem ser retirados da obra de Guido Guinizzelli, cuja canção *Al cor gentil rempaira sempre Amor* é considerada o ‘manifesto’ desse movimento literário.

Decidimos reproduzir abaixo alguns trechos dessa canção cujos elementos serão muito importantes quando enfrentarmos a leitura do *Canto V* do *Inferno*, sobretudo quando Dante encontrar Francesca da Rimini. Seguem algumas partes dessa canção:

“Al cor gentil rempaira sempre amore
come l’ausello in selva a la verdura; [...]

Foco d’amore in gentil cor s’apprende
come vertute in petra preziosa,
che da la stella valor no i discende
anti che ‘l sol la faccia gentil cosa; [...]

Amor per tal ragion sta ‘n cor gentile
per qual lo foco in cima del doplero:
splendei al su’ diletto, clar, sottile;
no li stari’ altra guisa, tant’è fero.
Così prava natura
recontra amor come fa l’aigua il foco
caldo, per la freddura.
Amore in gentil cor prende rivera
per suo consimel loco
com’ adamàs del ferro in la minera”.²⁴ [...]

²³ MARTI, op., cit., p. 438-444.

²⁴ Ao coração gentil retorna Amor
como o pássaro ao verde, na espessura. [...]
No coração gentil, acende chama
de Amor, como virtude em pedra rara:
nem de estrela o valor descende e inflama,
coisa que o sol gentil na faça clara; [...]
Amor enzima o coração gentil
como fogo no topo de um fanal:

Nessa canção, estão presentes algumas das características que se repetem nas composições do *stil novo* e Marti as resume como a identidade entre o amor e o coração gentil: a nobreza não se adquire ao nascer em uma família aristocrática mas, ao contrário, é uma qualidade inata, intrínseca da alma que amadurece, e se concretiza por méritos pessoais; a mulher-angelical: trata-se de uma imagem que Guinizelli descreve através de símiles e que será aperfeiçoada por Dante na *Vita Nuova*, quando essa mulher aparecerá como mediadora entre o homem e o divino, quase uma essência incorpórea, resultando em uma imagem inefável em que as palavras não conseguirão descrever de forma adequada; o olhar da mulher: age de forma milagrosa, quando toca o homem, ele não pode senão se tornar gentil; a saudação da mulher: faz estremecer o coração e abaixar o olhar, perante esse olhar o homem não pode demonstrar arrogância, pode somente suspirar por suas imperfeições; o amante: aparece rápido, destacado, concentrado num mundo de sonhos. Na contemplação dessa mulher-angelical, esse verdadeiro milagre novo e sensível, de sua graça e de sua beleza beatífica, o amante se perde e, ciente de sua imperfeição, permanece emocionado, ao mesmo tempo que angustiado e atormentado.

Essas são, sucintamente, as diretrizes que permeiam a poesia do *stil novo* e que serão retomadas e aperfeiçoadas por Dante na elaboração da *Vita Nuova*. Até agora nos referimos intencionalmente ao *stil novo* e, de fato,

resplende a seu prazer, claro e sutil
altivo, que é seu modo natural.
À gente de vileza,
Amor se opõe como a chama abrasada
à água e sua frieza;
no coração gentil, consemelhante,
Amor tem sua morada
Como no ferro mora o diamante. [...]

CAMPO, Haroldo. *Pedra e Luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

segundo Ferroni²⁵ e a crítica em geral, a denominação *dolce stil novo* aparece somente *a posteriori*, na segunda década do *Trecento*, e está expressa no *Canto XXIV* do *Purgatório*, nas palavras do bolonhês Bonagiunta Orbicciani, um dos principais expoentes da lírica cortês. Ao deparar-se com Bonagiunta, Dante expõe a própria poética, que liga a escrita ao *spirare* de Amor. Para o poeta, a poesia é a transcrição em termos literários do que o Amor *ditta dentro*. Nas palavras de Bonagiunta está expressa a diferença entre a poesia de Dante e a dos seus predecessores quando afirma sua ligação com os poetas que antecederam Dante:

E io a lui "I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando".
"O frate, issa vegg'io", diss'elli, "il nodo
di qua dal dolce stil nuovo ch'io odo!"²⁶ (*Purg.*, XXIV, 52-

57)

A novidade, segundo Dante, estava na função do Amor que "spira", ou seja, que criava na alma do poeta um movimento de substâncias psíquicas, e que *ditta dentro*, isto é, que traduzia esse *spirare* em termos literários. Com o *dolce stil novo*, o valor espiritual e literário dissocia-se dos papéis sociais. Ferroni²⁷ explica que, diferentemente da dama das cortes e dos castelos provençais, a mulher do *dolce stil novo* aparecia improvisamente em um canto qualquer da cidade. A relação amorosa era feita de encontros fugazes e

²⁵ FERRONI, op., cit., p. 78-84.

²⁶ Aquele eu sou", tornei-lhe então, "que, quando
Amor me inspira, atendo e, da maneira
que dentro o escuto, o vou manifestando."
"Irmão", disse ele, "ora vejo a barreira
que o Notaro e Guittone e a mim prendeu
deste, que eu ouço, novo estilo à beira".

As citações da DC em italiano, presentes neste e nos demais capítulos, foram extraídas dos três volumes comentados por Emilio Pasquini e Antonio Quaglio.

²⁷ FERRONI, op., cit., p. 79.

emoções que sempre se colocavam em um contexto urbano. Assim o termo *dolce* acrescenta o toque de suavidade, de emoção fugaz, de anseio a um contexto poético definido anteriormente no âmbito do *stil novo*.

1.2 VITA NUOVA

A *Vita Nuova* é uma expressão poética do *dolce stil novo* escrita, provavelmente entre 1292 e 1293, e reúne as experiências poéticas da juventude de Dante. Sob o aspecto do conteúdo na *Vita Nuova*, as 31 composições em versos são acompanhadas por 39 capítulos em prosa, nos quais o autor descreve situações e oferece comentários das composições em versos.

Ferroni²⁸ explica que a alternância de partes em versos e partes em prosa não era uma novidade na Idade Média. O autor relata que entre os primeiros exemplos dessa técnica está o *De Consolatione philosophiae* de Boécio²⁹, mas a novidade que Dante apresentou estava no intuito do seu escrever: ele pretendia narrar os acontecimentos autobiográficos – o seu amor por Beatriz –, mas tal narração deveria ser também uma aventura intelectual. As partes em prosa fazem a junção entre as poesias, colocando-as dessa maneira em uma estrutura unitária e, ao mesmo tempo, têm a função de mostrar claramente

²⁸ Idem, p. 98.

²⁹ Poeta toscano, foi tabelião e muitas vezes foi considerado um seguidor de Guittone d'Arezzo, mas tanto pela idade (ele é mais velho) quanto pelo tipo de poesia pouco indulgente com os intelectualismos e as artificiosidades formais o aproximam mais aos poetas sicilianos e em particular a Jacopo da Lentini. A Bonagiunta se deve o mérito de ter "transferido" na Toscana o patrimônio lírico da Escola siciliana. De suas produções restam 38 composições (11 canções, 2 discursos, 5 baladas e 20 sonetos) nos quais domina o tema amoroso. Microsoft® Encarta® Enciclopedia Plus. © 1993-2002 Microsoft Corporation.

seus complexos significados. Nesses trechos em prosa, Dante literalmente explica ao leitor qual é o significado dos poemas, verso a verso.

Na *Vita Nuova*, encontra-se narrado o primeiro encontro de Dante com Beatriz, que na época teria nove anos de idade:

“Já nove vezes, depois do dia do meu nascimento, tinha voltado o céu do Sol, conforme o seu movimento giratório, quase no mesmo ponto, quando apareceu aos meus olhos a gloriosa mulher que foi chamada por muitos de Beatriz”³⁰

No segundo encontro, ocorrido nove anos mais tarde, Dante teria recebido um fugaz aceno de Beatriz mas, por medo que os outros percebessem o amor que sentia por ela, Dante fingiu se interessar por outra pessoa:

“Depois que se passaram tantos dias, transcorridos exatamente nove anos desde a aparição acima relatada desta gentilíssima mulher, no último deste dias aconteceu que esta admirável moça me apareceu vestida de branco, no meio de duas outras gentis mulheres, [...] e passando por uma ruela, virou o olhar em direção daquela parte onde eu estava cheio de medo, e por sua inefável gentileza [...], me saudou muito virtuosamente.”³¹

O resultado desse seu comportamento fez com que Beatriz nunca mais lhe desse atenção. A partir dos sonetos que trazem a morte de Beatriz, Ferroni³² explica que é possível perceber o profundo desespero em que Dante mergulhou e que o levaria a buscar um outro amor, mas a aparição em sonho

³⁰“Nove fiato già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Betatrice”. ALIGHIERI, op., cit., p. 669.

³¹ “Poi che fuoro passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, [...] e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia [...], mi salutoe molto virtuosamente.” Idem, p. 670.

³² FERRONI, op., cit., p. 99.

de Beatriz, a *mirabile visione*, fez-lhe recordar o grande amor que sentia por ela e, depois do último soneto, a obra conclui-se com a promessa de não dizer mais nada sobre Beatriz, até que ele encontre as palavras que mais dignamente poderão descrevê-la:

“Depois deste soneto me apareceu uma admirável visão, na qual eu vi coisas que me fizeram propor de não dizer mais nada sobre esta abençoada até que eu pudesse mais dignamente falar dela. Assim, se aquele que faz viver todas as coisas permitirá que a minha vida dure o suficiente para que eu consiga falar dela o que jamais foi falado de qualquer outra mulher”³³.

Dante ficará fiel a essa proposta que encerra a *Vita Nuova*. Ao escrever a DC, o poeta escreverá sobre Beatriz o que jamais havia sido dito de qualquer mulher e, mais precisamente, será no *Paraíso* que Beatriz resplandecerá em toda sua pureza e dignidade.

A alternância entre as composições em versos e em prosa, essa exegese textual de cada uma das partes, levou Croce³⁴ a definir a *Vita Nuova* e, em geral, toda a produção da juventude de Dante, como um exercício de um fiel estudante da literatura de seu tempo. Mas, ao mesmo tempo, Croce reconhece a delicadeza dos ritmos e dos sons da composição, “quase uma música, a música de uma alma acometida suavemente raptada” e, mesmo se, conforme o crítico, Dante utilizou esquemas dos rimadores precedentes, ele os “acaricia e

³³ “Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d’alcuna” ALIGHIERI, op., cit., p. 714.

³⁴ CROCE, Benedetto. *La poesia di Dante*, p.32.

aperfeiçoa, de tal maneira que mesmo dizendo eles aquilo que outras vezes tinham dito, deles prorrompe algo que vai além do significado das palavras”³⁵.

Daí a importância dessa obra, por seus aspectos autobiográficos, por ser uma espécie de prelúdio a um Dante ensaísta, por conter os poemas pertencentes ao *dolce stil novo* e, sobretudo, por ser uma obra estreitamente ligada à gênese da DC.

1.3. CONVIVIO E DE VULGARI ELOQUENTIA

O *Convivio* é uma obra em vulgar pensada como um comentário às *canzoni*, ou canções doutriniais, escritas por Dante ao longo de vários anos. A obra foi escrita entre 1306 e 1308 e, como o título já indica, é “um banquete, uma festa de sabedoria da qual todos os homens de boa vontade são convidados a participar”³⁶.

O projeto original era muito ambicioso: previa quinze tratados, dos quais o primeiro deveria ser o introdutório e os demais deveriam ser dedicados ao comentário das canções, muitas das quais nunca foram escritas. Na verdade, o autor analisou apenas três, já que o tratado seria interrompido após a conclusão do comentário da terceira canção.

Segundo Maria Simonelli³⁷, os quatro tratados que compõem o *Convivio* foram escritos segundo o procedimento escolástico, ou seja, colocando-se uma

³⁵ “quasi una musica, la musica di un’anima commossa soavemente rapita”, “carezza e affina, in modo che pur dicendo essi quello che altre volte avevano detto, si sprigiona dal loro dire qualcosa che va oltre il significato delle parole”. CROCE, Benedetto. *La poesia di Dante*, p.32.

³⁶ LEWIS, op., cit., p.108.

³⁷ SIMONELLI, Maria. *Convivio*. Em *Enciclopedia Dantesca vol.II*, p. 193-204.

quaestio, que depois é dividida e discutida nos diferentes *articula* até chegar a *responsio* conclusiva. Foi esse o proceder de Dante no *Convivio*. Após o prólogo, Dante apresenta as canções que representam estruturalmente os centros organizadores das matérias a serem tratadas, seguidas de seus comentários prosaicos.

O escopo do *Covivio*, que está declarado no primeiro tratado, é aquele que o próprio título já menciona: o de apresentar-se como um banquete de sabedoria, “este será aquele pão de cevada“, “luz nova“, “sol novo“ oferecido àqueles que *estão nas tenebras*³⁸, sobretudo aos miseráveis, isto é, aqueles que ainda não podem usufruir do estudo e da cultura.

Simonelli afirma também que Dante conferiu várias funções ao primeiro tratado: a de defender a própria reputação de homem e de poeta depois da difamadora condenação ao exílio; a de dedicar a obra a um público mais adequado; a de mostrar uma espécie de relação de continuidade entre suas atividades juvenis e a presente obra; e a de justificar o uso de uma língua que ainda não tinha sido usada para a divulgação de uma obra de conteúdos nobres doutriniais.

De fato, a principal característica do *Convivio* que o diferencia de outros tratados medievais (e do *De Vulgari eloquentia*) é a de ter sido escrita em vulgar, ao invés de em latim. Dante justificou essa escolha por três razões fundamentais:

“E essa escolha se justifica por três razões que me induziram a eleger o vulgar ao invés do latim: a primeira partiu do cuidado para discorrer de maneira cônica, a

³⁸ “questo sarà quello pane orzato“, “luce nuova“, “sole nuovo“, “sono in tenebre“. ALIGHIERI. *Convivio*. Em *Tutte le opere*, p. 900.

segunda pelo ímpeto da generosidade, a terceira pelo natural amor em relação a esta língua”³⁹.

De acordo com Simonelli, por ter escrito as canções que pretendia comentar em língua vulgar, Dante utilizaria a mesma para a prosa, já que não existia, segundo ele, língua mais bela, virtuosa e nobre. Além disso, Dante explicou que, se tivesse utilizado o latim nos comentários, a obra teria alcançado um público que não tinha a capacidade de ler as canções, isto é, todos aqueles que mesmo conhecendo o latim não conheciam o vulgar. E, mais ainda, o uso do latim nos comentários teria negado, a todos aqueles que o desconheciam (embora conhecessem o vulgar), a possibilidade de apreciar as canções.

No *Convivio*, Dante elevou o vulgar à língua científica e, o que é mais importante, estendeu a um público bem maior a possibilidade de ler e discutir temáticas que até então haviam sido enfrentadas somente pelos conhecedores do latim, tais como: a filosofia (representada alegoricamente pela figura de Beatriz); a verdadeira nobreza (que não se transmite por herança mas deriva da pureza do coração e da virtude dos homens); os aspectos estilísticos e lingüísticos, ou seja, a divisão nos quatro sentidos da escrita.

Para Dante⁴⁰, o texto poético deveria ser interpretado segundo quatro sentidos: o primeiro é o literal: o significado das palavras não vai além das imagens que elas expressam; o segundo é o alegórico, escondido atrás da *fabula*; o terceiro é o moral, que é definido e compreendido conforme a sua

³⁹ “E da ciò brevemente lo scusano tre ragioni, che mossero me ad eleggere innanzi questo che l’altro: l’una si muove da cautela di disconvenevole ordinazione; l’altra da prontezza di liberalidade; la terza da lo naturale amore a propria loquela.”. ALIGHIERI, op., cit., p. 887.

⁴⁰ Idem, p. 902.

própria utilidade; o quarto, enfim, é o *anagógico* ou *sovrassenso*⁴¹, a explicação espiritual de um texto que é estruturado em função da salvação das almas, instrumento de penetração das verdades superiores. Em suma, essa obra recolhe um conjunto de elementos sobre a personalidade e sobre a cultura do poeta, reflexões que perpassam a ética, a metafísica, a cosmologia e a política.

Assim como o *Convivio*, também o *De vulgari eloquentia* permaneceu inacabado. A obra, escrita provavelmente entre 1303 e 1304, previa a elaboração de quatro seções mas foi interrompida no XIV capítulo do segundo livro. Essa obra dá uma continuidade sistemática às digressões sobre a língua vulgar presentes no *Convivio* e, escrita em latim, propunha-se a convencer os eruditos do valor da língua vulgar.

Segundo Umberto Eco⁴², o *De vulgari eloquentia* é uma apologia da língua vulgar, o texto parte de uma constatação fundamental: existe a pluralidade das línguas vulgares e o vulgar, enquanto língua natural, opõe-se ao latim como modelo de gramática universal mas artificial.

Eco explica que antes da blasfema construção da Torre de Babel existia uma língua perfeita com a qual Adão falara com Deus, mas após a *confusio linguarum* surgiu a pluralidade das línguas. No *De vulgari eloquentia*, Dante⁴³ mostra como as muitas línguas que surgiram dessa confusão se multiplicaram, em um primeiro momento, em relação à divisão das três áreas do mundo e, em seguida, dentro da área que hoje em dia chamamos de romança, distinguindo-se em língua *d'oc*, língua *d'oïl* e língua do *sì*. Esta se fragmentou em uma pluralidade de dialetos que variam de cidade para cidade. Isso ocorre porque o

⁴¹ Idem, p. 902.

⁴² ECO, Umberto. *La ricerca della lingua perfetta*, p. 41-59.

⁴³ ALIGHIERI. *De vulgari eloquentia*. Em *Tutte le opere*, p. 1025-1028.

homem é um animal instável e mutável, devido aos seus modos, costumes e linguagem, no tempo e no espaço.

Depois disso, Dante⁴⁴ definiu as regras de composição do único e verdadeiro vulgar ilustre, a língua poética da qual ele mesmo se considera o fundador e que ele opõe às línguas da confusão babélica. Ele a define como a língua que os meninos aprendem a usar desde a infância e que a recebem imitando a mãe sem necessidade de qualquer regra. Para Dante, essa língua é primária e antitética em relação à língua que os romanos chamaram de gramática, isto é, o latim, governada por regras que se aprendem através de um longo processo de estudo.

Em relação a essa divisão em língua primária e secundária, Eco retoma uma afirmação de Dante na qual ele sustentava que o vulgar era a língua mais nobre entre elas porque “foi usada pela primeira vez do gênero humano, porque a usa o mundo inteiro, mesmo estando dividida em diferentes vocábulos e pronúncias e, por fim, porque é natural enquanto que a outra é artificial”⁴⁵.

Poderíamos dizer então que o *De vulgari eloquentia* define a grandeza do trabalho poético em língua vulgar, trabalho que já tinha sido apresentado com a *Vita Nuova*. Interligado à noção de nobreza do vulgar, o *Convivio* tinha expressado as idéias do poeta filósofo e técnico, mostrando que somente a utilização dessa língua tornaria possível um verdadeiro banquete do saber, ao alcance de todos.

⁴⁴ Idem, p. 1058-1060.

⁴⁵ “è stata adoperata per prima dal genere umano, perché ne fruisce il mondo intero, benché sia divisa in diversi vocaboli e pronunce e infine perché è naturale mentre l'altra è artificiale.” ECO, op., cit., p. 43.

Ao perpassar as obras de Dante tentamos evidenciar algumas concepções do poeta que terão suas máximas expressões na DC, a prova mais convincente de que é possível fazer poesia numa língua diferente do latim.

1.4 DIVINA COMÉDIA

Por falta de provas e indícios internos e externos, do autor e dos arquivos, a história da composição do poema não pode ser cronologicamente estabelecida com exatidão.

Segundo Pasquini e Quaglio⁴⁶, a hipótese mais verossímil aponta para os anos 1304-1305 e 1306-1307 a elaboração da primeira parte da DC, o *Inferno*. Ainda segundo esses autores, essa hipótese é reforçada pelo fato de que no *Inferno* se encontram alusões, citações e referências, diretas ou indiretas, a acontecimentos históricos contemporâneos e que não ultrapassam o ano de 1309, enquanto as referências remanescentes citadas no *Purgatório* contemplam eventos que se desdobram até 1313. Quanto aos limites cronológicos do *Paraíso*, pode servir de ajuda o próprio testemunho de Dante na *Epístola a Cangrande*⁴⁷ enviada por volta de 1316, na qual o poeta mencionava a intenção de dedicar-lhe a terceira parte da *Comédia*.

⁴⁶ PASQUINI, Emilio & QUAGLIO, Antonio. (Introduzione alla cantica, commento e lecture). *La Divina Commedia*, p.26.

⁴⁷ Ferroni, op., cit., p. 107, explica que Cangrande della Scala (1291-1329) pertencia a uma nobre família aristocrática que governou por muito tempo a cidade de Verona. Ampliou os territórios pertencentes à família, através de uma política de expansão, com a anexação da cidade de Vicenza. A ele Dante dedica a *X Epístola*, que se tornou conhecida como a *Epístola*

As três partes da DC foram divulgadas separadamente e somente depois da morte de Dante começam a surgir as primeiras edições comentadas. As cópias integrais mais antigas remontam aos anos Trinta e se multiplicam nas décadas sucessivas e ao longo de todos os séculos XIV e XV.

O aumento das transcrições se deve também à crescente demanda, sobretudo em Florença, de um mercado livresco em expansão. E é exatamente para suprir a essa demanda do público médio que, além de ser comercializada, a vulgata dantesca começa a ser transmitida oralmente.

Um dos grandes divulgadores do poema foi Giovanni Boccaccio, a quem se deve a introdução do epíteto *Divina* no título da obra. O título original era simplesmente *Comédia*, e a confirmação desse dado pode ser encontrada textualmente na própria *Epistola a Cangrande*⁴⁸, que representa um verdadeiro ensaio introdutório ao poema, uma auto-exegese.

No décimo parágrafo da *Epistola a Cangrande*, a qualificação que Dante dava ao termo *Comédia* parece ser temática: a tragédia é, inicialmente, *admirabilis et quieta* e, no fim, *fetida et horribilis*⁴⁹, enquanto que a comédia parte de uma situação adversa e chega a um êxito feliz. O poeta parece distinguir a tragédia da comédia com base na dinâmica de seus enredos, que procedem de forma antitética: na primeira, a ação sobe rumo a um ápice dramático, na segunda, desce e se desfaz chegando a um ditoso fim. Em seguida, Dante passava a definir as qualificações estilísticas e o instrumento lingüístico de sua obra. Nas palavras do próprio autor vemos que:

a *Cangrande*. Escrita para acompanhar o envio e a dedica do *Paraíso* ao senhor de Verona, após algumas frases que exaltam a benignidade de Cangrande, segue uma longa exposição que serve como introdução à leitura do *Paraíso*. A *Epistola* apresenta as únicas claras indicações que Dante deixou para a interpretação da *Commedia*.

⁴⁸ ALIGHIERI. *Epistole*. Em *Tutte le opere*, p. 1180-1193.

⁴⁹ "admirável e tranqüila", "catástrofe imunda e horrível".

“Através disso resulta claro porque esta obra se intitula Comédia: sendo a sua matéria, isto é, o Inferno, em princípio adversa e horrível; no final, isto é, no Paraíso, favorável, desejável e gratificante: quanto ao falar, ele é simples e humilde como é o idioma vulgar que até as mulheres utilizam”⁵⁰.

Ainda na *Epistola a Cangrande*, Dante afirmava que a *Comédia* era polissêmica, ela possuía um caráter compósito que mesclava níveis diferentes de estilo, sobrepondo imagens baixas e sublimes, enquanto a linguagem se devia adequar à variedade de aspectos que pretendia representar, dobrando-se às exigências da representação.

O poema narra em primeira pessoa a viagem do poeta nos três reinos do *Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*. A viagem que, segundo alguns críticos – entre os quais Ferroni⁵¹ –, dura uma semana e tem o seu início no dia 8 de Abril de 1300, permite que Dante compreenda a estrutura do universo, conheça as condições das almas depois da morte e, enfim, chegue à visão de Deus.

Poderíamos então sugerir que a DC seja uma obra *divina* em dois sentidos: por um lado, é considerada divina porque é uma verdadeira obra-prima da literatura universal, além de sua qualidade ser igualmente divina por representar uma suma do pensamento vigente da Idade Média; por outro lado, é divina porque o tema é divino: Dante relata a história de uma alma a caminho de Deus.

⁵⁰”Da ciò apparisce chiaramente perché questa opera si dice *Commedia*: essendo la sua materia, cioè l’Inferno, in sul principio avversa ed orribile; nel fine, cioè nel Paradiso, favorevole, desiderabile e grata: quanto al parlare, esso è semplice e umile come si conviene al volgare di che pur le femmette si giovano. “. ALIGHIERI, op., cit., p. 1183.

⁵¹ FERRONI, op., cit., p. 110.

A estrutura da DC, na descrição de Pasquini e Quaglio⁵², consta de quase quinze mil hendecassílabos distribuídos em cem cantos de amplitude que variam de um mínimo de 115 a um máximo de 160 versos. O *Inferno* é composto por 34 cantos (o canto “a mais” serve como prólogo da obra toda), o *Purgatório* é composto por 33, assim como o *Paraíso*. Através desses dados, pode-se dizer que o poema se baseia em rigorosas relações numéricas e, precisamente, no número 3 (número da Trindade) e no número 10, oportunamente multiplicados nas três partes e também dentro delas. O instrumento para a orquestração expressiva é o terceto com rimas encadeadas (ABA BCB CDC) e o final de cada parte termina com a mesma palavra-rima *stelle*⁵³:

e quindi uscimmo a riveder le stelle⁵⁴ (*Inf.* XXXIV, 139).

puro e disposto a salire a le stelle (*Purg.* XXXIII, 145).

l'amor che move il sole e l'altre stelle (*Par.* XXXIII, 146).

Nesse sentido, o fechamento de cada parte provoca uma união entre as mesmas e, contemporaneamente, com o conjunto da DC e a elevação ao momento final do *Paraíso*.

Como dissemos, o fio condutor da DC é a viagem ao reino dos mortos e, na opinião de Ferroni⁵⁵, na Idade Média, tal temática era usada com frequência nas elaborações literárias. Segundo esse autor, o reino dos mortos aparece na

⁵² PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit., p. 16.

⁵³ “estrelas”. ALIGHIERI. *La Divina Commedia*. Turim: Garzanti, 1988, 3 vols. As citações da DC em italiano, presentes nesse e nos demais capítulos, foram extraídas dos três volumes comentados por Emilio Pasquini e Antonio Quaglio.

⁵⁴ “saímos por ali, a rever estrela”, p. 230.

“puro e disposto a subir às estrelas.”, p.233.

“o Amor que move o Sol e as mais estrelas”, 234.

⁵⁵ FERRONI, op., cit., p. 110.

mitologia grega com Orfeu⁵⁶ e sua tentativa de resgatar Eurídice do mundo das trevas e, também, na *Ilíada*, que narra a descida de Hércules ao Inferno na tentativa de libertar Teseu.

Séculos mais tarde, no livro VI da *Eneida*, o poeta latino Virgílio narrou a viagem ao Inferno realizada por Enéias, acompanhado pela Sibila, na tentativa de rever seu pai, Anquises.

Se o tema da descida ao Inferno não representa uma novidade narrativa para a Idade Média, a viagem através do Purgatório constitui uma inovação, seja no campo doutrinal (nas Escrituras não constava esse mundo⁵⁷), seja no campo narrativo, pois não se tem notícia de nenhum outro viajante anterior a Dante.

Segundo Ferroni⁵⁸, na Idade Média não eram incomuns as narrativas sobre visões, viagens extraterrenas, itinerários alegóricos e, já com a *Vita Nuova*, Dante tinha mostrado interesse e atenção para esses modelos literários. É nessa obra que encontramos a idéia de uma *mirabile visione*⁵⁹ (*Vita Nuova*, XLII), da qual, de acordo com os críticos, a *Comédia* poderia representar a sua realização final.

Como sugere Curtius⁶⁰, desde os primeiros versos Dante retoma como exemplos, no significado efetivo e ideal, a viagem no mundo das trevas de

⁵⁶ Orfeu, na mitologia grega, era poeta, músico, filho da musa Clio e de Apolo. Recebeu de Apolo, como presente, uma lira que tocava de forma sublime. Casou com Eurídice, belíssima ninfa, que todavia morreu logo após das núpcias, mordida por uma serpente enquanto tentava escapar das insídias de Aristeu; vencido pela dor, Orfeu desceu ao Inferno na tentativa de resgatar Eurídice e levá-la de volta. Com sua lira Orfeu encantou tanto Caronte e Cérbero, quanto Perséfone e Ádes, e obteve de volta Eurídice, a pato que ele não se voltasse para olhá-la, antes de deixar o Inferno. Mas Orfeu não resistiu e se virou: Eurídice desapareceu. Microsoft® Encarta® Enciclopedia Plus. © 1993-2002.

⁵⁷ LE GOFF, Jacques. *La nascita del Purgatorio*, p. 3.

⁵⁸ FERRONI, op., cit., p. 110.

⁵⁹ "admirável visão".

⁶⁰ CURTIUS, op., cit., p. 376.

Enéias e a de São Paulo no Paraíso, indicando dessa forma também os predecessores literários de sua própria experiência:

Ma io, perché venirvi? O chi'l concede?
Io non Enea, io non Paolo sono;
me degno a cio né io né altri'l crede.⁶¹ (*Inf.* II, 31-33).

Segundo Pagliaro⁶², foram nomeados os dois ilustres viajantes, precursores de Dante: o primeiro, destinado a fundar o maior império da Antigüidade, o Império Romano, e o segundo, a colocar as bases do maior edifício da religião cristã. Os feitos de Enéias foram contados pelo mestre Virgílio e, no caso de Paulo, o testemunho encontra-se nas Sacras Escrituras.

Já a partir desses primeiros versos, percebemos como a cultura clássica e a cultura filosófica, o Classicismo e o Cristianismo, encontram-se e comunicam-se no poema.

Dante nos conta a sua viagem como se de fato ela tivesse acontecido e, mais do que isso, ele pretende que nós acreditemos na absoluta verdade de sua ficção, isto é, que nos convençamos de que ele teve essa visão e que realmente realizou essa viagem. E, além disso, Dante lhe deu um significado universal: a sua viagem resumiu a viagem da humanidade inteira, do pecado à salvação. Isto evidenciaria o que foi explicitado por Dante no *Convívio* e na *Epístola a Cangrande*, ou seja, a viagem relatada na DC carrega, por um lado, um significado literário e, por outro, possui também um significado alegórico, simbólico como diz Singleton⁶³, diferente e que diz respeito a cada um de nós.

⁶¹ "Mas a mim quem concede, e para quê?
Enéias não sou, nem Paulo, e não consigo
crer-me digno de tal, nem ninguém crê.", p. 32.

⁶² PAGLIARO, Antonio. *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, p. 89.

⁶³ SINGLETON, Charles. S. *La poesia della Divina Commedia*, p. 18.

E foi o próprio Dante, ainda na *Epistola a Cangrande*, que nos evidencia isso escrevendo que o significado literário de seu poema é o estado da alma depois da morte, mas a esse significado deve se atrelar um outro, o alegórico, o simbólico, isto é, o estado das almas mostra a justiça da punição, a justiça de Deus. Assim, as figuras de Virgílio e Beatriz ilustrariam esse dúplice argumento descrito na *Epistola*: os seus particulares *statum post mortem* e os méritos do homem segundo a justiça de Deus.

De que modo se manifesta a veracidade de seu relato? No próprio relato da sua viagem, que foi determinada por Deus: foi a Virgem que ao ver Dante na *selva oscura*⁶⁴ (*Inf.*, I, 2) e sentindo por ele piedade, chamou Santa Lúcia que, por sua vez, chamou Beatriz. E Beatriz desceu até o *Inferno* para encarregar Virgílio de acompanhar Dante nos dois primeiros reinos dos mortos e, em seguida, a própria Beatriz acompanhará o poeta na viagem pelo *Paraíso*. Mas tudo teria começado por vontade divina, e esse fato é reafirmado, de forma mais ou menos explícita, ao longo da DC. Assim como por exemplo nos versos em que Virgílio reduz ao silêncio o demônio Caronte, que tinha questionado a presença de Dante no Inferno:

E 'l duca lui: "Caron, non ti crucciare
vuolsi cosí colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare".⁶⁵ (*Inf.* III, 94-96).

Nesse terceto, Virgílio lembra a Caronte que a viagem de Dante foi decidida por Deus e que por isso o demônio não tem como impedi-la.

⁶⁴ "selva escura", p. 25.

⁶⁵ E o Mestre: é vã, Caronte, a tua tirada,
pois lá, onde se pode o que se quer,
isto se quer, e não peças mais nada", p. 40.

Nesse sentido, Pagliaro⁶⁶ afirma que Dante apresenta a DC como uma obra desejada por Deus para chamar a atenção da humanidade a respeito do caminho a se tomar para alcançar a salvação, e é para cumprir esse objetivo que lhe foi concedida a oportunidade da viagem no reino dos mortos. Sempre segundo Pagliaro, a expressão *me degno a ciò*⁶⁷ (*Inf.*, II, 33) confirmaria essa idéia.

Nesse sentido, a personagem Dante não representaria somente a si mesma, mas coloca-se também como uma figura exemplar para o cristão em busca da salvação. O que se percebe como uma novidade na DC, em relação aos poemas clássicos mencionados precedentemente, é que o “eu” de seu poema engloba em si, na verdade, uma referência a “todos”:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la dritta via era smarrita.⁶⁸ (*Inf.*, I, 1-3).

Em torno desse pronome possessivo se fizeram muitos estudos, antes que a crítica italiana mais recente chegasse a pensar que a expressão *di nostra vita*⁶⁹ se refere a “nós” todos. Na visão de Singleton, esse *nostra vita* indica que “no prólogo nos encontramos numa cena desta vida, e que nesta cena inicial, podemos indicar o ator ou os atores através da primeira pessoa do plural, com um *nós*, como faz o primeiro adjetivo que se encontra no poema.”⁷⁰ Ou seja, nesse prólogo, somos colocados como sujeitos da ação, e essa ação é

⁶⁶ PAGLIARO, op., cit., p.96.

⁶⁷ “crer-me digno de tal”. p. 32.

⁶⁸ “A meio caminhar de nossa vida

fui me encontrar em uma selva escura:

estava a reta minha via perdida.”. p. 25.

⁶⁹ “nossa vida”. p. 25.

⁷⁰ “nel prologo noi ci troviamo sulla scena di questa vita, e che in questa scena d’apertura possiamo indicare l’attore o gli attori con la prima persona del plurale, con un ‘noi’, proprio come invita a fare il primo aggettivo che s’incontra nel poema”. SINGLETON, op., cit., p. 26.

também a nossa viagem, a viagem, inclusive, da nossa alma. Sob essa perspectiva, o leitor é levado a participar ativamente dos acontecimentos que a personagem vivencia ao longo da viagem, porque tais acontecimentos servem de *exemplum* para não permanecer naquela *selva oscura*, não perder a *dritta via*⁷¹ e chegar à contemplação de Deus.

Mas, imediatamente após esse prólogo – e por prólogo deve ser considerado o conteúdo dos dois primeiros cantos da DC: o primeiro como prólogo da obra como um todo, e o segundo como prólogo ao Inferno –, ao chegar à porta do Inferno, aquele “todos” desaparece para deixar o lugar somente ao “eu”, e isto serve a Dante para reiterar a excepcionalidade de sua viagem: somente ele pôde ultrapassar aquela porta, e pôde fazê-lo por vontade divina.

O leitor, porém, nunca é deixado órfão: ao longo de todo o poema, nosso personagem-homem-poeta dialoga com o leitor, chama a sua atenção para mostrar-lhe que atitude permitiria alcançar a graça divina.

Mas quando estamos falando em Dante, a quem estaremos nos referindo? Essa questão está sendo colocada para aclarar a união, mas também a distinção entre Dante-autor e Dante-personagem. Calvino, ao falar das representações quase cinematográficas das visões que se apresentam a Dante, ao longo de sua viagem e de suas transposições em palavras, afirma que:

“para o poeta Dante, toda a viagem da personagem Dante é como estas visões; o poeta deve imaginar visualmente seja o que sua personagem vê, como o que acredita de estar vendo, ou que está sonhando, ou que relembra, ou

⁷¹ “selva escura”, “a reta minha via”. p. 25

que vê representado, ou que lhe é contado, como também deve imaginar o conteúdo visual das metáforas das quais se serve para facilitar esta evocação visual".⁷²

Assim, ao que parece, Calvino está operando, em suas palavras, uma distinção entre o poeta que descreve e a personagem que vivenciou o que está sendo escrito. E tal divisão parece estar vinculada a uma seqüência temporal que colocaria num primeiro plano o acontecimento da viagem e, num segundo plano, o seu relato.

Encontramos também essa dupla divisão em Singleton⁷³, que discrimina um Dante-viajante e um Dante-poeta, colocando-os em momentos distintos que seguem aquela temporalidade mencionada acima. Contini⁷⁴ também fala em personagem-poeta, mas ao contrário de Calvino e Singleton, ele sustenta que o protagonista de Dante é uma personagem-poeta, ou seja, não o considera em momentos distintos mas sempre como um elemento único.

À luz dessas propostas, ao longo desse trabalho, quando mencionaremos especificamente a DC, ao falarmos em Dante operaremos uma distinção entre Dante-autor, quando quisermos nos referir àquele que narrou os fatos vivenciados pelo Dante-personagem na DC, e usaremos simplesmente Dante quando nos referirmos ao viajante que vivenciou os acontecimentos, o "eu" do poema.

E voltando a falar da DC, o ano de 1300 é a data em que o poeta deu início a sua viagem, era o ano do jubileu e, segundo Ferroni⁷⁵, para Dante tal

⁷² "per il poeta Dante, tutto il viaggio del personaggio Dante è come queste visioni; il poeta deve immaginare visualmente tanto ciò che il suo personaggio vede, quanto ciò che crede di vedere, o che sta sognando, o che ricorda, o che vede rappresentato, o che gli viene raccontato, così come deve immaginare il contenuto visuale delle metafore di cui si serve appunto per facilitare questa evocazione visuale". CALVINO, Italo. *Lezioni Americane*, p.82.

⁷³ SINGLETON, op., cit., p. 463.

⁷⁴ CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante*, pp. 38-39.

⁷⁵ FERRONI, op., cit., p. 114.

acontecimento representava a esperança de uma futura afirmação da justiça, de um triunfo definitivo do bem, já que, como explicamos acima, a Igreja ao comprometer-se com o poder temporal tinha se desvirtuado de sua função de guia e de exemplo de cristandade.

Seguindo ainda o pensamento de Ferroni, o poeta era completamente contrário a essa atitude da Igreja. Acreditava que a humanidade devia ser conduzida pelos dois poderes, o da Igreja e o do Império⁷⁶, e que ambos os poderes deviam ser promulgados diretamente por Deus, como estava escrito nas Sagradas Escrituras. Na DC, a esse ponto de vista, Dante autor vincula um outro conceito: “o da vocação histórica, especial, de Roma e do Império Romano”⁷⁷.

Retomando a história da *Eneida*, anteriormente mencionada, sabe-se que a descida de Enéias ao mundo dos mortos é permitida em vista da vitória espiritual e temporal de Roma. Enéias é o fundador de Roma – a cidade que será o centro da cristandade e do maior império da Antigüidade. A partir desse ponto, poderíamos perceber a extrema importância da *Eneida* na composição da DC interpretada, segundo Pasquini e Quaglio⁷⁸, quase como obra profética. Na opinião desses autores, com Enéias temos um primeiro conhecimento da ordenação do mundo dos mortos, que será revista e ampliada na DC à luz do pensamento cristão. Os autores dão continuidade a essa afirmação dizendo que “para Dante, o destino da civilização latina foi entendido também entre os pagãos pelos intérpretes mais sábios e dotados, como Virgílio”. Portanto,

⁷⁶ Será na *Monarchia*, um tratado em latim subdividido em três partes, que Dante esclarecerá sua posição em relação à discussão que existia sobre a relação entre Império e Papado. Na participação da autoridade pontifical na atividade política das cidades, Dante reconhece um dos motivos principais da degeneração da vida contemporânea. Através da *Monarchia* Dante defende o ponto de vista da autoridade civil do Império.

⁷⁷ AUERBACH, Erich. *Dante Poeta do Mundo Secular*. p. 152.

⁷⁸ PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit., p. 41.

segundo Pasquini e Quaglio, a *Comédia* é a lógica e ideal continuação da *Eneida*, e “esclarece através da luz da revelação os brilhos proféticos do antigo poema, reinterpreta a mitologia e a história dos pagãos filtrando-as à luz do pensamento cristão”⁷⁹

Poderíamos dizer que o movimento de Dante peregrino, que viaja nos três reinos dos mortos, mistura-se com a sua história pessoal e literária, e isso já pode ser percebido com o primeiro encontro do poeta na viagem, Virgílio, o *maestro*⁸⁰ (*Inf.*, I, 85). Concordamos com os autores quando declaram que a admiração de Dante pela *Eneida* ressuscitou de seu passado literário o fantasma do poeta clássico, e deu-lhe vida poética promovendo Virgílio à função de guia mas, também, de companheiro de viagem. Com base na biografia do poeta, nota-se que muitas personagens retomam pessoas que existiram de fato e que, algumas em especial, foram conhecidas diretamente pelo poeta ou eram contemporâneos a ele. No passado pessoal de Dante, as várias personagens (históricas e ficcionais) estão descritas ao longo da sua viagem. A primeira dentre todas é Beatriz que, de impalpável visão do *dolce stil novo*, transforma-se na mais alta glorificação, imagem simbólica, alegórica dos valores que conduzem à compreensão de Deus. Na opinião de De Sanctis, a figura de Beatriz na DC representa a “beleza, virtude e sabedoria, um indivíduo tirado de seu corpo e tornado sutil, não mais indivíduo, mas tipo e gênero, não mulher, mas o feminino”⁸¹.

⁷⁹ “secondo Dante, il destino della civiltà latina era stato intravisto anche presso i pagani dagli interpreti più sapienti e dotati, Virgilio appunto”.

”chiarisce con la luce della rivelazione i lampi profetici del poema antico, reinterpreta la mitologia e la storia dei pagani filtrandole cristianamente”. Idem, p. 41.

⁸⁰ “mestre”. p. 28.

⁸¹ “bellezza, virtù e sapienza, un individuo scorporato e sottilizzato, non più individuo, ma tipo e genere; non femmina, ma il femminile”. DE SANCTIS, Francesco. *Saggi critici*, p. 35.

Retomando a discussão sobre o dúplice significado do poema e tendo como apoio as palavras de Auerbach⁸², podemos entender que através do entrelaçar de formas alegóricas e simbólicas seja possível entrever a origem da concepção de Dante do universo. Para Auerbach⁸³, somente ao chegar no mundo dos mortos a natureza do homem se realiza por completo e se funde de maneira definitiva à vontade de Deus. Sob essa luz, Dante representa o percurso que procede da realidade mundana à vida eterna, da existência no tempo terreno às formas absolutas. O poeta não se limita a traduzir em poesia um sistema doutrinal auto-suficiente; a grandeza de sua arte está no entrelaçamento entre o sistema doutrinal e religioso e a irredutível individualidade das personagens:

“No além, o homem não mais está preso a qualquer ação ou trama terrenas, como acontece em qualquer mera imitação terrena de acontecimentos humanos; antes, está preso a uma situação eterna que é a soma e o resultado de todas as suas ações terrenas, e que, simultaneamente, lhe evidencia o que houve de decisivo na sua vida e na sua essência”⁸⁴.

A arte de Dante enquanto autor deve ser reconduzida à cultura de seu tempo. O poeta não somente pensava do mesmo modo que todos os homens de seu tempo pensavam, mas o método alegórico, como nos explica Eliot, “era um método definido e não apenas confinado à Itália”; no entanto, o mais interessante é o fato de que, paradoxalmente, “o método alegórico favorece a simplicidade e a inteligibilidade”⁸⁵ do poema, a alegoria exerce um efeito

⁸² AUERBACH, op., cit., p. 127-166.

⁸³ AUERBACH, *Mimesis*, p. 169-175.

⁸⁴ Idem., 171.

⁸⁵ ELIOT, T. S. “Dante”. Em: *Ensaio*, p. 69.

especial sobre ele, na direção da lucidez e do estilo, e o faz de tal maneira que prende a total atenção do leitor.

A maioria dos teóricos lidos para esse percurso, dentre os quais Ferroni⁸⁶, concorda que a concepção do universo de Dante autor se baseia na filosofia aristotélica, ou melhor, na interpretação que dela tinha feito a escolástica do século XIII. Para Ferroni, o desenho especulativo de Dante não se resume, portanto, na simples aplicação da filosofia de Tomás de Aquino, mas também do averroísmo, da doutrina do dominicano Alberto Magno, e ainda teria contatos com a tradição platônica. Desse modo, “ao racionalismo aristotélico, Dante liga uma perspectiva mística, e coloca o acento sobre o impulso da alma a subir em direção a Deus”⁸⁷.

Para melhor entender a concepção do universo, explicitada por Dante autor no *Paraíso*, fazem-se novamente importantes as palavras de Auerbach⁸⁸, segundo o qual para o poeta, o conhecimento humano acontece através de um processo que, partindo necessariamente da observação da realidade sensível, alcança sua posição mais elevada mediante a fé, o único instrumento que pode revelar aquelas verdades que a razão por si mesma não é capaz de entender. Deus é pura sabedoria, pura vontade, puro amor; é o *primeiro motor*, presença fora do tempo que contém em si todo o universo.

Nesse sentido, o movimento do universo se propaga por impulso divino e é transmitido de modo hierárquico através dos céus, que são nove, e rodam com velocidade diferenciadas um dentro do outro. A transmissão do movimento se deve à ação das inteligências angelicais, essências espirituais distintas em

⁸⁶ FERRONI, op., cit., p.112.

⁸⁷ “al razionalismo aristotelico Dante aggiunge così una prospettiva mistica, e mette l'accento sull'impulso dell'anima a salire verso Dio”. Idem, p. 112.

⁸⁸ AUERBACH. *Dante Poeta do Mundo Secular*, pp. 127-166.

nove grupos que correspondem ao número dos céus. No centro dos céus está a Terra⁸⁹, imóvel, cuja matéria, na origem criada por Deus, está sob a influência das inteligências angelicais (cada qual dotada de uma característica e uma virtude particulares); o mundo dos humanos também é regulado pela cadeia dos influxos celestiais.

Auxiliados pelo texto de Auerbach, compreendemos que, para Dante, o corpo do homem e a parte sensível de sua alma inserem-se nessa cadeia de necessidades que domina o universo, mas a parte racional da alma de cada indivíduo é criada através da intervenção direta de Deus. Ainda que a vontade eterna do Criador conheça, desde sempre, o destino de cada um, a responsabilidade pelas próprias ações – o livre arbítrio – é deixada ao homem.

No centro da Terra, no fundo do Inferno, em um abismo que se situa em baixo de Jerusalém e desce como um gigantesco funil, está fincado Lúcifer, senhor das potências infernais, aí precipitado depois de ter guiado os anjos na rebelião contra Deus.

Para Ferroni⁹⁰, a criação do homem teve a função de substituir os anjos decaídos; o homem foi colocado no Paraíso terrestre, no topo da montanha do Purgatório, que surge na parte oposta de Jerusalém, no hemisfério das águas. Depois do pecado original, o homem foi expulso do Paraíso Terrestre e teve origem a vida histórica. E o autor acrescenta que, na concepção de Dante, no mundo dos mortos as almas se distinguem em três grupos: os condenados

⁸⁹ É importante lembrar algumas noções sobre a cosmografia de Dante, também para ressaltar como o Poeta consegue utilizar estas noções geográficas e astronômicas e transformá-las em elementos poéticos. No V volume da Enciclopédia Dantesca (p. 620) encontramos que segundo a concepção Tolomaica, que Dante seguia, a terra estava no centro do universo. Formada por um hemisfério da terra e da um hemisfério das águas, era rodeada pela atmosfera e por uma esfera de fogo (terra, água, ar e fogo eram os quatro elementos essenciais segundo a antiga concepção grega). Ao redor, formadas por um quinto elemento (o quinta essência, o éter) rodam nove esferas concêntricas que recebem o nome do astro que as caracterizam (Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, Estrelas fixas, Primo Motor).

⁹⁰ FERRONI, op., cit., p. 113.

(que sofrem, através do *contrappasso*, as conseqüências de suas culpas no Inferno), as almas penitentes (também sujeitas ao *contrappasso*, mas que tendo se arrependido antes da morte, aguardam no Purgatório antes de poder subir ao Paraíso), e, enfim, os bem-aventurados (que triunfam no Paraíso, na contemplação eterna de Deus). Quando o mundo e a história chegarem ao fim, as almas poderão retomar seus corpos e viverem para sempre na beatitude ou na danação.

Descrevendo os três grupos – os condenados, os penitentes e os bem-aventurados –, Dante autor escolheu a árdua tarefa de apresentar ao leitor os efeitos do juízo de Deus sobre os indivíduos, avaliando as existências dos homens do passado e do presente em relação ao bem e ao mal. Segundo Borges:

“el poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia. El problema era singularmente arduo en el caso de Dante, obligado por el carácter de su poema a adjudicar la gloria o la perdición, sin que pudieran advertir los lectores que la Justicia que emitía los fallos era, en último término, él mismo”⁹¹.

Obrigado ao exílio na sua vida real, Dante autor, na DC, parece chegar a uma espécie de ‘resgate simbólico’ das injustiças sofridas, e a sua exigência de justiça está diretamente relacionada com a visão geral que o poeta tinha da história de seu tempo.

Para Dante, o mundo a ele contemporâneo ultrapassou novamente a vontade divina e o pecado, tratar-se-ia de um verdadeiro desprezo pela ordem terrena imposta por Deus. Uma situação que se repetia, uma vez que esse

⁹¹ BORGES, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*, p.93-94.

desprezo já tinha acontecido quando se deu a queda de Adão do Paraíso. Como diz Auerbach, “de todas as coisas criadas na terra, o homem era a mais perfeita: tinha imortalidade, liberdade, e semelhança com Deus. Mas o pecado de apostasia lhe tirou esses dons, e a sua queda foi tanto mais dolorosa pelo fato de ter ele estado tão alto”⁹².

Segundo Auerbach⁹³, portanto, o além representa o que já foi estabelecido pelo plano divino, e em relação a ele as personagens que nele se encontram ganham a verdadeira realidade de sua forma. A representação dessa realidade assume formas bem distintas nos três reinos. No *Inferno*, temos uma representação que insiste em descrever os fatos e as personagens através das marcas dos sofrimentos físicos. No *Purgatório*, a representação se transforma em algo mais delicado e a lembrança da vida terrena se manifesta através de um sentimento nostálgico das almas. O *Paraíso* é o reino das imagens não familiares ao olho mortal, mas os jogos de luzes, de sons e as personagens que nele se encontram remontam à realidade física e humana.

Através do uso dos símiles⁹⁴, que se utilizam das mais simples imagens sociais, familiares e naturais, Dante autor incluiu, na viagem ao além, a realidade cotidiana do homem, e seria justamente esse o recurso que lhe permitiria aproximar o leitor de uma realidade que para ele seria impossível entender.

⁹² AUERBACH, op., cit., p. 152.

⁹³ AUERBACH. *Mimesis*, p. 170.

⁹⁴ No verbete sobre o símile no V volume da *Enciclopédia Dantesca* (p. 253), apresenta a seguinte definição: o símile na retórica antiga é considerado como uns dos elementos da *argumentatio* (a parte do discurso em que se apresentam as provas) que tem a função, como a do *exemplum*, de fornecer uma demonstração do que foi afirmado. Ela é constituída por uma *collatio*, isto é, da comparação de uma coisa (objeto ou evento) com uma outra similar, cujas características, mais conhecidas, servem para ilustrá-la. O segundo termo da comparação isto é, aquele a qual se faz referimento para ilustrar o primeiro, pode ser conciso, mas pode também se ampliar em uma narração ou descrição. O que vai estar em jogo é a afinidade entre os dois termos, uma certa homogeneidade que os aproxima, sem todavia, igualá-los.

Como disse Singleton, esse jogo narrativo, tão peculiar e fascinante, leva o leitor a acreditar que “a ficção da Divina Comédia é a de não ser uma ficção”⁹⁵.

Assim, segundo Ferroni⁹⁶, a linguagem da DC é madura, capaz de responder às mais difíceis necessidades expressivas e, em relação à produção poética do vulgar italiano da segunda metade do século XIII, a *Comédia* amplia os horizontes sintáticos e lexicais: a variedade lingüística cria uma diversidade de registros que detém seja um linguajar mais baixo quanto um linguajar mais nobre. Na opinião de Ferroni, as invenções lexicais da DC surgem como uma necessidade funcional, isto é, para poder melhor expressar certos conceitos e melhor transmitir as imagens de um mundo não familiar aos olhos de um mortal. Para atingir esse objetivo, Dante autor utilizou muitos termos provenientes da fala Toscana, além de outros dialetos da Itália setentrional. A linguagem da DC assume, dessa forma, uma posição de supremacia que irá se manter até o século XIV:

“Dentro da área italiana, ela logo se transforma numa referência para divulgação de uma forma de comunicação lingüística nacional com base no dialeto toscano. Todo o desenvolvimento da língua italiana que se sucede (não somente daquela literária, mas também da língua falada) será determinado, tanto na sintaxe como no léxico, pelas grandes soluções de Dante. A corriqueira definição que alude a Dante como ‘o pai da língua italiana’ merece então ser interpretada ao pé da letra”⁹⁷.

⁹⁵ “la finzione della *Divina Commedia* è di non essere una finzione”. SINGLETON, op., cit., p. 88.

⁹⁶ FERRONI, op., cit., p. 117.

⁹⁷ All'interno dell'area italiana, essa diventa presto un riferimento per la diffusione di una forma media di comunicazione linguistica nazionale su base toscana. Tutto lo sviluppo successivo della lingua italiana (non soltanto di quella letteraria, ma anche di quella parlata) sarà determinato, sia nella sintassi che nel lessico, dalle geniali soluzioni dantesche. La consueta definizione che indica Dante come ‘il padre della lingua italiana’ merita quindi di essere presa alla lettera”. Idem, p. 117.

Na opinião da crítica em geral, Dante contribuiu de maneira determinante para a formação da língua italiana. Já no século IX, como vimos anteriormente, a tradição escrita latina não era capaz de corrigir ou controlar a tradição oral, as muitas línguas vulgares ganhavam cada vez mais independência em relação ao latim e, num momento posterior, começariam a se impor também em relação à escrita.

Seguindo o raciocínio de Ferroni, é no século XII que o italiano consagra-se como língua literária e, mais precisamente, é o italiano da DC de Dante que na Idade Média e no Renascimento assumirá o papel de língua literária nacional⁹⁸.

Na Idade Média, a separação entre o latim e o vulgar não se restringia a um simples bilingüismo mas, ao contrário, a uma distinção entre funções: o latim era usado para a comunicação escrita (poética e jurídica), enquanto o vulgar limitava-se a comunicação oral e cotidiana. Tratava-se de uma distinção entre funções que também refletia a distinção entre as classes vigente naquela época.

Outra observação relevante é a de Pasquini e Quaglio⁹⁹ que explica como a língua da DC não está assim tão distante da consciência lingüística moderna; de fato, a maioria das palavras que Dante autor utilizou são as mesmas do italiano moderno. Segundo os autores, a DC forneceu uma base lingüística ao italiano, sobretudo pelo amplo espaço que nela tem o dialeto florentino. Porém Dante não se limitou somente ao uso do florentino utilizado na literatura daquela época, mas o ampliou incluindo muitos termos populares do dialeto

⁹⁸ Não podemos deixar de mencionar a parêntese humanista de Petrarca. A língua de comunicação e de reflexão da sua prosa foi sempre o latim, mas ao mesmo tempo, ao longo de sua inteira vida, empenhou-se na elaboração de poesias líricas em língua vulgar que resultaram na criação da famosa obra *Rime*.

⁹⁹ PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit., pp. 50-52.

toscano, além de utilizar, como dissemos anteriormente, um certo número de termos pertencentes a outros dialetos setentrionais, que veio a conhecer ao longo dos anos de seu exílio. Para esses autores, Dante foi o primeiro a conceber a idéia do vulgar como língua nacional, capaz de unificar os italianos mais distantes e de permitir a leitura de sua obra por parte de todos.

Assim, podemos dizer que Dante, como especifica Arrigoni, “defendeu a utilização do vulgar em sua obra teórica escrita em latim, *De vulgari eloquentia*, utilizou o vulgar em sua obra filosófica, contrariando o uso vigente do latim no *Convivio* e escreveu na nova língua a sua obra-prima, a *Comédia*, que se transformou na prova mais convincente da possibilidade de se fazer poesia numa língua diferente do latim”¹⁰⁰.

Dentre as inúmeras possibilidades de abordagem da obra de Dante, esse é um dos aspectos que mais se prestam a um estudo e uma análise mais aprofundados. Toda uma pesquisa poderia ser feita sobre a língua da DC, explorando a vertente lingüística, mas não é esse o intuito deste trabalho. A língua da DC voltará a ser objeto de nossas reflexões, mas sob o aspecto da novidade, da sua criatividade, da fluidez, das soluções sintéticas que Dante autor encontrou para descrever personagens e ambientes alheios ao olhar dos mortais.

Poderíamos afirmar, enfim, que através da DC, Dante fala a toda a humanidade, descreve a complexidade de nossas vidas, da nossa longa viagem e mostra como o nosso agir terreno tenha reflexos em nosso destino final. E será esse o nosso próximo movimento, o de prosseguir nessa viagem, na fantástica arquitetura do mundo infernal criado por Dante poeta.

¹⁰⁰ ARRIGONI, Maria Teresa. *O abismo, o monte, a luz. Os símiles na literatura/tradução da Divina Commedia*, p. 37.

CAPÍTULO 2

APROXIMAÇÃO AO CANTO V

“Lasciate ogne speranze, voi ch’intrate’.”
(*Inf. III., 9*)

No começo do *Inferno*, encontramos Dante perdido em uma *selva oscura*¹ (*Inf.*, I, 2). Na tentativa vã de subir as encostas de uma colina iluminada pelo sol, três feras impedem a sua passagem. Para ajudá-lo, aparece a sombra de Virgílio que lhe anuncia a necessidade de empreender uma longa viagem para superar aquela difícil situação e alcançar a meta.

No enredo do primeiro canto, aqui brevemente resumido, está presente aquele caráter polissêmico que Dante tinha explicado na *Epistola a Cangrande*, isto é, além da imagem literal, estão presentes os traços alegóricos. A selva representa o pecado, a colina a salvação, Virgílio o guia da razão, as três feras (a pantera, o leão e a loba) representam respectivamente a luxúria, a soberba e a avareza.

No *Inferno*, Dante autor descreve a condição das almas condenadas depois da morte; descreve sua real e profunda posição em relação à Graça Divina. Porém, como já mencionamos no capítulo anterior, a travessia pelo mundo infernal possui também um outro significado: representa a estrada que deve levar Dante à salvação, trata-se de uma etapa necessária de sua viagem até Deus; nas palavras de Petrocchi “a viagem de um homem vivo do pecado à

¹ “selva escura”, p. 25.

redenção, sedento de saber, induzido pelos símbolos infernais a refletir sobre suas próprias culpas: através dos símbolos e dos encontros com personagens históricas antigas e novas”².

A estrutura do *Inferno* foi desenhada por Dante autor como um profundo abismo, em forma de cone invertido, que se originou depois que Lúcifer, o anjo que se rebelou contra Deus, foi derrotado e jogado sobre a Terra. Dessa forma, Lúcifer foi relegado ao ponto mais longínquo em relação a Deus, no centro da Terra e do Universo. Ao retrair-se, a Terra formou, no hemisfério oposto ao qual se abre a voragem infernal, o monte do Purgatório que surge solitário no hemisfério das águas.

Seguindo a lógica numérica já mencionada, Dante autor subdividiu o anfiteatro infernal em nove círculos, de circunferência decrescente, até alcançar a planície gelada onde está fincado Lúcifer. A diminuição das circunferências corresponde ao agravamento da culpa que apresenta três subdivisões correspondentes às três categorias em que poderíamos dividir as propensões³ humanas a cometer atos com maldade: a incontinência, a violência, e a malícia.

Um *Antinferno* antecede os nove círculos. Nele se encontram os ignavos, homens que viveram *senza infamia e senza lode*⁴ (*Inf.*, III, 36) ou pior, *che mai*

² “il viaggio d'un uomo vivente dal peccato alla redenzione, assetato di sapere, indotto dai simboli infernali a riflettere sulle proprie colpe: dai simboli e dagl'incontri con personaggi storici antichi e contemporanei”. PETROCCHI, op., cit., p. 122.

³ Segundo Petrocchi, Dante retoma o conceito de propensão, ou disposição humana, que já se encontrava no segundo livro da *Ética* a Nicômaco de Aristóteles. Nele Aristóteles afirmava que uma ação é livre quando ela depende do próprio homem, ou *autòs*. Mas o exato sentido deste *autòs* se refere ao indivíduo humano considerado em sua totalidade, entendido como o conjunto das disposições que formam seu particular caráter, seu *ethos*. O caráter de cada homem se constrói sobre uma série de disposições (*héxeis*) que se desenvolvem através da prática e se fixam em hábitos. Depois que o caráter está formado o sujeito age de acordo com estas disposições.

⁴ “vívido sem infâmia e sem louvor“, p. 38.

*non fur vivi*⁵ (*Inf.*, III, 64). Poderíamos dizer que o ponto de partida do poeta é a indiferença, a alma privada de personalidade e de vontade própria, o negligente. Segundo De Sanctis, “o caráter aqui é o de não possuir nenhum”⁶.

O primeiro círculo é diferente do *Inferno* propriamente dito, e contém o *Limbo* onde, antes da paixão de Cristo, encontravam-se as almas dos justos. Segundo o relato de Virgílio:

Io era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria incoronato.
Trasseci l’ombra del primo parente.⁷ (*Inf.*, IV, 52-55).

Cristo, antes da ressurreição, passou por esse círculo para levar consigo, para o *Paraíso* os Padres do Velho Testamento (Adão, Abel, Noé, Moisés, Abrão, Davi, Jacó); Dante encontra no *Limbo* as almas das crianças e dos justos da Antigüidade que não receberam o batismo. Caminhando nesse círculo, os dois viajantes se deparam com um ponto de luz do qual emergem quatro grandes espíritos: Homero, Horácio, Ovídio, Lucano. A eles se juntam Virgílio e Dante que, com sua presença, torna-se o sexto poeta entre os grandes mencionados:

e più d’onore ancor assai mi fenno,
ch’e’ sí mi fecer de la loro schiera,
sí ch’io fui sesto tra cotanto senno.⁸ (*Inf.* IV, 100-102).

⁵ “de quem foi sempre a vida ausente”, p. 39.

⁶ “il carattere qui è il non averne alcuno”. DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. p. 179.

⁷ “Era eu ainda novo neste estado
quando aqui vi chegar alguém, potente,
de signo de vitória coroadado.
A alma do nosso primeiro parente”, p. 45.

⁸ o privilégio iriam me conceder
da acolhida na sua comunidade.
E assim fui sexto entre tanto saber., p. 46.

Parece que com essa inclusão, Dante queira se distanciar da literatura contemporânea a ele, e colocar-se como representante da grande poesia da Antigüidade.

O segundo encontro nesse círculo acontece com as almas dos grandes filósofos e sábios da Antigüidade clássica que ocupam um nobre castelo (Sócrates, Platão, Demócrito, Tales, Heráclito, Sêneca, Hipócrates) Ao lado desses pensadores, são mostrados a Dante também as personagens e os heróis antigos: Electra, Heitor, Enéas, Camila e muitos outros.

Dentro do estatuto do Inferno dantesco, não é atribuído nenhum castigo aos condenados do *Limbo*, a verdadeira punição consiste na exclusão eterna da visão de Deus, pois afirma Virgílio que *senza speme vivemo in disio*⁹, ou seja, nessas poucas palavras o *Maestro* define a pena das almas do *Limbo*: entre o conceito de negada esperança, *senza speme*, e o conceito de desejo que eternamente se renova, *in disio*, coloca-se a dolente humanidade dessas almas, *vivemo*.

Depois do *Limbo*, inicia-se a divisão entre os círculos infernais e a distinção dos pecados, seguindo um rigoroso princípio ordenador de origem aristotélica que procede dos pecados mais leves aos pecados mais graves.

Na parte superior do *Inferno* são punidos os incontinentes (*Cantos II – V*); primeiro aqueles que pecaram por um excesso de paixão física (luxúria e gula), e depois aqueles que pecaram por um excesso espiritual, mais grave (avareza ou prodigalidade e ira). Depois do sexto círculo, no qual se encontram os heréticos e os que não acreditaram na imortalidade da alma, seguem, no sétimo círculo, os violentos. Nos últimos dois círculos estão confinados os

⁹ “sem esperança ansiar eternamente.”, p. 44.

fraudulentos, aqueles que utilizaram o divino dom da inteligência para praticar o mal. Assim, os pecados de fraude são punidos tanto no oitavo círculo (*Malebolge*), repartido em dez fossas concêntricas, quanto no nono círculo, dividido em quatro áreas, no qual é punido um tipo particularmente grave de fraude – a traição – porque cometida em relação a pessoas conhecidas, mais próximas. Por fim, encontramos Lúcifer no centro do *Inferno*, representado como um demônio gigantesco, de três cabeças, cujas bocas dilaceram Judas (traidor de Cristo), Brutus e Cássio (traidores e assassinos de César).

Além da progressão da gravidade da culpa, a punição segue a norma do *contrappasso*, que consiste em uma correspondência entre a punição e a culpa, e que pode ser de vários gêneros, mas, sobretudo, por analogia e por contraposição. O *contrappasso* por analogia acontece quando a punição se assemelha ao pecado (os luxuriosos, por exemplo, são levados por uma furiosa tempestade, assim como em vida se deixaram transportar pela paixão sensual); já o *contrappasso* por contraposição acontece quando as características do pecado são revertidas no pecador, transportadas sobre o seu ser (os adivinhos estão com a cabeça virada para trás: eles quiseram saber o que ia acontecer no futuro, e agora olham somente para o passado).

A lei do *contrappasso* domina o sistema das punições infernais e, como disse Auerbach, “as punições são escolhidas com uma horripilante inventividade, que revela a riqueza o *pathos* negro do gênio de Dante” e, mais adiante:

“Ao conceber os castigos do Inferno, Dante emprega material mítico e elementos da fé popular, todos enormemente imaginativos, mas baseados, sem exceção, numa reflexão precisa e rigorosa sobre o grau do pecado em questão, sua posição na escala dos pecados em geral, e num conhecimento profundo e meticuloso de sistemas

racional de ética. E cada um deles, como realização concreta da idéia da ordem divina, é calculado para provocar o pensamento racional sobre a natureza de cada transgressão”¹⁰.

O *contrappasso*, além de determinar a posição e a punição dos condenados, coopera para definir a específica característica dramática das personagens e das situações infernais: os condenados estão inteiramente absorvidos na dimensão do próprio pecado, bloqueados naquele único sentimento e naquela única disposição psicológica, em uma repetição infinita daquele único ato.

Dessa forma, a alma é condenada à danação eterna por causa da sua eterna impenitência; pecadora em vida, continua pecadora no *Inferno*. Mas, ao contrário da Terra, aqui o pecado não acontece de fato, mas apenas em desejo.

Após essa breve introdução sobre o *Inferno*, apresentaremos o *Canto V*, foco principal do nosso trabalho. Para fugir do perigo de fazer uma simples paráfrase do canto, a nossa leitura do *Canto V* estabelecerá um diálogo tanto com as informações presentes nas notas das edições italiana da DC de Pasquini/Quaglio Sapegno e Vandelli, quanto com a crítica do século XX com De Sanctis, Croce, Pagliaro, Sapegno, Petrocchi, Contini, Curtius e também da mais recente de Pasquini/Quaglio e de Di Salvo.

¹⁰ AUERBACH, op., cit., p. 140.

2.1 MINÓS

É no *Canto V* do *Inferno* que se verifica o primeiro diálogo com um condenado e podemos considerá-lo estruturado em duas partes: o encontro com Minós e a descrição da pena dos luxuriosos que serão ilustrados nesse capítulo; e a visão das almas e o diálogo com Francesca da Rimini, que serão apresentados no capítulo 3.

Nesse ponto da viagem, Dante e seu mestre Virgílio descem ao segundo círculo do Inferno, e na entrada deparam-se com a figura de Minós:

Così discesi del cerchio primario
giù nel secondo, che men loco cinghia
e tanto più dolor, che punge a guaio¹¹. (*Inf.*, V, 1-3).

Como aponta Pagliaro¹², e de acordo com Croce¹³, dado que é com a descida para o segundo círculo que começa o verdadeiro *Inferno*, o leitor esperaria que a esse detalhe fosse dado um particular relevo¹⁴, mas, ao contrário, Dante autor começa com um simples *Così discesi*¹⁵, que declara pouco, e o restante do terceto limita-se a revelar um dado técnico que vale para toda a arquitetura do *Inferno*. Sendo o *Inferno* um profundo abismo, com a forma de cone invertido (com a base na superfície da Terra e o ápice voltado para o centro), o segundo círculo é mais estreito do que o primeiro, mas os

¹¹ “Do círculo primeiro fui descendo
ao segundo, onde o espaço se restringe,
e cresce a dor, em brados irrompendo.” p. 49.

¹² PAGLIARO, op., cit., p. 115.

¹³ CROCE, op., cit., p. 71.

¹⁴ Por exemplo, Dante não descreve como os dois viajantes passaram do Limbo ao círculo dos luxuriosos, da mesma forma como não fornece explicações mais detalhadas e precisas sobre como atravessaram o rio Aqueronte.

¹⁵ “Do círculo primeiro fui descendo”, p. 49.

tormentos sofridos pelas almas que nele estão aumentam em proporção à essência dos pecados que se tornam mais graves à medida que se desce.

Desde os primeiros versos é possível perceber que o ambiente mudou radicalmente em relação ao círculo anterior, e que está se preparando uma atmosfera de violência, de dura contraposição, de conflito no qual os gemidos presentes no *Limbo* transformam-se agora em verdadeiros lamentos de dor e sofrimento: *che punge a guaio*¹⁶, ou seja, nesse canto a dor está presente com maior intensidade, induzindo os condenados aos gritos e aos prantos.

Se olharmos para as notas de Pasquini/Quaglio, Sapegno e Vandelli, que se referem ao segundo terceto, descobrimos que Minós¹⁷, o mítico rei de Creta, filho de Júpiter e Europa, já se encontrava com a mesma função de juiz dos pecadores na *Eneida* de Virgílio, mas dos versos de Dante surge a figura de um demônio violento e majestoso, ou seja, uma figura enriquecida em relação a da mitologia pagã.

Através das explicações contidas nas notas, podemos descobrir como as figuras demoníacas, que se encontram também em outros momentos do *Inferno*, são retiradas por Dante autor da mitologia, mas são transformadas, como nos ilustra De Sanctis, Petrocchi e Pagliaro. Para De Sanctis¹⁸, os demônios de Dante não possuem mais, como na terra, suas histórias nas quais eram espíritos tentadores, rebeldes e rivais de Deus. Aqui no *Inferno*, como já

¹⁶“em brados irrompendo“, p. 49.

¹⁷ A mais famosa lenda sobre Minós narra como ele, não tendo sacrificado um touro para Poseidon, foi punido pelo deus que fez apaixonar a sua esposa Pasífae pelo animal com o qual concebeu o Minotauro, um monstro de cabeça taurina e o corpo de homem. Segundo a lenda, Minós era um tirano que para vingar a morte do filho por mão dos atenienses, a cada ano exigia de Atenas o sacrifício de sete jovens e sete moças ao Minotauro, até que Teseu, escondido entre as vítimas conseguiu matar o monstro. Narra-se também que Minós morreu na Sicília enquanto perseguia o arquiteto Dédalo. Dédalo tinha desenhado o famoso cativeiro do Minotauro, o labirinto. Esse labirinto era tão bem projetado que ninguém conseguia escapar, mas Dédalo sugeriu a Ariana, filha de Minós, o stratagema do fio com o qual o seu amante Teseu, depois de matar o Minotauro, conseguiu encontrar a saída e escapar.

¹⁸ DE SANCTIS, op., cit., p.187.

mencionamos no capítulo anterior, as figuras demoníacas, como as almas condenadas, também permanecem paradas, imóveis, suas histórias terrenas terminaram e só lhes resta sofrer, ser vítimas e ao mesmo tempo carnífaces. Ainda na opinião de De Sanctis, os demônios são “o próprio símbolo e imagem do pecado que açoita o homem”¹⁹.

Petrocchi²⁰ explica que os escritores cristãos estavam convencidos de que as potências do mal, as forças demoníacas, foram muito bem compreendidas como tais pelos escritores clássicos, mesmo se eles, antes da Revelação, criaram apenas representações literárias. No *Inferno*, Dante autor consegue tirar a poeira de cima dessas figuras mitológicas clássicas, recriá-las, renová-las à luz do pensamento cristão. Segundo as palavras de De Sanctis, Dante retira da mitologia todas as formas demoníacas e as transpõe em seu *Inferno*, aqui “as encontra vazias e livres, despidas de conceitos, de vida e de religião, e as recria, nomeando-as, imprime nelas seu pensamento e sua religião”²¹. Pagliaro²² acrescenta que a utilização dessas figuras da mitologia por parte de Dante autor constituía um material não muito fácil de ser substituído; tais figuras eram formas conhecidas, muito aptas para serem usadas como representações e tinham provavelmente um valor expressivo muito mais imediato e categórico daqueles inerentes aos novos símbolos como, por exemplo, o da pantera, do leão e da loba.

Podemos observar como nesse canto a figura de Minós é trágica e austera, é paixão traduzida em gesto, quase sem palavras, mas somente som, ruído, imprecação:

¹⁹ “simbolo esso stesso ed immagine del peccato che flagella nell'uomo“. Idem, p.187.

²⁰ PETROCCHI, op., cit., p. 126.

²¹ “le trova vuote e libere, spogliate di concetto, di vita e di religione, e le ricrea, le battezza, impressovi sopra il suo pensiero e la sua religione“. DE SANCTIS, op., cit., p.187.

²² PAGLIARO, op., cit., p. 118.

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
 esamina le colpe ne l'intrata;
 giudica e manda secondo ch'avvinghia²³ (*Inf.*, V, 1-6).

Dante autor rebaixa Minós a monstro infernal, inferindo-lhe atributos demoníacos: deu-lhe uma voz animalesca, *ringhia*²⁴, uma cauda que imaginamos comprida, transforma-o em uma criatura mista, humana e bestial, enfim, um monstro.

Nesse segundo terceto, a presença dos verbos *Stavvi*, *ringhia*, *esamina*, *giudica* e *manda*, e do advérbio *orribilmente*²⁵ – que parece qualificar o nome do demônio –, constroem uma imagem forte que impõe respeito, suscita pavor, e definem de maneira sintética, mas absolutamente clara e eficaz, a figura do demônio. Em apenas um terceto o juiz infernal é apresentado juntamente com sua função, ou melhor, é a função que define a figura de Minós, que é dada através da conotação animalesca da cauda – *giudica e manda secondo ch'avvinghia*²⁶. Segundo a maior parte das interpretações sobre esse terceto, e conforme aponta Pagliaro²⁷, no que diz respeito especificamente a esse verso, o juiz infernal enrola a cauda ao redor de seu próprio corpo, tantas vezes quantos são os círculos que a alma condenada deverá descer. E a confirmação de que a cauda enrola ao redor do corpo do demônio viria do verso 12, *cingnesi con la coda tante volte*²⁸, no qual *cingnesi*, na forma reflexiva, não deixaria dúvidas sobre o fato de que a cauda se enrola ao redor do próprio corpo do demônio.

²³ "Lá está Minós que horrendamente ringe;
 as culpas examina já na entrada,
 julga e despacha conforme se cinge", p. 49.

²⁴ "ringe", p. 49.

²⁵ "Lá está", "ringe", "examina", "julga", "despacha", "horrendamente", p. 49.

²⁶ "julga e despacha conforme se cinge", p. 49.

²⁷ PAGLIARO, op., cit., pp. 116-118.

²⁸ "tantas vezes co' a cauda então se enrola", p. 49.

É precisamente nos verbos *giudica e manda*²⁹ que, sempre segundo as palavras de Pagliaro, encontra-se a diferença com o Minós descrito por Virgílio no VI livro da *Eneida*: o Minós de Virgílio é um magistrado que apenas interroga para em seguida conduzir a alma perante um verdadeiro juiz que tem o poder de condenar. O Minós de Dante autor cumpre sozinho a tarefa simbólica de ouvir a confissão e de condenar as almas.

Nos dois tercetos que seguem, Dante explicitou o que foi sinteticamente já descrito no segundo terceto:

Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinnanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;
cingnesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.³⁰ (*Inf.*, V, 7-12).

É o momento em que é descrito o ato de Minós de enrolar a cauda ao redor do próprio corpo e as voltas da cauda correspondem à descida das almas ao lugar do Inferno que lhe foi destinado. Poderíamos dizer que todos os gestos de Minós são mecânicos, bestiais e convencionais, não há discussão, não há participação, não há um processo verdadeiro, apenas uma formal gravação dos pecados, em seguida à qual segue um gesto bestial, o de enrolar a cauda ao redor do próprio corpo. Mas a essa bestialidade Dante parece ligar um outro elemento, mais grave, o da degradação: Minós age mecanicamente,

²⁹ “julga e despacha”, p.49.

³⁰ “Digo, que quando a alma malfadada
se lhe apresenta, toda se confessa,
e ele, que bem conhece, para cada
culpa, o lugar do inferno que a mereça,
tantas vezes co' a cauda então se enrola
quantos graus determina que ela desça”, p. 49.

é um mero executor de uma vontade que também o domina – *mal nata*³¹ (*Inf.*, V, 7) – que nasceu desventurada, que coincide com o mal e a perdição, ou seja, uma alma condenada.

Quando a alma condenada se apresenta perante Minós, ela se confessa por inteiro. Segundo as notas de Pasquini/Quaglio³², a utilização do pronome *tutta*³³ (*Inf.*, V, 8), deve ser entendida como um predicativo do sujeito que serviria para qualificar, numa posição forte no meio do verso, evidenciada pela colocação da vírgula que o antecede, o verbo *si confessa* da mesma maneira o advérbio *orribilmente*³⁴ qualificava o demônio Minós, como evidenciamos acima. O condenado não pode se abster de revelar e confessar todas as suas culpas porque ele é estimulado a fazer isso pela justiça divina que aí impera, e *quel conoscitor*³⁵ *de le peccata*³⁶ (*Inf.*, V, 9), aquele juiz, experiente conhecedor das características essenciais dos pecados (e por isso impossível de ser enganado), compreende e sabe qual parte do inferno lhe foi destinada:

Sempre dinnanzi a lui ne stanno molte
vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
dicono e odono e poi giù son volte³⁷ (*Inf.*, V, 13-15).

Perante Minós as almas são sempre numerosas. Uma após outra se apresentam para serem condenadas: dizem suas culpas, ouvem a sentença, e

³¹ "a alma malfadada", p. 49.

³² PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit., p. 62.

³³ "toda", p. 49.

³⁴ "horrendamente", p. 49.

³⁵ A respeito desse verso, seja Pasquini/Quaglio que Sapegno, em suas notas, mostram como Dante fruiu da obra de Virgílio. O termo "conoscitor" utilizado por Dante que significa juiz instrutor e esperto ministro, corresponderia de fato ao "*quaesitor Minos*" utilizado na *Eneida* (*Aen.* VI 432-433) pelo próprio Virgílio que utilizou o termo para ilustrar o juiz instrutor.

³⁶ "e ele, que bem confece, para cada culpa", pp. 49-50.

³⁷ "De almas, da densa turba, uma se arrola por vez pra submeter-se ao julgamento, e fala, e escuta, e logo abaixo rola", p. 50.

após a identificação precipitam até o círculo a que lhes compete. Esse terceto volta a sugerir o agir mecânico, automático do demônio infernal e também dos condenados. A rápida sucessão dos verbos *vanno*, *dicono*, *odono* e *son giù volte*³⁸, através de um processo de intensificação de seus significados (da confissão ao precipitar definitivo), dão à cena um relevo dramático. À ação dos primeiros dois verbos (*vanno* e *dicono*) se contrapõe à ação que sofrem os outros dois (*odono* e *son giù volte*). Esse grupo de verbos, juntamente com os do verso 6 (*giudica* e *manda*)³⁹, cria uma sensação de repetição mecânica e insistente de gestos que revelariam um Minós mais máquina que personagem possuidora de vida, ou minimamente autônoma.

Também Minós, como antes tinha feito Caronte à beira do Aqueronte (*Inf.*, III, 70-120), questiona a presença de Dante enquanto homem vivo no reino dos mortos, dirigindo-se diretamente a ele:

“O tu che vieni al doloroso ospizio“
disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l’atto di cotanto offizio,
“guarda com’entri e di cui tu ti fide;
non t’inganni l’ampiezza de l’intrare!”⁴⁰ (*Inf.*, V, 16-20).

Saindo daquela que é a sua função, *lasciando l’atto di cotanto offizio*⁴¹, para falar com aquele ser vivo que está fora de sua jurisdição, o orgulhoso demônio parece humanizar-se um pouco, já que em suas palavras menciona a dor que se encontra no Inferno. Mas, ao mesmo tempo, a sua natureza

³⁸ “se arrola”, “fala”, “escuta”, “e logo abaixo rola”, p. 50.

³⁹ “julga e despacha”, p. 49.

⁴⁰ “Ó tu que vens ao último aposento”,
disse, ao ver-me entre as almas derrelitas,
Minós, sustando o seu cometimento:
“vê como entras e a quem tua fé creditas,
não te engane a amplitude desta entrada”, p. 50.

⁴¹ “sustando o seu cometimento”, p. 50.

demoníaca quer levar Dante a duvidar da possibilidade de Virgílio como guia, e faz isso usando uma espécie de venenosa diplomacia: *guarda com'entri e di cui tu ti fide*⁴². Minós parece falar não porque esteja realmente interessado na sorte do viajante, mas para que o Poeta não siga uma pessoa que não merece confiança, já que sendo Virgílio morador do *Inferno*, ele não poderá levá-lo à salvação.

Segundo a interpretação de Di Salvo⁴³ sobre o verso 18, a utilização por parte de Dante do adjetivo *cotanto*⁴⁴ daria continuidade à sarcástica representação da transfiguração e desmascaramento da personagem de Minós. Para Di Salvo, a imagem séria e grotesca do demônio tornar-se-ia ridícula exatamente naquela função que deveria, ao contrário, inferir-lhe autoridade. Minós não percebe ser uma simples marionete, mas acredita estar desenvolvendo a tarefa de juiz, quando na verdade foi Deus quem pronunciou e inferiu a verdadeira condenação às almas que aí se apresentam. E a confirmar a impotência do demônio serão as palavras proferidas por Virgílio, dirigindo-se a Minós:

E 'l duca mio a lui: "Perché pur gride?
Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare"⁴⁵. (*Inf.*, V, 21-24).

Virgílio intervém, usando uma espécie de 'fórmula mágica', de acordo com a definição dada por Pasquini e Quaglio ao verso *vuolsi così colà dove si puote*

⁴² "vê como entras e a quem tua fé creditas", p. 50.

⁴³ DI SALVO, Tommaso. *Dante nella critica*, p.37.

⁴⁴ Na tradução de Mauro este adjetivo não está presente.

⁴⁵ "Então meu Mestre: "Por que ainda gritas?

Não impeças a sua fatal jornada,
pois lá, onde se pode o que se quer,
isto se quer, e não peça mais nada" ", p. 50.

*ciò che si vuole*⁴⁶ para aplacar a resistência de Minós à entrada de Dante no segundo círculo do Inferno. A repreensão de Virgílio, reforçada pelo uso de *pur*⁴⁷, consiste em perguntar para o demônio por que ele continua a consumir o seu tempo gritando, sem se dar conta de quanto seja vã sua insistência. Minós não tem o poder de deter a viagem de Dante porque ela foi determinada pela vontade divina. As notas de Pasquini/Quaglio⁴⁸ explicam que o adjetivo *fatale*⁴⁹, que qualifica o andar de Dante, corresponderia a um proceder necessário e impossível de deter, visto que foi concedido pela ordem que a divina providência impôs. Isso reforça a exclusividade que é dada a Dante e da qual ele próprio não pode se eximir.

Através do diálogo com os teóricos e com as interpretações contidas nas notas do *Canto V*, tentamos traçar o perfil do demônio Minós em seu aspecto, seu agir, sua função julgadora, e sobretudo evidenciar sua própria função de juiz e de símbolo e imagem do pecado que, como as almas desse canto, sofre as conseqüências da vontade de Deus. A figura de Minós serve como ponto de referência para a compreensão da existência dessa distribuição das almas no Inferno, ou seja, a partir do encontro com Minós apreende-se que as almas no Inferno não tem autonomia de ir para qualquer círculo, mas estão sujeitas às regras preestabelecidas pela vontade de Deus.

⁴⁶ “pois lá, onde se pode o que se quer, isto se quer”, p.50.

Esta espécie de ‘formula mágica’ já tinha sido utilizada por Virgílio em presença de Caronte (*Inf.*, III, 95-96) e será usada também na presença de outro demônio, o Plutão (*Inf.*, VII, 10;12). Ao proferi-la Virgílio produzirá sempre o mesmo efeito: o de calar imdiatamente o três guardiões infernais.

⁴⁷ “ainda”, p. 50.

⁴⁸ PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit., p. 63.

⁴⁹ “fatal”, p. 50.

2.2 A PENA DOS LUXURIOSOS

Após a descrição do encontro de Dante e Virgílio com o demônio Minós, Dante autor volta a recriar a atmosfera do *Inferno*: novamente volta-se a ouvir os gritos e os lamentos de dor, o sofrimento físico produzido pela pena:

Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.⁵⁰ (*Inf.*, V, 25-27).

Nesse exato momento parece que Dante começa a descobrir, de forma mais direta, a terrível realidade da pena eterna. Segundo Pagliaro⁵¹, a notação acústica transmite, por um lado, o sofrimento e a dor que dominam o Inferno, por outro, evoca a posição afetiva de Dante que se depara com tal situação. As *dolenti note*⁵² que chegam ao ouvido de Dante, penetram em sua alma, o pranto também mexe por dentro, *mi percuote*⁵³. Na interpretação que Sapegno⁵⁴ dá a esses versos, a representação dos tormentos dos condenados se reflete sobre os sentidos e sobre a alma do poeta, de uma maneira mais subjetiva que objetiva. Poderíamos dizer que pela primeira vez⁵⁵ Dante deve lidar com o sentimento da piedade, sentimento que um indivíduo sente ao deparar-se com o sofrimento alheio, e sobretudo quando esse sofrimento é a consequência lógica da expiação do pecado imposta pela vontade divina.

⁵⁰ “Os tristes som começo a perceber
do lugar aonde eu vim, onde queixume
e muito pranto vêm me acometer;”, p. 50.

⁵¹ PAGLIARO, op., cit., pp. 120-121.

⁵² “tristes som”, p.50.

⁵³ “vêm me acometer”, p. 50.

⁵⁴ SAPEGNO. (a cura di). *La Divina Commedia*, p. 56.

⁵⁵ Até agora Dante tinha encontrado somente os ignavos e as almas do Limbo e seja no primeiro caso que no segundo, Dante não tinha refletido de modo tão decisivo sobre o problema da culpa e de sua expiação.

Pagliaro⁵⁶ descreve a atmosfera desse círculo como a de um turbilhão que ecoa em um lugar fechado. O dado acústico é dominante, *in loco d'ogne luce muto, che mugghia come fa mar per tempesta*⁵⁷ (*Inf.* V, 28-29), é comparado ao barulho do mar em tempestade, e é tão preponderante que até mesmo a obscuridade que permeia o lugar é interpretada acusticamente: *loco d'ogne luce muto*⁵⁸.

Dante se depara com o turbilhão infernal que nunca cessa e no qual se encontram os espíritos que estão sendo arrastados, revolvidos e sacudidos. A dor desses condenados aumenta à medida que se aproxima de um ponto específico do círculo que Dante autor chama de *ruina*⁵⁹ (*Inf.* V, 34). Nas explicações contidas nas notas de Sapegno⁶⁰, descobrimos que os críticos que analisaram esse canto formularam diferentes interpretações sobre o significado do termo *ruina*. Para alguns, dentre os quais Parodi, ele representaria o ponto de imissão do turbilhão no círculo, para outros, como Boccaccio, Pagliaro e o próprio Sapegno, ele representaria o declive pelo qual os condenados são lançados aos seus tormentos. Essa última interpretação justificaria os versos que seguem:

quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.⁶¹ (*Inf.*, V, 35-36).

Seria exatamente nesse ponto que as almas perceberiam com mais força a presença do poder divino que se manifesta através de sua condenação, e por

⁵⁶ PAGLIARO, op., cit., pp. 120-121.

⁵⁷ "a um lugar mudo de todo lume que muge como mar que, em grã tormenta", p. 50.

⁵⁸ "lugar mudo de todo lume", p. 50.

⁵⁹ "ruína", p. 50.

⁶⁰ SAPEGNO, op., cit., p. 56.

⁶¹ "aí pranto e lamento e dor clamante
aí blasfêmias contra a lei divina.", p. 50.

esse motivo a reação desses condenados se faria sentir com muito mais fúria, levando-os a blasfemar contra tal poder. Esse momento representaria a exemplificação do que dissemos no primeiro capítulo, quando citamos Auerbach para explicar que somente ao chegar no mundo dos mortos a natureza do homem se realiza por completo e funde-se de maneira definitiva à vontade de Deus. No Inferno, o condenado está preso a uma situação eterna que é a soma e o resultado de todas as suas ações terrenas, e que, simultaneamente, evidencia-lhe o que houve de decisivo na sua vida e na sua essência.

Dante autor finalmente descreve para quem estaria reservado o tormento desse círculo: aos luxuriosos, como podemos notar nos versos que seguem:

Intesi ch'a così fatto tormento
 enno dannati i peccator carnali,
 che la ragione sommettono al talento.⁶² (*Inf.*, V, 37-39).

Poderíamos dizer que no turbilhão Dante autor transfere simbolicamente a imagem da paixão amorosa, entendida como *talento*⁶³, isto é, como uma forma de vida sentimental antitética à razão. Segundo Di Salvo⁶⁴, esses versos esclareceriam a relação entre pecado e pena, aquilo que Dante autor chamou de *contrappasso*. Para esse autor, por analogia entre a fúria dos instintos amorosos e o turbilhão, os luxuriosos descontam suas próprias culpas em uma perene permanência no turbilhão que dilata e degrada a força daquela paixão

⁶² “Entedi que essa é a pena resultante da transgressão carnal, que desafia a razão, e a submete a seu talante. “, p. 50.

⁶³ “talante”, p. 50.

⁶⁴ DI SALVO, op., cit., p. 39.

que os governou quando vivos. Eles quiseram se unir de maneira ilegítima e agora são jogados um contra outro por uma força superior que os devasta.

A força da representação da pena é ampliada pela utilização, por parte de Dante autor, de dois símiles que ajudam visualmente a revelar ao leitor o que Dante presenciou:

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali
di qua, di là, di giù, di su li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.
E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai,
ombre portate da la detta briga;⁶⁵ (*Inf.*, V, 40-51)

Como as asas levam os estorninhos, durante o período invernal, em larga e densa formação, assim aquele vento carrega, pra cá e pra lá, os condenados. E, como os grouns vão entoando seus lamentos, quando, em fileiras, percorrem o céu, assim Dante viu se aproximar uma longa fileira de almas, que se lamentando, vinha carregada pelo turbilhão.

Podemos perceber que a pena dos luxuriosos é, portanto, elucidada de forma ainda mais clara, através dos dois símiles de aves que reforçam a imagem que aparece aos olhos de Dante e permitem o contato direto entre o

⁶⁵ “Como estorninhos que, na estação fria suas asas vão levando, em chusma plena, aqui as almas carrega a ventania, e a revolver pra cá e pra lá as condena; nem a esperança lhes concede alento, não já de pouso, mas de menor pena. E, como grouns cantando o seu lamento, Que longa trilha formam no ar passando, Assim, trazidas pelo negro vento, Sombras eu vi passar se lamentando;”, p. 51.

relato da viagem ao além e algo que a explique de forma acessível à compreensão do leitor, que nunca poderá repetir tal experiência.

As almas no círculo dos luxuriosos são levadas pelo turbilhão e, no primeiro símile, aparecem, aos olhos de Dante, como um grande bando de estorninhos. Segundo Pagliaro, esse primeiro símile “transmite a imagem do denso redemoinhar dos espíritos transportados pelo turbilhão”⁶⁶. E continuando com o raciocínio desse autor, em relação a essa imagem de grande bando, em que se perdem confusas as almas dos luxuriosos, surge uma fileira que, levada também pelo mesmo turbilhão, distingue-se por seus lamentos mais intensos e pela ordem de proceder dos espíritos que a compõem. No segundo símile, Dante autor dá forma a essa nova imagem, utilizando-se da comparação com os groues que *van cantando lor lai, faccendo in aere di sé lunga riga*⁶⁷.

Nas explicações de Pagliaro, assim como nas de Sapegno, descobrimos que, ao longo dos anos, a crítica formulou diferentes interpretações sobre o significado desse segundo símile. Para alguns, entre os quais estariam Landini e Momigliano, o símile dos groues estaria se referindo a toda a multidão das almas. Para outros, dentre os quais Pagliaro, Sapegno e Pasquini e Quaglio, nesse segundo símile, Dante autor distingue, entre a multidão dos luxuriosos, um particular grupo de condenados que procedem em fila como os groues, que gritam forte a própria dor, como que se retificassem cada um para si um lugar próprio entre a multidão vulgar e anônima dos comuns pecadores carnavais. Essa hipótese poderia ser confirmada pelo uso de *ombre*⁶⁸, sem o artigo determinativo, ou seja, interpretado como: um certo

⁶⁶ “rende l’immagine del folto turbinare degli spiriti trasportati dalla bufera”. PAGLIARO, op., cit., pp. 124.

⁶⁷ “cantando o seu lamento, Que longa trilha formam no ar passando”, p. 51.

⁶⁸ “sombas”, p. 51.

número de *ombre*, uma parte, uma pequena parte, não todas. A esse último grupo, mais definido no meio do turbilhão, pertenceriam aqueles que perderam a vida por culpa de suas paixões, isto é, que tiraram suas próprias vidas ou foram mortos por causa do amor que sentiam.

Daqui em diante Dante não voltará mais suas atenções para aquele grupo de luxuriosos, largo e pleno como o bando dos estorninhos, mas apenas para aqueles que se distinguem por seu lamento e pelo seu proceder e que por isso possuem um caráter peculiar e individual. Dedicaremos o terceiro capítulo a esse grupo, no qual se destacam as figuras de Francesca e de Paolo.

A leitura desse canto baseou-se nas interpretações e explicações contidas nas notas e nos textos dos teóricos escolhidos para nos auxiliarem nessa tarefa. Elas nos permitiram uma maior aproximação em relação à personagem de Minós e à visão da culpa dos luxuriosos. O efeito dessa aproximação foi o de confirmar aquele caráter polissêmico da DC, mencionado no capítulo anterior: o significado literário do poema, a descrição do estado das almas depois da morte, e o significado alegórico, o estado das almas mostra a justiça da punição, a justiça de Deus; a presença da cultura clássica com as referências à obra de Virgílio, a mescla de níveis diferentes de estilo com a sobreposição de imagens altas e baixas; a adaptação da linguagem à variedade de aspectos que pretende representar e a capacidade de sintetizar em poucos versos, mas de incrível poder poético, a descrição do agir e do sentir das personagens.

CAPÍTULO 3

TURBILHÃO E LÁGRIMAS

*“Amor, ch’a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer si forte,
che, come vedi, ancor non m’abbandona.”
(Inf., V, 101-105)*

Neste terceiro capítulo, daremos continuidade à leitura do *Canto V* e prosseguiremos na descrição das personagens que nele estão representadas, personagens estas que, como diz Auerbach, “no seu corpo espectral, têm, no seu eterno lugar, aparência, liberdade de palavras e de gestos, liberdade para realizar alguns movimentos, e portanto, dentro da imutabilidade, liberdade para certo grau de mudança”¹. Poderíamos dizer que mesmo se essas personagens tenham abandonado o mundo terreno para ocupar um lugar eterno, nesse espaço é possível encontrar aparências e acontecimentos reais, e a descrição do encontro de Dante com Francesca e Paolo será um exemplo disso.

Ancorados pela fortuna crítica de De Sanctis, Croce, Pagliaro, Di Salvo, Eliot, Auerbach e Borges, descreveremos essas personagens e, a partir das explicações contidas nas notas de Pasquini e Quaglio, Sapegno e Vandelli, tentaremos mostrar como esses condenados possuem uma identificação histórica precisa; foram homens e mulheres de um passado distante, da cultura clássica, ou estiveram mais próximas a Dante autor, e delas o poeta ouviu falar em suas viagens e peregrinações.

¹ AUERBACH, *Mimesis*. p. 166.

No capítulo anterior, a nossa leitura se cristalizou no momento em que Dante autor, através da utilização de dois símiles, descrevia o estado das almas que sofriam as conseqüências do pecado da luxúria. Evidenciamos como o segundo símile distingue um grupo específico de condenados, os que morreram por causa do amor. Seria importante ressaltar que, mesmo pagando com a própria morte o pecado carnal, esse fato não tem qualquer influência sobre a pena que agora essas almas recebem. Embora tenham sido distinguidas das outras almas luxuriosas, elas expiam da mesma forma o pecado cometido.

Como afirma Auerbach, “o além é o ato consumido do plano divino [...]; só aqui, no além, as almas ganham a plenitude, a verdadeira realidade de sua forma; a sua aparição na terra não foi se não a figura desta consumação; e na própria consumação encontram o castigo, a penitência ou o prêmio.”² Portanto, a vida terrena corresponderia à situação provisória das almas que ganharão sua plenitude somente em virtude do julgamento que receberão do plano divino.

² AUERBACH, op., cit., p. 170.

3.1 OUTROS PERSONAGENS DO CANTO V

Dando continuidade à nossa leitura do canto, no que diz respeito aos condenados que estão no segundo símile, identificados pelo vôo dos grou, Dante pergunta a seu mestre quem são aquelas sombras castigadas pelo turbilhão: *Maestro, chi son quelle genti che l'aura nera sí castiga?*³ (*Inf.*, V, 50-51). E Virgílio começa a nomear a lista daqueles que, mais adiante, Dante chamará de *donne antiche e cavalieri*⁴ (*Inf.*, V, 71):

“La prima di color di cui novelle
tu vuo' saper”, mi disse quelli allotta,
“fu imperatrice di molte favelle.
A vizio di lussuria fu sí rotta,
che libito fe' licito in sua legge
per torre il biasimo in che era condotta.
Ell'è Semiramís, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge.”⁵ (*Inf.*, V, 52-60).

Das palavras de Virgílio descobrimos que a primeira a ser nomeada foi a imperatriz das terras onde se falavam diferentes línguas. É Semíramis, que sucedeu ao marido Nino e reinou no território agora governado pelo sultão e teria sido tão luxuriosa que, para escapar da repreensão devida à sua conduta pervertida, decretou lícito cada tipo de prazer. Das explicações de Pasquini, descobrimos que Semíramis foi rainha da Assíria no século XIV ou XII a.C., e

³ “Quem são aquelas gentes que o vento assim vai castigando?”, p. 51.

⁴ “De antigo cavaleiros [...] e damas”, p. 52.

⁵ “A primeira”, iniciou o meu Mestre, “delas que me perguntas quem foram em vida, foi imperatriz de muitas cidadelas. Por sua luxúria foi tão possuída que libito fez lícito em sua lei, Pra escapar da censura merecida; Semíramis ela é, que lembrarei Que a Nino sucedeu, sendo sua esposa,

que os escritores medievais a descreviam como um típico exemplo de desenfreada luxúria. Segundo os autores acima citados, Dante autor estaria traduzindo literalmente um trecho da *Historiae* de Paulo Orósio⁶, *che libito fe' licito in sua legge, per torre il biasimo in che era condotta*⁷ (*Inf.*, V, 56-57). Mas, como nos explica Pagliaro⁸, em Orósio não se encontram dados sobre a causa da morte de Semíramis e, segundo o autor, teria vindo através de Justino⁹ a informação da morte da imperatriz por causa do amor. Teria sido o filho, com o qual ela mantinha uma relação incestuosa, a assassiná-la e tal ato esclareceria a colocação de Semíramis, por parte de Dante autor, entre aqueles que tingiram *il mondo di sanguigno*¹⁰ (*Inf.* V, 90).

Continuando com o elenco nomeado por Virgílio, descobrimos que a segunda, entre as almas representadas pelo vôo dos grous, é Dido, rainha de Cartago, que se suicidou e não cumpriu o voto de fidelidade jurado sobre as cinzas do marido Siqueo:

“L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;”¹¹ (*Inf.* V, 61-62).

Na terra onde o sultão agora é rei.”, p. 51.

⁶ Di Salvo, op., cit. p. 40, explica que Orósio foi um escritor e histórico latino que viveu por longo tempo na África em contato com Agostinho. Orósio, além dos escritos teológicos onde atacava as heresias escreveu, em sete livros, as histórias contra os pagãos. Segundo Di Salvo, Orósio, que queria provar que o paganismo era a síntese de todas as vergonhas, descobriu que Semíramis permitiu o incesto, para envolver no vício também os seus súditos.

⁷ “que libito fez lícito em sua lei, Pra escapar da censura merecida”, p. 51.

⁸ PAGLIARO, op., cit., p. 129.

⁹ Justino santo, representante da apologética cristã do século II., parte da teologia que se dedica à defesa do catolicismo contra seus opositores Dedicou-se ao estudo da filosofia grega, converteu-se ao cristianismo e foi decapitado durante o reino do imperador romano Marco Aurélio, porque se recusou de oferecer sacrifícios aos deuses pagãos. Microsoft® Encarta® Enciclopédia Plus. © 1993-2002.

¹⁰ “o mundo tingimos de sanguino”, p. 52.

¹¹ “Aquela outra é a que se matou, amorosa, rompendo o voto às cinzas de Siqueo;”, p. 51.

Das explicações de Pasquini e Quaglio¹², descobrimos que Dante autor se utiliza da história de Dido, e que Virgílio conta na *Eneida*, segundo a qual o príncipe Enéias, depois de ter fugido da guerra de Tróia, teria naufragado e alcançado a costa de Cartago junto do pai, Príamo, do filho, e dos companheiros de viagem. A benevolente Dido, que ao marido Siqueu havia prometido jamais se casar novamente se enviuvasse, acolheu os troianos e se apaixonou por Enéias. Os dois tornaram-se amantes, mas não puderam permanecer juntos porque Júpiter interveio, lembrando a Enéias que deveria retomar sua viagem para prosseguir com sua missão de fundar Roma. Depois que Enéias foi embora, Dido, desesperada, cometeu o suicídio jogando-se sobre uma fogueira em chamas.

Podemos observar como é forte nesse canto a presença da cultura clássica através das referências diretas às obras de Virgílio, Orósio e Justino. As explicações que as notas oferecem sobre essas referências de cunho histórico, mitológico e literário parecem fornecer pistas para que o leitor melhor compreenda por que Dante autor destinou essas almas para esse lugar específico do Inferno, onde os condenados sofrem as conseqüências da luxúria.

Mas voltemos à nossa leitura do canto, com Virgílio que agora prossegue com a lista dos luxuriosos que morreram por amor:

"poi è Cleopatràs lussuriosa.
 Elena vedi, per cui tanto reo
 tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,
 che com amore al fine combatteo.
 Vedi París, Tristano;" e più mille
 ombre mostrommi e nominommi a dito.
 ch'amor di nostra vita dipartille¹³ (*Inf. V*, 63-68).

¹² PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit. p. 65.

¹³ "Cleópatra após vem, luxuriosa.

Helena vê, por quem tanta ocorreu

Virgílio nomeia a luxuriosa Cleópatra, depois Helena, que foi a causa de um longo período de guerra, e cita também Aquiles que no final morreu combatendo por amor; seguem Páris, Tristão e muitas outras sombras, cujo amor levou à morte, e que são mostradas e nomeadas a Dante pelo seu mestre.

Através das elucidações de Sapegno¹⁴, descobrimos que Cleópatra, rainha do Egito amante de César¹⁵ e depois de Marco Antônio, suicidou-se para não se tornar refém de Otaviano. No que diz respeito a Helena, esposa de Menelao, filha de Zeus e Leda, teria sido raptada pelo troiano Páris, e por culpa sua teria tido início um longo período de luto com a longa guerra de Tróia¹⁶.

desgraça, e o grande Aquiles, que ora vês,
por amor combatendo pareceu.
Depois, Páris, Tristão; e, vez por vez,
mais de mil indicava-me, entretido,
sombras a quem amor vida desfez.”, p. 51.

¹⁴ SAPEGNO, op., cit., p. 58-59.

¹⁵ Cleópatra reinou no Egito do ano 51 ao 30 a.C. e passou para a história por suas relações sentimentais com Julio César e Marco Antônio. Cleópatra reinou junto com o irmão menor, Tolomeo XIV, com quem foi obrigada a casar. Depois de ter assegurado a estabilidade do governo do Egito, Cleópatra transferiu-se para Roma, onde viveu como amante de César e com o qual teve um filho, Cesarione. Depois do assassinato de César em 44 a.C., voltou para o Egito, envenenou Tolomeo XIV e associou ao trono o filho Cesarione. Depois da morte de César, Cleópatra ligou-se a Marco Antônio, homem político e oficial de César, tornando-se sua amante. Depois da vitoriosa campanha contra os partos, Marco Antônio celebrou seu próprio triunfo em Alexandria e anunciou publicamente a divisão do império, já de Alessandro Magno, entre Cleópatra e os filhos. Quando a notícia chegou em Roma, César Otaviano Augusto declarou guerra a Marco Antônio: na batalha naval de Azio, os romanos destruíram a frota de Cleópatra, e em agosto de 30 a.C., quando foi expugnada a cidade de Alexandria, Marco Antônio e Cleópatra se suicidaram (segundo a lenda a rainha deixou-se picar por uma cobra). Cesarione foi justificado por Otaviano e o Egito passou para as mãos de Roma, como propriedade pessoal do imperador. Microsoft® Encarta® Enciclopedia Plus. © 1993-2002.

¹⁶ A história do conflito que durou dez anos começou quando as três deusas Hera, Atena e Afrodite, pediram ao príncipe troiano Páris de estabelecer qual dentre elas era a mais bela. As três tentaram influenciar sua decisão, Hera ofereceu riqueza e poder, Atena ofereceu habilidade militar e sabedoria, e Afrodite ofereceu o amor da mais bela mulher do mundo, e assim Páris conferiu a vitória a Afrodite. Pouco tempo depois, Páris foi para a Grécia onde foi recebido por Menelao, rei de Esparta, e por sua esposa Helena, a mais bela dentre as mulheres, o prêmio que Afrodite tinha reservado para Páris. Ainda que muito feliz com Menelao, Helena caiu sob o influxo da deusa do amor e se deixou convencer por Páris a fugir com ele para Tróia (a participação de Helena nesse acontecimento é explicada de diferentes maneiras nas várias fontes: foi raptada contra a sua vontade, ou Afrodite deixou-a louca de desejo por Páris, ou nunca foi para Tróia, e foi por causa de um fantasma que os gregos gastaram dez longos anos em guerra). Menelao pediu ajuda aos comandantes gregos e durante nove anos de guerra sem êxito, Helena ficou sentada ao tear do palácio de Tróia, tecendo numa tela sua triste história, enquanto Páris e Menelao decidiam enfrentar-se em um

Segundo Pasquini e Quaglio¹⁷, Dante autor desconhecia as muitas lendas que existiam em torno de Helena, e o poeta acreditava que a esposa de Menelao tivesse morrido durante a destruição de Tróia, o que justificaria a sua presença entre as almas desse círculo. Na continuidade do elenco, Aquiles¹⁸ que depois de ter lutado por muito tempo contra os troianos, no fim teve como adversário o amor. Sapegno¹⁹ evidencia que, segundo a lenda, Aquiles teria se apaixonado pela filha de Príamo, Polissena e no dia em que iam se casar ele sofreu uma emboscada na qual foi morto por Paris.

Depois de Aquiles, a lista se fecha com Páris e Tristão. Como já se disse, foi Páris²⁰ quem raptou Helena, enquanto que Tristão, sempre segundo as palavras de Sapegno, era o célebre cavaleiro da Távola Redonda, sobrinho do rei Marcos da Cornualha, protagonista de uma das mais famosas lendas da narrativa do Ciclo Bretão ou Arturiano²¹. Depois de tomar um filtro de amor,

confronto direto entre os dois exércitos que Helena e o rei Príamo assistiram do alto dos muros da cidade. Microsoft® Encarta® Enciclopedia Plus. © 1993-2002.

¹⁷ PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit. p. 65.

¹⁸ Aquiles, foi o maior herói da guerra de Tróia. Ao nascer, a mãe o mergulhou nas águas do Estige, o rio que o tornara imortal; todavia, a água não lhe chegou ao calcanhar, pelo qual a mãe o segurava, e que assim se tornou seu ponto vulnerável - o proverbial "calcanhar de Aquiles". Durante o assedio de Tróia, Aquiles enfrentou o filho mais velho de Príamo, Heitor, e depois de vencê-lo arrastou seu cadáver pelo campo de batalha. Pouco depois, Páris, irmão de Heitor, lançou contra Aquiles uma flecha envenenada que lhe atingiu o calcanhar e o matou. Microsoft® Encarta® Enciclopedia Plus. © 1993-2002.

¹⁹ SAPEGNO, op., cit., p. 58-59.

²⁰ Quando a esposa de Príamo, Hécuba, estava grávida de Páris, sonhou que estava dando à luz a uma tocha da qual surgiam serpentes sibilantes, assim, quando o bebê nasceu, Hécuba o entregou a uma criada com ordens de levá-lo ao Monte Ida e matá-lo. A criada, entretanto, ao invés de matá-lo, simplesmente o deixou na montanha para morrer; ele foi salvo por pastores, sendo criado para também se transformar em um deles. Mas após o encontro com as deusas Hera, Atena e Afrodite, Páris retornou a Tróia, onde sua habilidade nas competições atléticas e sua bela aparência causaram interesse nos seus pais, que rapidamente estabeleceram sua identidade e o receberam de volta com entusiasmo. Páris morreu antes do desfecho final da guerra de Tróia ao ser mortalmente ferido pela flechada de Filotete. Microsoft® Encarta® Enciclopedia Plus. © 1993-2002.

²¹ Como nos explica Ferroni, op. cit. p. 41-44., a peculiaridade dos romances do Ciclo Bretão ou Arturiano, se encontra no fato de que a narração não se concentra nos eventos militares coletivos, mas sim nas aventuras de um grupo restrito de cavaleiros. O herói, segundo Ferroni, realiza a si mesmo quando o seu esforço se concentra na tentativa de realizar algo inalcançável e, freqüentemente, as mais nobres empresas se realizam pelo amor de uma mulher. Ferroni explica que esses romances se inspiravam nas histórias, lendas e contos da Antigüidade, adaptados à realidade do mundo feudal: ciclo de Tróia, de Alexandre Magno, ciclo

Tristão apaixonou-se pela esposa de seu tio, Isolda, e o marido, depois de surpreender os dois amantes, teria matado-os.

Aparentemente a lista das personagens nomeada por Virgílio é simples e por si só parece produzir uma imagem poética completa. Mas através das informações que se referem a essas personagens, descobrimos quais foram as fontes das quais Dante autor se utilizou para criar esse grupo de condenados e, conseguimos finalizar a imagem que tivemos na primeira leitura das personagens nomeadas por Virgílio, assim entender melhor o porquê das punições e da dor desses condenados.

Percebemos que a atenção dirigida a esse específico grupo de condenados, *donne antiche e' cavalieri*²² (*Inf. V, 71*), parece deslocar o pecado da luxúria para o plano daquele sentimento de amor idealizado que constituía o cerne da literatura cortês e do *dolce stil novo*, ao qual Dante autor tinha ativamente participado, como já dissemos, com a elaboração da *Vita Nuova*. Ao que tudo indica, o fato realmente relevante nesse grupo não seria o modo como estas personagens pereceram, mas o aspecto dominante de suas personalidades que lhes casou a morte, ou seja, a volúpia, a luxúria; aqui encontramos Dido e Cleópatra que se suicidaram e mesmo assim ocupam

Bretão ou Arturiano. O autor explica que os textos mais apaixonantes baseiam-se nas antigas lendas celtas, cujos protagonistas são o mítico rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda. É nesse ciclo que se insere a narrativa de Tristão e Isolda que, segundo Ferroni, teve desde o século XII, muitas versões. Segundo o autor, as principais linhas da história, que se encontram quase que constantes nas diferentes versões, contam a história de Tristão, sobrinho do rei Marcos da Cornualha, que para salvar o tio de uma dívida, enfrentou e derrotou o gigante Morholt da Irlanda, mas do combate saiu mortalmente ferido. Restabelecido graça às mágicas curas de Isolda, voltou à corte do tio, que o incumbiu de uma nova empresa: deverá encontrar a mulher a qual pertence o fio de cabelo loiro que caiu do bico de um estorninho aos pés do rei e que este, interpretando o evento como uma fatal premonição, decidiu torná-la sua esposa. Tristão, após um longo peregrinar, ao voltar na Irlanda, reconhece em Isolda a futura esposa de Marcos. Durante a viagem que os conduz em Cornualha, Tristão e Isolda bebem por engano um filtro de amor que a mãe de Isolda tinha preparado para as núpcias reais e os dois são tomados por uma irresistível paixão recíproca. Ferroni explica que a partir deste momento da história começa uma longa série de eventos que retratam, de forma diferente dependendo da versão, a história do relacionamento dos dois amantes.

esse círculo e não aquele destinado aos suicidas – VII (*Inf.*, XIII). Isso se explica pelo fato de que o traço dominante que justifica a presenças dessas personagens ali é a paixão, e não a violência contra si mesmas.

Todas as almas nomeadas por Virgílio morreram devido àquele sentimento de amor tão dignificado pela literatura cortês e do *dolce stil novo*. Assim, parece que nesse momento a narração tende a determinar mais especificamente com o que Dante está preocupando, ou seja, o que despertou nele, no começo do canto, aquele sentimento de piedade que o toca por dentro, *mi percuote*²³. Poderíamos nos perguntar como é possível que um sentimento tão alto e divino como o do amor, que prorrompeu nos corações dessas personagens tão ilustres, possa transformar-se em algo pecaminoso e, conseqüentemente, fazer com que no além aqueles que o sentiram tornem-se alvo das severas sanções da justiça divina. Parece ser essa a dúvida que invade o coração de Dante quando, após ter ouvido os nomes das damas e cavaleiros da antigüidade clássica e medieval, é dominado por um sentimento de piedade tão forte e que penetra a sua alma de tal maneira que o faz quase perder os sentidos:

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
 nomar le donne antiche e' cavalieri,
 pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.²⁴ (*Inf.* V, 70-72).

De acordo com Di Salvo²⁵, a interpretação mais exata da palavra piedade, que como veremos será recorrente ao longo do canto, é de extrema

²² "De antigos cavaleiros tendo ouvido, e damas", p. 52.

²³ "vêm me acometer", p. 50.

²⁴ "De antigos cavaleiros tendo ouvido,
 e damas, do meu mestre o chamamento,
 piedade me deixou quase esvaído.", p. 52.

importância para que possamos interpretar o próximo encontro de Dante com Francesca e Paolo. Poderíamos dizer que o impacto com o mundo da paixão amorosa, percebida agora por Dante nessa dimensão violenta do Inferno, tão distante daquela que o tinha levado à poesia cortês e *ao dolce stil novo*, perturba o viajante e sua angústia é destinada a crescer e a chegar ao ápice com o desmaio, quando Francesca concluirá sua história. Diferentemente da interpretação de De Sanctis²⁶, que entende a palavra piedade como a compaixão que Dante sente pela tragédia dos luxuriosos, lembramos aqui a explicação de Sapegno, que vai ao encontro das interpretações de Pagliaro e Pasquini e Quaglio, segundo a qual a piedade é:

“o sentimento de perturbação que nasce das considerações sobre as terríveis conseqüências do pecado. E se entende que, tratando-se aqui de uma culpa cuja primeira origem está num sentimento natural, exaltado por uma longa tradição poética [...], e encontrando-se entre estes pecadores muitas personagens celebradas pela poesia, a perturbação implica também uma nota de sofrimento e de secreta e tormentosa inquietação, que mesmo assim nunca comporta uma atitude de adesão ou participação por parte de Dante e não diminui de modo algum a resoluta condenação moral.”²⁷

Poderíamos dizer que a piedade que se apodera de Dante, e que o fará desmaiar no final desse canto, parece mostrar nesse específico canto a complexa relação entre Dante autor e Dante peregrino, ou seja, entre o poeta símbolo de uma literatura que exaltava os ideais amorosos e o homem que vê

²⁵ DI SALVO, op., cit., p 41.

²⁶ DE SANCTIS. *Saggi critici.*, p.46.

²⁷ “sentimento di turbamento, che nasce dalla considerazione delle terribili conseguenze del peccato. E s’intende che, trattandosi qui di una colpa che ha la sua prima origine in un sentimento naturalissimo, ed esaltato per giunta da una lunga tradizione poetica [...], e trovandosi tra questi peccatori molti personaggi celebrati dalla poesia, il turbamento implica anche una sfumatura di sofferenza e di secreta tormentosa inquietudine, Che non importa

como esses ideais, se mal dirigidos, possam levar ao pecado e, conseqüentemente, à danação eterna.

3.2 FRANCESCA E PAOLO

Retomando agora o fio de nossa leitura, observamos que após o elenco das antigas damas e cavaleiros, pela primeira vez na DC, Dante manifesta o desejo de falar com as almas e para isso pede permissão ao *Maestro*.

No grupo dos luxuriosos destacados por Virgílio, Dante nota duas almas que, diferentemente das outras, procedem juntas. A essa peculiaridade se soma o fato de que o vôo delas parece muito mais leve que o dos outros condenados. Tais características instigam a curiosidade de Dante e o levam a expressar sua vontade de falar com elas:

I' cominciai: "Poeta, volentieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion si al vento esser leggieri"
Ed elli a me: "Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno."²⁸ (*Inf.*, V, 73-78).

Essas almas, ao contrário de todas as outras, voam juntas e se abandonam leves à vontade do vento e, na interpretação de Sapegno²⁹, isso se deve ao

comunque mai da parte di Dante un atteggiamento di adesione e di compartecipazione e non attenua in nessun modo la recisa condanna morale. SAPEGNO, op., cit., p. 59.

²⁸ "E comecei: "Poeta, a meu contento
a esses dois falaria que unidos vão,
e tão leves parecem ser ao vento".
Respondeu ele: "Espera, já estarão

fato de que sobrevive nelas e ainda as domina aquela paixão que as levou à morte: o amor que as conduziu a uma pena comum, continua conduzindo e mantendo-as unidas num mesmo tormento. Assim, poderíamos pensar que a expressão *paion si al vento esser leggieri*³⁰ parece identificar não a dinâmica do vôo deles, mas o reflexo de um estado de espírito que corresponde à experiência amorosa que eles vivenciaram. A confirmação dessa interpretação estaria nas próprias palavras de Virgílio, que identifica as duas almas não pelo nome, mas pelo amor que as conduz: *per quello amor che i mena*³¹.

Seguindo as indicações de Virgílio, Dante chama a atenção das duas almas:

Si tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: "O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!"³² (*Inf.*, V, 79-81).

Virgílio havia lhe dito que a paixão do amor os conduzia, no sentido também de que os atormentava, e Dante parece retomar essa idéia utilizando *affannate*³³ que, na interpretação de Pagliaro³⁴, indicaria tanto o cansaço físico dos dois condenados, quanto o moral. Poderíamos pensar que devido a identidade que Dante estabelece entre a paixão e o turbilhão, aqui *affannate* implicaria no tormento físico provocado pelo turbilhão mas também naquele psicológico gerado pelo turbilhão interior. Parece que Dante, ao usar *affannate*,

mais próximos de nós, então lhes pede, pelo amor que os conduz, e eles virão.", p. 52.

²⁹ SAPEGNO, op., cit., p. 59.

³⁰ "e tão leves parecem ser ao vento", p. 52.

³¹ "pelo amor que os conduz", p.52.

³² "Numa hora então em que a tormenta cede, a voz movi: "Ó almas combalidas, falai conosco, se outrem não o impede.", p. 52.

³³ "combalidas", p. 52.

³⁴ PAGLIARO, op., cit., p. 132.

demonstra uma espécie de participação, e ao mesmo tempo de respeito em relação aos dois condenados que são convidados a falar, mas apenas se esse convite não for negado pela vontade divina.

Quando essas almas atendem ao chamado, Dante descreve o vôo delas através de um símile:

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate;
cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
si forte fu l'affettuoso grido.³⁵ (*Inf.*, V, 82-87).

Assim, no começo tínhamos assistido ao flutuar dos estorninhos. Nesses, o flutuar de uma fileira de groux se destacava, e agora vemos delicados pombos que saem da fileira onde se encontra Dido e, levados pela paixão, pairam com as asas levantadas e firmes como se voassem em direção ao ninho, respondendo à força daquele chamado afetuosos.

Atendendo aquele *O anime affannate*, que se revela agora um *affettuoso grido*³⁶, as almas se afastam dos outros luxuriosos e voam, cruzando o ar infernal, até Dante. Croce³⁷ explica que o vôo dos dois condenados, comparado ao dos pombos, está repleto de anseio de derramar num coração humano a dolorosa experiência deles, tanto que as primeiras palavras de Francesca são cheias de delicadeza e comoção para com Dante:

³⁵ "Tal como pombas quando amor convida-as, asas firmes abrindo, ao compartilhado ninho revoam, pelo querer trazidas, saíram da legião que acolhe Dido, vindo até nós pelo vento maligno, tão do meu grito o afeto foi entendido:", p. 52.

³⁶ "do meu grito o afeto foi entendido", p. 52.

³⁷ CROCE, op., cit., p. 71.

“O animal grazioso e benigno
 che visitando vai per l’aere perse
 noi che tingemmo il mondo di sanguigno,
 se fosse amico il re de l’universo,
 noi pregheremmo lui de la tua pace,
 poi c’hai pietà del nostro mal perverso.”³⁸ (*Inf.*, V, 88-93).

De Sanctis³⁹, por sua vez, esclarece que naquele chamado afetuoso de Dante, Francesca percebe uma voz viva e cheia de piedade que chega ao seu ouvido no reino onde a piedade está morta; e o seu primeiro pensamento é o de rezar a Deus, como costumava fazer na terra, para aquele homem gentil que sente piedade pelo seu mal perverso, isto é, Dante, que sente piedade por aqueles que morreram por amor. Mas a prece que sai da boca de Francesca é introduzida por um *se*, condicional, que demonstraria a imediata consciência dela do que representa o Inferno, o lugar onde Deus não lhe é mais amigo e no qual ela não tem mais o direito de direcionar-lhe nenhuma prece. Segundo De Sanctis, essa prece condicionada, que uma alma condenada envia a Deus do fundo do Inferno, “é um dos sentimentos mais delicados e gentis, e cheios de verdade. Não há prece, mas intenção. Na alma de Francesca há um misto de terra e Inferno, uma devota intenção com uma linguagem e um costume de pessoa ainda viva, mas que não chega a ser prece, porque está acompanhada da consciência de seu estado atual”⁴⁰.

³⁸ “Ó ser que assim generoso e benigno
 vens visitar, neste negrume imerso,
 nós que o mundo tingimos de sanguino;
 se fosse amigo o rei do Universo
 a ele rezaríamos por tua paz,
 pois que te apieda o nosso mal perverso. “, p. 52.

³⁹ DE SANCTIS, op., cit., p. 40.

⁴⁰ “è uno dei sentimenti più fini e delicati e gentili, colto dal vero. Non c’è la preghiera, ma c’è l’intenzione; ci è terra e inferno mescolati nell’anima di Francesca; una intenzione pia con linguaggio ed abitudini di persona ancor viva, ma che non giunge ad essere preghiera, perché accompagnata con la coscienza dello stato presente”. Idem, p. 40.

Essa explicação de De Sanctis nos remete àquela de Auerbach, mencionada no início desse capítulo, que alegava existir nas personagens de Dante uma certa liberdade de palavras e de gestos e, portanto, dentro da imutabilidade de Francesca existiria uma liberdade para um certo grau de mudança e de distinção, ainda que essa mudança não passe de uma intenção, já que o destino de Francesca agora está sujeito ao castigo eterno, e sua voz de condenada não pode ser escutada por Deus.

Francesca prossegue, com a mesma graça e gentileza - que Pagliaro⁴¹ compara àquela de uma dama que entretém seus hóspedes - de suas primeiras falas, declarando estar pronta, junto a Paolo, ao colóquio com Dante:

"Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.
Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui."⁴² (*Inf.*, V, 94-99).

Diferentemente das interpretações mais antigas que entendiam o *mentre che 'l vento, come fa, ci tace*⁴³ como uma representação de um ponto específico ao reparo do turbilhão infernal, onde acontecia o diálogo entre Dante e Francesca, nas explicações de Sapegno⁴⁴ (que retomam as de Pagliaro), descobrimos que aquele verso deve ser entendido como um momento no qual o turbilhão infernal se aplaca e dá espaço ao diálogo entre Dante e Francesca.

⁴¹ PAGLIARO, op., cit., p. 135.

⁴² "Toda palavra que falar te apraz
ou ouvir, será por nós falada ou ouvida,
quando o vento calar, como ora faz.
Repousa a terra na qual fui nascida
sobre a marinha onde o rio Pó descende,
e pra sua paz seu séqüito convida.", p. 52.

⁴³ "quando o vento calar, como ora faz", p. 52.

⁴⁴ SAPEGNO, op., cit., p. 61.

Agora descobrimos, finalmente, quem é aquela alma tão gentil e cortês que atendeu ao chamado de Dante e, através das explicações de Pasquini e Quaglio⁴⁵, percebemos que Francesca começa a se apresentar sem mencionar seu nome, mas aludindo ao lugar onde ela nasceu. Os comentaristas explicam que *siede la terra*⁴⁶ se refere à cidade de Ravenna que, na época de Francesca, estendia-se até o mar, ou seja, a cidade se situava onde o curso do rio Pó desce para encontrar, junto de seus afluentes, a paz.

Quem fala então é Francesca, filha de Guido da Polenta, senhor de Ravenna, esposa de Gian Ciotto, e as informações a respeito dessa personagem encontram-se praticamente unânimes na crítica em geral.

O casamento de Francesca com Gian Ciotto (o coxo) Malatesta, senhor da cidade de Rimini, teria servido para selar (através de um casamento político), a reconciliação entre as duas famílias depois de um longo período de lutas. Francesca teria então se apaixonado pelo cunhado Paolo, e o marido, após ter surpreendido os dois amantes, matou-os. Segundo Pasquini e Quaglio⁴⁷, essas seriam as únicas informações precisas sobre o acontecimento e, portanto, a versão que Boccaccio⁴⁸ havia dado aos fatos seria simplesmente uma ampliação romanceada da história.

Mas, voltando a Francesca no seu diálogo com Dante, a alma retoma o discurso narrando a sua história e a de Paolo, do recíproco amor e do triste fim que os levou à morte:

⁴⁵ PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit. p. 67.

⁴⁶ "Repousa a terra", p. 52.

⁴⁷ PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit. p. 67.

⁴⁸ SAPEGNO, op. cit., p. 61, explica que Boccaccio ampliou, romanceando, o episódio da morte dos dois amantes narrando que Francesca teria se casado acreditando que o futuro marido

"Amor, ch'al cor gentile ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende."⁴⁹ (*Inf.*, V, 100-102).

A interpretação de Pagliaro⁵⁰ a esses versos poderia ser assim resumida: o amor que rapidamente penetra os corações sensíveis, fez com que Paolo se apaixonasse por mim, foi-me arrancado pelas mãos de quem me matou, e a intensidade desse amor, que ainda hoje me vence, continua me ofendendo. Sapegno⁵¹, de acordo com a leitura de Pagliaro, explica que essa interpretação se distancia daquelas mais antigas que acreditavam que o verso *'l modo ancor m'offende*⁵² se referisse à maneira como os dois amantes morreram, ou seja, a morte imprevista e violenta teria impedido a confissão deles e, dessa forma, os teria levado ao Inferno.

Pagliaro⁵³ esclarece que o que está ofendendo Francesca não é a maneira como lhe foi tirada a vida, mas a intensidade do amor de Paolo que, como em vida lhe tirou qualquer possibilidade de defesa, mantém-na também no Inferno em seu poder.

Nesse mesmo sentido, Sapegno⁵⁴ afirma que o elemento que ajudaria a esclarecer a exata interpretação desses versos viria das primeiras palavras de Francesca quando ela começa a narrar a sua aventura amorosa e a dizer que o seu amor foi daqueles que se fixam nos corações dotados de sensibilidade, isto é, que possuem nobreza moral. Poderíamos perceber aqui nesses versos a

seria Paolo e não Gianciotto. Apenas na noite de núpcias Francesca teria descoberto o engano no qual fatalmente caiu. Nenhum dos comentaristas retoma essa versão.

⁴⁹ "Amor, que alma gentil pronto apreende,
este prendeu pela bela pessoa
de mim levada, e o modo ainda me ofende.", p. 53.

⁵⁰ PAGLIARO, op., cit., p. 136-137.

⁵¹ SAPEGNO, op., cit., p. 62.

⁵² "o modo ainda me ofende", p. 53.

⁵³ PAGLIARO, op., cit., p. 143.

⁵⁴ SAPEGNO, op., cit., p. 62.

concepção de amor teorizada pela literatura cortês e retomada depois pelos poetas do *dolce stil novo*; já em Guinizzelli encontramos o motivo que tem afinidade com os versos de Dante, *Foco d'amor in gentil cor s'apprende*⁵⁵, ou seja, a identidade entre o amor e o coração sensível, no qual a nobreza de espírito resulta como uma qualidade inata, intrínseca da alma, que amadurece e concretiza-se por méritos pessoais. Somente o coração gentil, isto é, nobre, é capaz de se apaixonar.

E Francesca prossegue narrando a reciprocidade de seu amor e o de Paolo, e o triste fim que os levou à morte:

"Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.
Caína attende chi a vita ci spense."
Queste parole da lor ci fuor porte.⁵⁶ (*Inf.*, V, 103-108).

O amor que não admite que a pessoa amada não corresponda fez com que Francesca se apaixonasse pelo belo Paolo e, como se vê, aquele amor ainda não a abandonara, obrigando-a a permanecer ligada ao amante. Foi aquele mesmo amor que conduziu ambos à morte, mas, por outro lado, quem os matou é esperado pela Caína, onde são punidos os traidores dos parentes.

Assim, poderíamos dizer que o primeiro terceto é dedicado à revelação e à justificativa da intensidade do amor de Paolo; o segundo nos remete, ao

⁵⁵ "O fogo do amor desperta dentro o coração gentil". Ver capítulo 1 p. 19.

⁵⁶ "Amor, que a amado algum amar perdoa,
tomou-me, pelo seu querer, tão forte,
que como vês ainda me agrilhoa.
Amor nos conduziu a uma só morte;
Caína terá quem deliu nosso alento."
Co' estas palavras resumiu sua sorte.", p. 53.

contrário, ao amor de Francesca, quando *come vedi*⁵⁷ explicaria o fato de eles estarem juntos no turbilhão. Enfim, o primeiro verso do terceto que segue explica como o próprio amor, aquele sentimento nobre e gentil, pôde ser a causa da morte deles.

Os comentaristas em geral declaram que a afirmação do segundo terceto, ou seja, aquela na qual se sustenta que quem é amado não pode senão amar de volta, confirmaria a moldura cultural na qual a própria Francesca se coloca e que, como já mencionamos, é a do amor idealizado e poetizado da literatura clássica e cortês e, em seguida, do *dolce stil novo*.

Mas, como veremos, a visão que se tem de Francesca, em relação a esses mesmos versos, diferencia-se de acordo com a época em que as interpretações surgiram. De Sanctis, em sua interpretação romântica, viu em Francesca "a primeira mulher viva e verdadeira que apareceu no horizonte poético dos tempos modernos". Contrariamente a Beatriz, Francesca é, na concepção do histórico da literatura italiana, algo a mais que uma simples abstração, é "o puro feminino... o gênero ou o tipo": é "pessoa verdadeira, em toda a sua liberdade"⁵⁸. A poesia da mulher estaria sobretudo no fato de ter sido derrotada pelo amor: por isso, segundo Croce, Francesca, aos nossos olhos, anima-se de vida poética justamente no ato no qual sucumbe àquela férrea necessidade que Dante autor expressou com: *amore ch'a nullo amato amar perdona*⁵⁹.

Contrariamente a De Sanctis, as interpretações modernas de Sapegno, Pagliaro, Di Salvo, Contini e Pasquini e Quaglio, vêm nas palavras de

⁵⁷ "como vêz", p. 53.

⁵⁸ "la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni", "il puro femminile... il genere o il tipo", "vera e propria persona, in tutta la sua libertà". DE SANCTIS, op., cit., p. 35.

Francesca, sem tirar nenhum mérito à poesia desses versos, um simples relatar dos fatos. Sapegno⁶⁰ evidencia que Francesca, usando fórmulas consagradas do amor cortês e do *dolce stil novo*, levaria a sua história de amor a uma situação genérica e, por essa via, ela se esforçaria para explicá-la e justificá-la. Nesse sentido, Francesca subtrairia o impulso do pecado carnal de uma responsabilidade individual, dela e de Paolo, para transformá-lo em uma simples força transcendente e irresistível. Enfim, para Sapegno, Francesca está dizendo: Paolo tinha o coração gentil e por isso sensível à beleza; eu era bela e ele não pôde evitar se apaixonar por mim. Dessa forma, visto que a lei do amor não nos permite não amar quem nos ama, eu não pude senão amá-lo, e isso nos levou à morte. Em suma, nas as palavras de Contini, "a pecadora defende o seu pecado à sombra da moral do *dolce stil novo*"⁶¹.

Retomando agora a nossa leitura, descobrimos os efeitos da narração de Francesca sobre Dante:

Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?".
Quando risposi, cominciai: "Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!"⁶² (*Inf.* V, 109-114).

⁵⁹ "Amor, que a amado algum amar perdoa", p. 53.

⁶⁰ SAPEGNO, op., cit., p. 62.

⁶¹ "la peccatrice ripari il suo peccato all'ombra della morale che usa dire ... stilnovistica". CONTINI, op., cit., p. 44.

⁶² "Ao ouvir dessas almas o tormento,
baixei o rosto, e quedei-me, até meu guia
me perguntar: "Que tens no pensamento?".
Em resposta exclamei: "Ah! que ironia!
Quanto desejo, quão ledo pensar
Ao doloroso passo os levaria!", p. 53.

Quando Dante compreende o sentido das palavras daquelas almas atormentadas pela paixão e pela pena abaixa os olhos, e Virgílio lhe pergunta no que está pensando. A resposta de Dante, na visão de Sapegno⁶³, soa como um diálogo consigo mesmo, como uma reflexão. Francesca falou sobre o amor, e ao amor deu uma justificativa coerente com os princípios do amor idealizados pela cultura de seu tempo. Portanto, se o pano de fundo dessa tragédia amorosa não possui manchas, onde estaria a raiz do pecado? Para saber como o amor que eleva e enriquece a alma degenera em pecado, Dante pergunta:

Poi mi rivolsi a loro e parla'io,
e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno triste e pio.
Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conoscesti i dubbiosi disiri?"⁶⁴. (*Inf.* V, 115-120).

Assim Dante volta a falar com Francesca e declara-lhe que os sofrimentos dela o comovem e enchem-no de tristeza e de piedade: *i tuoi martiri/ a lagrimar mi fanno tristo e pio*⁶⁵. Percebemos que se faz vivo, mais uma vez, o sentimento de piedade, e poderíamos acrescentar que não somente em Dante, mas também nos leitores. Nós também nos comovemos e experimentamos o sentir dessas almas atormentadas, porque, como disse Eliot, "podemos ver e sentir a situação dos dois amantes perdidos, embora ainda não

⁶³ SAPEGNO, op., cit., p. 63.

⁶⁴ "Depois voltei-me novamente ao par,
e perguntei: "Francesca, o teu tormento
até às lágrimas move o meu pesar;
mas dize: dos suspiros no momento,
com que e como concedeu-te amor
do secreto desejo o entendimento?"., p. 53.

⁶⁵ "o teu tormento até às lágrimas move o meu pesar", p. 53.

compreendamos o significado que Dante lhe atribui.”⁶⁶ Borges completa esse raciocínio dizendo que “Dante narra com tão delicada piedade a culpa de Francesca que todos a sentimos inevitável”⁶⁷.

Com efeito, escutamos Dante piedoso perguntar como foi possível que os dois amantes tenham cometido aquele *doloroso passo*.⁶⁸ Na realidade, Paolo e Francesca eram ambos casados e, além disso, eram também cunhados. Portanto, com aquele ato eles teriam quebrado algo de sagrado, fortemente vinculado aos códigos da moral e aos valores religiosos. E Francesca atende novamente à curiosidade de Dante respondendo:

E quella a me: "nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa'l tuo dottore.
Ma s'a conoscere la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice."⁶⁹ (*Inf. V*, 121-126).

Francesca sublinha que não há dor maior do que a lembrar dos momentos felizes quando se está na miséria, e que Virgílio bem conhece tal situação. Mas Francesca é gentil e portanto responderá à afetuosa curiosidade demonstrada por Dante da mesma forma como o infeliz que a acompanha: enquanto narra sua pena, chora.

Na interpretação de Di Salvo⁷⁰ – que está de acordo com a de Pagliaro –, Virgílio compreende as palavras de Francesca porque também ele, como

⁶⁶ ELIOT, op., cit., p. 73.

⁶⁷ BORGES, cit., p. 402.

⁶⁸ "doloroso passo", p. 53.

⁶⁹ "E ela a mim: "Não há tão grande dor
qual lembrança de um tempo feliz,
quando em miséria, e o sabe o teu mentor.
Mas, se de conhecer desde a raiz
o nosso amor demonstras tal anseio,

morador do Inferno, conhece o grande contraste entre a vida terrena e a vida infernal. Virgílio pode fazer o confronto entre a felicidade de sua vida gloriosa e a tristeza de sua permanência no Limbo.

Assim, Francesca começa a contar da *prima radice*⁷¹ do seu amor, e o seu tom retoma a melancolia usada ao falar de sua terra natal:

"Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse."⁷² (*Inf. V*, 127-132).

Desse modo, pois, Francesca fala do amor e da literatura: naquele dia ela e Paolo estavam lendo, por simples deleite, a história de Lancelot⁷³ e de como ele foi vencido pelo amor. Estavam sozinhos e sem nenhum pressentimento do que viria a acontecer depois como consequência daquela leitura.

Na interpretação de Pagliaro⁷⁴, Francesca revela propositadamente a inocência das intenções deles e a normalidade da situação na qual se

eu contarei, como quem chora e diz.", p. 53.

⁷⁰ DI SALVO, op., cit., p 46.

⁷¹ "desde a raiz", p. 53.

⁷² "Líamos um dia nós, para recreio,
de Lancelot e do amor que o prendeu;
éramos sós, e sem qualquer receio.
Veze essa leitura nos ergeu
olhar a olhar, no rosto desmaiado,
mas um só ponto foi que nos venceu.", p.53-54.

⁷³ Pasquini e Quaglio, op., cit., p. 69, explicam que Lancelot foi o primeiro cavaleiro da Távola Redonda e, nas narrativas que fazem parte dos romances do Ciclo Bretão ou Arturiano, era apresentado como um modelo de cortesia ainda que, dizem os autores, suas inclinações para a paixão amorosa lhe impedissem de alcançar a perfeição moral. Conta a história que Lancelot apaixonou-se secretamente pela bela esposa do rei Artur, Ginevra, mas jamais ousou falar-lhe. A lenda narra que Ginevra encantou-se por um cavaleiro desconhecido e, através de Galeoto, um funcionário do rei, combinou um encontro secreto com ele num pequeno bosque. Durante o encontro, após descobrir que o cavaleiro era Lancelot, Ginevra lhe declara o seu amor. A amizade amorosa, por conselho de Galeoto, é selada por um beijo, que a rainha concede ao cavaleiro.

encontravam. Ou seja, Francesca estaria colocando limites na responsabilidade de ambos os cunhados, já que nenhum dos dois podia prever o que teria acontecido depois. Portanto, das palavras de Francesca pode-se concluir que o perigo estaria no livro que os dois estavam lendo. Além disso, o livro em questão, que narrava o amor de Lancelot por Ginevra por muito tempo não declarado, teria muitas afinidades com o amor entre os cunhados. Por mais de uma vez a emoção instigada por aquela leitura teria feito com que a troca de olhares entre eles provocasse a recíproca palidez.

Dessa forma, Francesca diz *ci vinse*⁷⁵, ou seja, não houve qualquer possibilidade de resistir àquela paixão, e somente nos tercetos que seguem descobrimos em que ponto da história de Lancelot o livro os teria levado ao *doloroso passo*⁷⁶:

"Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante."⁷⁷ (*Inf. V*, 133-138)

Quando a leitura dos dois cunhados chega ao momento em que Lancelot beija a boca de Ginevra, Paolo, que agora está eternamente ligado a Francesca, tremendo por inteiro, a beija. Galeoto foi o livro e quem o escreveu e naquele dia os dois não mais prosseguiram na leitura. Esses versos

⁷⁴ PAGLIARO, op., cit., p. 152-153.

⁷⁵ "nos venceu", p. 54.

⁷⁶ "doloroso passo", p. 53.

⁷⁷ "Ao termos o sorriso desejado
ser beijado por tão perfeito amante,
este, que nunca seja-me apartado,
tremendo, a boca me beijou no instante.
Foi Galeoto o livro, e o seu autor;

descrevem o momento em que a paixão coloca os amantes no pecado, e nesse sentido De Sanctis declara, "quando Francesca foi derrotada, quando o pecado que já estava na alma se revela, no momento do beijo, [...] entre o amante e o pecado se insere o Inferno, e o tempo feliz se une à miséria, e aquele momento de abandono, o pecado, nunca mais se apagará, torna-se a eternidade"⁷⁸.

Poderíamos dizer que o pecado teria sido esse beijo, essa quebra das normas morais mas, como explica Di Salvo⁷⁹ de acordo com Pagliaro e Pasquini e Quaglio, *il disiato riso* beijado por *da cotanto amante*⁸⁰ é uma invenção de Francesca, ou melhor, uma projeção da sua própria experiência sobre os acontecimentos do livro: no qual não é Lancelot que beija Ginevra, ao contrário, ele desenvolve um papel passivo; seriam a rainha e Galeoto a dirigir o jogo.

Parece pois que Francesca estivesse lendo um romance diferente daquele que menciona. Galeoto, que como dissemos em nota, era um funcionário do rei Artur, marido de Ginevra, foi o elo entre Lancelot e a rainha. No caso de Francesca, parece ser o livro a cumprir, em relação aos dois cunhados, uma função análoga à de Galeoto. Nesse sentido, Croce afirma que "os dois amantes não foram ajudados a resistir, pelo contrário, foram preparados a ceder através do *cor gentile*, dos *dolci pensieri*, dos *dolci sospiri*, das sentenças da doutrina do amor, *che a nullo amato amar perdona*; [...]. Da poesia do *dolce*

nesse dia não o lemos mais adiante", p. 54.

⁷⁸ "Quando Francesca è vinta, quando il peccato che era già nell'anima si rivela, nel punto stesso del bacio, [...] tra l'amante e il peccato si gitta in mezzo l'Inferno, e il tempo felice si congiunge con la miséria, e quel momento di oblio, il peccato, non si cancella più, diviene l'eternità." DE SANCTIS, op., cit., p. 45.

⁷⁹ DI SALVO, op., cit., p 47.

⁸⁰ "o sorriso desejado", "tão perfeito amante", p. 54.

stil novo, das lembranças e dos exemplos dos apaixonados e nobres heróis e heroínas dos romances.”⁸¹

E voltando à nossa leitura, podemos agora retomar os últimos tercetos que fecham o canto, descrevendo o desmaio de Dante:

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea; sí che di pietade
io venni men cosí com'io morisse.
E caddi come corpo morto cade.⁸² (*Inf.*, V, 139-142).

Enquanto Francesca explicava a causa do pecado deles, Paolo chorava, e Dante, devido à piedade que sentia, perdeu os sentidos e caiu assim como cai um corpo sem vida.

Ao longo da nossa leitura tentamos evidenciar, com o auxílio das explicações dos críticos e teóricos, como Dante autor constrói o tema da piedade, usando como artifício uma espécie de ‘crescendo’, uma progressão que parte, nos primeiros tercetos com as descrições mecânicas e quase secas de Minós e de sua função, perpassa pelas descrições do turbilhão com a musicalidade dos versos dos símiles que distinguem e descrevem as almas dos luxuriosos, preanunciando a aparição das duas almas *affannate*⁸³, e chega ao diálogo com Francesca, repleto de referências à literatura cortês e *stilnovista*, culminando nesses dramáticos versos finais.

⁸¹ "I due non sono stati aiutati a resistere, ma anzi preparati a cedere, dal "cor gentile", dai "dolci pensieri", dai "dolci sospiri", dalle sentenze della dottrina d'amore, "che a nullo amato amar perdona"; [...]. Dalla poesia del *dolce stil novo*, e dai ricordi e dall'esempio degli appassionati e nobili eroi ed eroine dei romanzi." CROCE, op., cit., p. 72.

⁸² "Enquanto uma dizia seu amargor,
chorava a outra alma e, como quem se esvai
em morte, eu me esvai de pena e dor,
e caí como corpo morto cai. ", p. 54.

⁸³ "combalidas", p. 52.

Mas, como nos indica Pagliaro⁸⁴, essa piedade é um momento da consciência de Dante e não interfere minimamente na relação entre a culpa e o castigo que se atua no Inferno; Francesca e Paolo sofrem as mesmas conseqüências que todos os outros luxuriosos sofrem.

Na visão de Pasquini e Quaglio⁸⁵, o cerne desse canto está no debate sobre o amor e a perdição, no qual os dois amantes tornam-se símbolos de que a lógica dos sentimentos não corresponde completamente à lógica moral e religiosa da cultura medieval.

Retomando o que foi dito ao longo da interpretação do canto, podemos observar que a triplicação do *Amor* configura-se em Francesca como uma tentativa de subtrair o impulso pecaminoso de uma responsabilidade pessoal e, em Dante, tal posição se manifesta como um momento de revisão de uma série de valores amadurecidos no âmbito do *dolce stil novo*, que privilegiavam o amor nobre ou a idealização da paixão e que, agora, revelam limites e insídias à luz do ordenamento divino no além. No Inferno, os que anteriormente eram instrumentos de elevação espiritual são degradados a meios de danação. Poderíamos perceber aqui um reforço da mensagem contida na DC: a viagem de Dante no reino dos mortos é a viagem de um homem do pecado à salvação, portanto, as experiências vivenciadas por ele na DC servem de *exemplum* e podem ajudar o homem a conduzir uma vida melhor, evitando os enganos aos quais podem nos conduzir as fantasias provocadas por uma leitura, como aconteceu com Paolo e Francesca.

⁸⁴ PAGLIARO, op., cit., p. 158.

⁸⁵ PASQUINI, & QUAGLIO, op., cit. p. 73.

CAPÍTULO 4

AS TRADUÇÕES DO CANTO V

*“O voi ch’avete li ‘n teletti sani,
mirate la dottrina che s’asconde
sotto ‘l velame de li versi strani.”
(Inf., IX, 61-63)*

Após ter concluído a leitura do *Canto V do Inferno*, neste quarto capítulo concentraremos nosso olhar sobre as soluções encontradas pelos tradutores brasileiros em relação a esse mesmo canto. O nosso intuito não é o de olhar para as traduções sob um ponto de vista qualitativo, afirmando a boa ou má qualidade delas, mas simplesmente acompanhar o trabalho dos tradutores e apontar para as escolhas que fizeram para superar os desafios de se traduzir a DC e, especificamente, o *Canto V do Inferno* de Dante.

Para realizar essa tarefa elegemos as três traduções brasileiras íntegras da DC que tiveram maior divulgação, e que acreditamos serem ainda hoje as mais consultadas. A escolha também se deu pelo fato de acharmos importante nos atermos aos tradutores que enfrentaram a obra de Dante como um todo, ou seja, entre as muitas traduções existentes do *Canto V do Inferno*, elegemos essas três cujos tradutores puderam se ‘apropriar’ da DC em sua totalidade.

São elas: a de Pedro Xavier Pinheiro, realizada no fim do século XIX e reeditada por várias vezes, como em 1907, em 1918 e em 1946, dentre outras, e com uma certa frequência até os dias de hoje, em tercetos de hendecassílabo rimados; a de Cristiano Martins que foi realizada inicialmente em 1976 e reeditada há pouco tempo, em versos rimados; e, enfim, a de Italo

Eugenio Mauro, publicada em 1998 – sendo, portanto, a mais recente das três –, e que se encontra também em versos rimados, numa edição bilíngüe.

As três traduções apresentam notas do tradutor, no final de cada canto, mas, seja pela extensão ou pela quantidade de informações que nelas se encontram, não podem ser comparadas com aquelas presentes nas versões italianas.

Achamos aqui relevante abrir um parêntese sobre o fato de que a tradição italiana da divulgação da DC sempre utilizou versões comentadas em notas. Ou seja, a presença dessas na DC não faz parte de uma história recente, não foi uma solução encontrada para responder ao possível distanciamento do leitor moderno à cultura da Idade Média, na qual a obra está mergulhada.

Como esclarece Borges¹, sabe-se que já no século XIV as versões de Pietro e Jacopo de Dante utilizavam-se de comentários, seja de ordem histórica, filosófica, religiosa, e lingüística e, ao longo dos séculos, a essas temáticas somaram-se também comentários das diferentes interpretações da crítica sobre Dante.

Nos capítulos anteriores utilizamos as explicações contidas nas notas da DC para nos auxiliar na compreensão do texto, permitindo-nos uma aproximação mais aprofundada em relação à leitura poética. As informações que as notas traziam abriram a possibilidade de atingir vários níveis de leitura, elas criaram uma expansão, tornaram-se, poderíamos dizer, quase um contato de primeiro grau² com o que estava por detrás dos versos.

¹BORGES, op., cit., p. 384.

²Em Seuils, Gérard Genette considera as notas como paratexto, ou seja, como sendo elementos que acompanham o texto, que podem ou não pertencer a ele, mas que, de qualquer forma, o apresentam, no duplo sentido de anunciá-lo e de torná-lo presente. Na visão deste autor, paratexto é tudo aquilo através do qual um texto se faz livro e se propõe enquanto tal a seus leitores.

Porém, vale lembrar que seja no caso de um leitor italiano, seja no caso de um leitor brasileiro fica a critério pessoal utilizar-se ou não do auxílio das notas para acompanhar a leitura da DC. A escolha dependerá de seu livre arbítrio mas, no caso específico da DC, achamos que seria importante que o leitor pudesse exercitar tal escolha, e, para tanto, se o desejasse, pudesse contar com a oportunidade de consultar uma tradução amplamente comentada.

4.1 A ATIVIDADE DE TRADUZIR

O conceito de traduzir é muito amplo e se refere aos âmbitos mais diferentes da vida social. Assim, para citar um exemplo, poderíamos dizer que uma das traduções mais freqüentes e difundidas é aquela que fazemos quando estamos escutando alguém que está falando conosco, isto é, naquele momento traduzimos as palavras em imagens, sentimentos e emoções.

Um procedimento análogo acontece quando somos nós que falamos e com isso queremos transformar em palavras os nossos pensamentos, as nossas idéias, a nossa visão de mundo, resumidamente, poderíamos dizer que traduzir significa mediar.

É nesse sentido que Gadamer ³ afirma que a tradução coloca em evidência o fato de a linguagem ser o médium da compreensão e, seguindo a sua linha de pensamento, poderíamos dizer que toda tradução é sempre uma

³ GADAMER, Georg. *Dall'ermeneutica all'ontologia. Un filo conduttore del linguaggio*. Em: *Teorie contemporanee della traduzione*, p. 343.

interpretação; no caso da literatura, é a resultante da interpretação do tradutor em relação aos textos que quer traduzir.

Voltando ao processo de mediação, percebemos que, tanto no falar quanto no escrever, para poder construir um discurso coerente, devemos renunciar a algo. Nesse sentido, o filósofo Ortega y Gasset afirmava que “constantemente, falando ou escrevendo, renunciamos a dizer muitas coisas porque a língua não nos permite fazê-lo”⁴.

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que o ato de traduzir é um ato de mediação que comporta sempre uma renúncia e, no caso específico da tradução literária, essa renúncia refere-se à impossibilidade de o tradutor encontrar a ‘perfeita’ equivalência entre as palavras do texto original e da tradução – que daqui por diante indicaremos, respectivamente, como TP (texto de partida), e TC (texto de chegada).

Essa falta de correspondência exata das palavras em línguas diferentes é uma das principais dificuldades enfrentadas no ato tradutório, como bem lembrava o filósofo alemão Humboldt:

”Análise e experiência confirmam aquilo que se observou mais de uma vez: que, abstraindo das expressões que designam apenas objetos físicos, nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a outra. Diferentes línguas são, deste ponto de vista, somente outras tantas sinonímias: cada uma delas exprime o conceito de modo um pouco diferente, com esta ou aquela determinação secundária, um degrau mais alto ou mais baixo na escala das sensações.”⁵

⁴ GASSET, José Ortega y. *Miseria e splendore della traduzione*, p.42.

⁵ HUMBOLDT, Wilhelm Von. *Introdução a Agamêmnon*. Em: *Clássicos da teoria da tradução*, p.91.

É justamente com essa questão da não igualdade entre as palavras de línguas diferentes, apontada por Humboldt, que os tradutores devem saber lidar ao enfrentar o ato tradutório.

O próprio Dante, no primeiro tratado do *Convivio*, apontava para a não igualdade entre as palavras quando afirmava que, no caso da poesia, “o que foi harmonizado pelo toque das musas não se pode transpor de sua língua para outra sem quebrar toda a suavidade e harmonia”⁶.

Mas, contrariamente ao que afirma Dante, Humboldt explica que essa não igualdade não deve levar a um desânimo frente ao ato de traduzir, pelo contrário, segundo o filósofo, a tradução, sobretudo a dos poetas, é uma das tarefas mais necessárias, seja porque fornece para aqueles que não conhecem a língua “formas da arte e da humanidade que de outro modo lhes permaneceriam desconhecidas” mas, também, “para aumentar a importância e capacidade expressiva da própria língua”⁷.

Em relação a como procederá nosso olhar sobre as traduções do *Canto V* do *Inferno*, decidimos apoiar-nos nas idéias de Humboldt, em função da maneira como ele concebe a tradução. O autor defende a importância, nas traduções, da inovação da língua, de sua flexibilidade, e afirma que as diferenças entre as línguas são importantes e que deveriam ser mantidas, ou que pelo menos se fizessem sentir nas traduções, para que através delas a língua e a cultura para a qual se traduz possam experimentar um verdadeiro crescimento. Na opinião desse autor, uma tradução não pode e nem deve ser um comentário, e se o TP apenas sugere ao invés de expressar com clareza, o

⁶ “nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia”. ALIGHIERI, op., cit., p. 891. Tradução de Maria Teresa Arrigoni, *Clássicos da Teoria da Tradução*, vol. 3, p. 23.

⁷ HUMBOLDT, op. cit., p. 93.

tradutor “cometeria uma injustiça ao introduzir por conta própria e arbitrariamente uma clareza que altere o caráter do texto”⁸.

Humboldt, enfim, sugere que os tradutores, sobretudo os dos antigos poetas líricos, deveriam pôr em suas traduções uma certa naturalidade em detrimento de uma beleza rítmica superior, já que, na visão do filósofo, as traduções são “trabalhos que põem à prova o estado de uma língua numa específica época, o definem e devem influir sobre ele, tendo sempre de ser novamente refeitas”⁹.

Nas próximas páginas veremos como tais afirmações poderão se aplicar aos pontos selecionados por nós como representativos do trabalho dos tradutores. Dentre os muitos aspectos que poderíamos focar nas traduções escolhidas, elegemos três fenômenos que acreditamos relevantes para evidenciar algumas das escolhas que os tradutores fizeram durante o processo tradutório.

Para definir esses fenômenos, adotamos a sistematização formulada por Nida¹⁰, segundo a qual nenhum TC pode ser o exato equivalente do TP. Isto é, todos os tipos de traduções comportam, necessariamente: (1) perda de informação, (2) acréscimo de informação e/ou (3) desvio de informação.

Decidimos começar dirigindo nossas atenções para o acréscimo de informação nos TC, passando, num segundo momento, às perdas de informação e, chegando, enfim, aos desvios de informação. Dos dados levantados, fizemos uma seleção para cada fenômeno com a intenção de

⁸ Idem, p. 99.

⁹ Idem, p. 103.

¹⁰ NIDA, Eugene A. *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*. Em: *Teorie contemporanee della traduzione*, p. 153.

enfocar o nosso olhar sobre os momentos em que esses fenômenos se demonstraram mais significativos em cada tradutor.

4.2 ACRÉSCIMO DE INFORMAÇÃO

Focando inicialmente a tradução de Cristiano Martins, podemos encontrar várias recorrências de acréscimos ao longo do canto, por isso escolhemos aquelas que, a nosso ver, representam as mais significativas. Antes, porém, de apontar para aquelas partes em que acreditamos que o tradutor tenha introduzido acréscimos ao TC, gostaríamos de ressaltar que a tradução de Martins consegue transferir e manter as imagens poéticas presentes no TP. Consideramos igualmente importante mencionar que as notas do tradutor, presentes no TC, conseguem auxiliar, mesmo se não de forma exaustiva, na compreensão do texto.

Retomamos agora o começo do canto, dirigindo nossa atenção aos versos que se referem ao segundo terceto, nos quais encontramos a majestosa figura do demônio Minós, que está na entrada do segundo círculo: (versos 1-6).

Dentes rilhando em fúria, ali se via
Minós, que as culpas mede junto à entrada
pelas voltas na cauda, que fazia¹¹.

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
esamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia

¹¹ MARTINS, Cristiano. *A Divina Comédia*, p. 138.

Aqui contamos com a presença de um claro acréscimo de informação que não se encontra no TP. O tradutor já explica o que Dante irá revelar somente nos tercetos seguintes, ou seja, Martins transforma *giudica e manda secondo ch'avvinghia* do TP em *pelas voltas na cauda, que fazia* no TC. Em Martins, podemos perceber a inclusão em seu texto do que está presente nas explicações das notas do TP que se referem a esses mesmos versos.

No TC, percebemos como o tradutor já explicita que Minós possui uma cauda utilizada como instrumento, para designar a posição que a alma deverá ocupar no Inferno, especificando, dessa forma, o que Dante autor deixa ainda implícito no TP. Poderíamos dizer que esse momento da tradução exemplificaria aquele 'tornar claro', mencionado por Humboldt, o que está 'apenas sugerido' no TP.

Nesses mesmos versos, podemos também perceber a omissão de um verbo que completa a função do juiz infernal. Como explicamos no segundo capítulo, Minós julga e manda à medida que envolve, ou enrola a cauda, e aqui em Martins temos só o julgamento, estando ausente a execução mecânica da função do demônio, função que na realidade define a figura do demônio.

Continuando com Martins, vamos agora lançar um olhar sobre os versos que se referem à fala de Virgílio, quando nomeia as antigas damas e os cavaleiros, dentro do segundo símile: (versos 55-57).

Ao vício da luxúria tanto tinha
que em lei franqueou a todos a libido,
legitimando o incesto que mantinha¹².

A vizio di lussuria fu sí rotta,
che libito fe' licito in sua legge
per torre il biasimo in che era condotta.

¹² Idem., p. 142.

Nesses versos, Virgílio está apresentando Semíramis e, no TP, ela é descrita pela sua luxúria desmedida e por ter decretado lícito, em seu reino, todo tipo de prazer, de forma que pudesse escapar da repreensão devida à sua conduta. O TP porém não especifica a qual deplorável situação Semíramis se entregava. Em Martins, ao contrário, podemos perceber novamente uma inclusão, em seu texto, das informações contidas nas notas do TP. Com a expressão *legitimando o incesto que mantinha*, o tradutor acrescenta a informação de que Semíramis mantinha uma relação incestuosa com o filho, informação essa que, como vimos no capítulo três, encontra-se somente nas notas. O tradutor poderia ter optado por colocar também em nota o que tornou visível no TC.

Em seguida, passamos a olhar mais de perto os versos que se referem ao momento em que Dante, após ter ouvido Francesca contar sua história, quer entender onde está a raiz do pecado: (versos 118-120).

Revela-me a razão porque passaste
do puro anelo e do inocente amor
à culpa amarga que tão cedo expiaste¹³.

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?

Aqui no TC, percebemos que os três versos resultam bastante explícitos, o que os torna quase uma paráfrase do que está escrito no TP. Ao invés de manter a expressão do *tempo d'i dolci sospiri*, que remetem de forma sintética à literatura *stilnovista*, Martins opta em explicitar essa informação através de *Revela-me a razão porque passaste, do puro anelo e do inocente amor* e, além

¹³ Idem, p. 144.

disso, acresce uma idéia de *culpa* que não se encontra nesse momento no TP, qualificando-a como *amarga*. Esse acréscimo de informação, se por um lado, parece tornar mais evidente o fato de que o interesse de Dante é o de entender onde está a origem do pecado que levou Paolo e Francesca ao perene tormento, por outro lado exclui aqueles tons da literatura cortês e *stilnovista*, presentes nesse terceto, como em outros do canto, e que representam um contraponto ao pecado da luxúria.

Da mesma forma, podemos encontrar a ocorrência do acréscimo de informação na tradução de Xavier Pinheiro em que, de certo modo, a explicitação é usada em proporções muito menores em relação à tradução de Martins. Pinheiro, em sua tradução, faz amplo uso de inversões que às vezes dificultam um pouco a compreensão do texto, mas não podemos esquecer que sua tradução remonta ao ano de 1888, ou seja, a estranheza que às vezes podemos perceber se deve ao emprego de formas um pouco distantes da linguagem de hoje e, de acordo com o que afirmava Humboldt, esse aspecto no TC de Pinheiro reforçaria o fato de que as traduções não podem ser consideradas ‘definitivas’, colocando à prova o estado de uma língua e tendo sempre de ser refeitas.

Nesse sentido, Bassnett declara que a grande diferença entre o TP e o TC é que o “primeiro é fixado no tempo e no espaço, enquanto o segundo é variável: existe uma única *Divina Commedia*, mas existem inúmeras leituras dela e, na teoria, inúmeras traduções”¹⁴.

Começaremos a leitura dos versos de Pinheiro que se referem ao momento em que Virgílio, através de uma espécie de ‘formula mágica’, reduz ao silêncio

¹⁴ “il primo è fissato nel tempo e nello spazio, il secondo è variabile: c’è solo una *Divina Commedia*, ma ne esistono innumerevoli letture, e in teoria, innumerevoli traduzioni”. BASSNETT, Susan. *La traduzione, teorie e pratica*, p. 129.

o demônio Minós, quando este questiona a presença de Dante enquanto homem vivo no Inferno: (versos 22-24).

Vedar não tentes a fatal empresa:
Assim se quer lá onde o que se ordena
Se cumpre. Assaz te seja esta certeza!¹⁵

Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare.

Nesse terceto do TC, os primeiros dois versos têm uma boa correspondência com os do TP e, apesar de ocorrer um acréscimo de informação, essa não muda de forma radical o lado poético do conjunto do terceto. Tal acréscimo se encontra no último verso quando, no TP, Virgílio reduz ao silêncio o demônio ordenando-lhe *e più non dimandar*. No TC, essa censura transforma-se em uma simples declaração: *Assaz te seja esta certeza!* que, se por um lado explicita que o demônio não tem como impedir o fatal prosseguir do viajante – porque, como vimos, foi autorizado pela graça divina –, por outro, elimina o tom de autoridade que Virgílio utiliza com o demônio, autoridade esta que lhe foi conferida no momento que foi designado para o papel de guia.

Ainda na tradução de Pinheiro, no momento em que Dante ouve a lista das almas que são representadas pelo símile dos groux – ou seja, no símile que menciona os condenados que morreram por amor –, Virgílio aponta para Dido, que havia prometido ao marido Siqueu jamais casar-se novamente caso enviuvasse, porém, quebrando sua promessa, apaixonou-se por Enéias: (versos 64-65).

¹⁵ PINHEIRO, Pedro Xavier. *A divina Comédia*, p.45.

A morte deu-se a outra, de amorosa,
 Às cinzas de Siqueu traidora e infida;¹⁶

L'altra è colei che s'ancise amorosa,
 e ruppe fede al cener di Sicheo;

Podemos perceber que no TP, nas palavras de Virgílio não se percebe nenhum tipo de julgamento, o mestre simplesmente relata que Dido quebrou o juramento feito ao marido: *e ruppe fede al cener di Sicheo*, enquanto no TC, o tradutor acresce à fala de Virgílio um julgamento sobre a figura de Dido, qualificando-a como traidora e infiel: *Às cinzas de Siqueu traidora e infida*. Esse acréscimo, aportado pelo tradutor, parece revelar um julgamento de Virgílio em relação a essa alma quando, pelo contrário, a função do guia nesse momento é a de simplesmente esclarecer quem são aqueles condenados cujos lamentos Dante ouve com mais força e intensidade.

Por fim, passamos aos acréscimos de informações de Mauro que, em relação aos outros dois tradutores, verificam-se em proporções muito menores no TC. Vale ressaltar que escolhemos a edição de Mauro, nos outros capítulos desse trabalho, para servir de tradução aos tercetos da DC pela capacidade que o tradutor demonstrou de manter o proceder sintético dos versos da DC e, dessa forma, transpor na tradução o vigor da síntese dramática da poesia de Dante.

Começamos pelos versos que se referem a Minós quando, ao dirigir a palavra a Dante, interrompe sua função de juiz infernal: (versos 16-18).

“Ó tu que vens ao último aposento”,
 disse ao ver-me entre as almas derrelitas,
 Minós, sustando o seu cometimento:¹⁷

¹⁶ Idem, p. 49.

¹⁷ MAURO, op. cit., p. 50.

“O tu che vieni al doloroso ospizio“
disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l’atto di cotanto offizio,

Na tradução de Mauro, podemos notar que no segundo verso o tradutor acrescenta a informação, que não se encontra no TP, de que Dante, ao ser questionado pelo demônio, estaria entre *almas derrelitas*, (almas em estado de solidão moral), mas achamos que, nesse caso, tal acréscimo compensa a ausência, no primeiro verso do TC, da visão dolorosa que é dada ao Inferno através da expressão *doloroso ospizio*. (que em italiano tem o significado de lugar cheio de dor, solidão, em outras palavras o Inferno). Nesse caso, o acréscimo não muda de forma radical a imagem que é dada ao conjunto do terceto, mas também parece não acrescentar um dado que melhore ou facilite a compreensão desses versos.

Ainda como último exemplo de acréscimo de informação, vamos retomar os versos de Mauro que aludem ao momento em que Dante, depois de ter se deparado com o turbilhão infernal, compreende para quais pecadores seja reservado o tormento desse círculo: (versos 37-39).

Entendi que essa é a pena resultante
da transgressão carnal, que desafia
a razão, e a submete a seu talento¹⁸.

Intesi ch’a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragione sommettono al talento.

Podemos observar que no TC o tradutor explicita o *contrappasso* através destas palavras: *a pena resultante da transgressão carnal*, quando no TP, ao

¹⁸ Idem, p. 50.

contrário, as palavras de Dante não mencionam a pena, mas se referem apenas ao tormento que, nesse lugar, os pecadores carnis estão sofrendo. Esse acréscimo de informação torna por um lado mais evidente a quem seja destinada a punição, mas, ao mesmo tempo, retira do texto a sensação de piedade que Dante está sentindo ao confrontar-se com o sofrimento dos condenados. Além disso, acreditamos que Mauro inclui no TC uma qualificação da pena que não consta no TP. No final do segundo verso e no começo do terceiro, Mauro propõe: *que desafia a razão*. Para o tradutor, o sujeito dessa sentença seria *a pena* mas, na realidade, Dante não menciona no TP o fato de que a pena esteja desafiando a razão. Dante simplesmente esclarece que os pecadores submeteram a razão ao talento, ou seja, que eles se deixaram levar pela paixão, não refrearam, com a inteligência, um desejo do corpo.

Nas três diferentes traduções encontramos exemplos de acréscimo de informação – ainda que em proporções diferentes –, mas pudemos sentir a necessidade do tradutor de ‘explicar’ o que no TP estava apenas esboçado, ou melhor, sugerido.

Em relação a isso, nota-se que as palavras de Humboldt podem ser aplicadas a esse ‘apenas visível’, quando dizia que as obscuridades que às vezes encontramos nos escritos dos antigos “provêm da concisão e da ousadia com que são alinhados lado a lado pensamentos, imagens, sentimentos, lembranças e pressentimentos, assim como eles se originam, de um ânimo profundamente comovido”¹⁹. Tornar evidente aquele ‘apenas visível’, ou ‘sutilmente sugerido’, posso acrescentar, parece tirar um pouco daquele

¹⁹ HUMBOLDT, op. cit., p. 99.

proceder sintético dos versos do TP e, com isso, acaba por obscurecer o vigor de sua síntese dramática.

4.3 PERDA DE INFORMAÇÃO

Nessa parte do nosso trabalho, procuraremos focar aqueles momentos nos quais as traduções escolhidas apresentaram uma certa perda de informação que, ao contrário, estão evidentes no TP. Como fizemos anteriormente, começaremos olhando para a tradução de Cristiano Martins na qual o fenômeno de perda, e, portanto, de omissão de certos elementos do TP, revelou-se bastante recorrente. Dentre aquelas selecionadas, escolhemos as mais significativas que, a nosso ver, omitiram elementos importantes para a compreensão geral dos segmentos escolhidos.

Partimos dos versos que se referem ao momento em que Dante, após ter percebido a presença de duas almas, que diferentemente das outras, procedem juntas, chama a atenção delas através de um grito afetivo: (versos 79-81).

Logo que o vento em nossa direção
Os impeliu, gritei: "Seres feridos,
Falai conosco de vossa paixão!"²⁰

Si tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: "O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!

²⁰ MARTINS, op. cit., p. 143.

Na tradução de Martins, perdemos com a omissão de uma importante fala que Dante utiliza para concluir o seu chamado, ou seja, o TC omite *s'altri nol niega*. Como explicamos no capítulo três, no chamado de Dante está embutida a sua cautela em não desrespeitar a vontade divina, isto é, aqui no Inferno, como em todo o reino dos mortos, as almas refletem o próprio estado em relação a Deus e, portanto, sofrem as conseqüências que Ele lhes destinou. Assim, o piedoso chamado de Dante pode ser atendido por Francesca e Paolo somente se Deus o permitir.

A omissão dessa informação, no TC, restringe o significado desse terceto que, no TP, parece reiterar o fato de que toda ação no mundo dos mortos é orquestrada pela vontade divina.

Continuamos a lançar nosso olhar sobre os versos de Martins que aludem ao momento em que Francesca descreve o que ela e Paolo estavam vivenciando quando foram vencidos pela paixão: (versos 127-129).

Estávamos um dia por lazer
de Lancelot a bela história lendo,
sós e tranqüilos, nada por temer²¹.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.

Podemos perceber que o tradutor transforma *come amor lo strinse*, do TP, em *a bela história lendo*, no TC. Essa mudança comporta uma perda de informação sobre um momento importante desse terceto, ou seja, Martins, em sua tradução, não dá ênfase ao momento da história de Lancelot que os amantes estavam lendo. E o ponto omitido no TC, crucial nos tercetos que

²¹ Idem, p. 146.

seguem, porque levará Paolo e Francesca àquele trocar de olhares cheio de emoção, descreve no TP como foi o amor que venceu Lancelot. Essa perda de informação não permite perceber as semelhanças que a própria Francesca estabelece entre o amor de Lancelot e Ginevra, e o dela com Paolo.

No que se refere às perdas de informações da tradução de Pinheiro, é possível constatar que ocorrem com menor frequência em relação à tradução de Martins. Começamos com os versos que se referem ao momento em que Francesca atende ao afetuoso chamado de Dante: (91-93).

“Seu amigo o Senhor fosse do universo,
Da paz aos rogos nossos, gozarias,
Pois te entenece o nosso mal perverso”²².

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui del la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.

Podemos observar que na tradução de Pinheiro, o tradutor substitui *poi c'hai pietà del nostro mal perverso*, com a sentença, *Pois te entenece o nosso mal perverso*. Num primeiro momento, nota-se que a tradução mantém quase que fielmente a estrutura da sentença do TP. A única palavra que o tradutor substitui é o substantivo *pietà*, e no seu lugar é utilizado o verbo *te entenece*, mas, ao fazer isso, abranda um sentimento que vai além da simples ternura e que, como vimos, é de extrema relevância para a compreensão do canto inteiro. Francesca é sensível ao chamado de Dante porque nele percebe uma voz viva e cheia de piedade, e a escuta onde não há espaço por esse sentimento, ou seja, no inferno, onde o sentimento de piedade está ausente.

²² PINHEIRO, op., cit., p. 49.

Passemos agora aos versos que remetem à leitura da história de amor entre Lancelot e Ginevra, seguida do trocar de olhares entre Paolo e Francesca: (versos 130-132).

“Nossos olhos, por vezes encontrados,
Cessam de ler; ao gesto a cor madura.
Um ponto só deu causa aos nossos fados.”²³

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

No TP, o sujeito da sentença que está no primeiro verso é *quella lettura*, ou seja, o significado dessa frase é: aquela leitura que por vezes fez encontrar nossos olhos. E *quella lettura* continua sendo o sujeito de *scolorocci il viso*. Podemos verificar que na tradução de Pinheiro está ausente a causa da troca de olhares, já que o tradutor torna *nossos olhos* o sujeito da sentença citada. Além de mudar o significado da frase, perde-se a informação de que foi a leitura a motivar o precipitar de Paolo e Francesca no pecado. No TC não estaria evidenciado, portanto, o fato de Francesca limitar a responsabilidade deles e de colocá-la, ao contrário, no livro, como será explicitado no último terceto do canto, quando Francesca afirmará: *Galeotto fui 'l libro*.

Enfim, fechamos essa parte sobre a perda de informação olhando para a tradução de Mauro, em que as ocorrências de perda revelam-se menos freqüentes em relação às dos outros tradutores. Procuramos focar nossa atenção aos versos que retratam o momento em que Dante volta a falar com Francesca: (versos 115-117).

²³ Idem, p. 51.

Depois voltei-me novamente ao par,
e perguntei: “Francesca, o teu tormento
até às lágrimas move o meu pesar;²⁴

Poi mi rivolsi a loro e parla'io,
e cominciai: ”Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno triste e pio.

Nesse exemplo, a perda de informação se revela somente no último verso do TC, no qual o tradutor opta em transformar, *a lagrimar mi fanno triste e pio* do TP, em *até às lágrimas move o meu pesar*. Aparentemente, a perda é quase irrisória, mas a utilização de *o meu pesar* no lugar de *triste e pio*, parece reduzir somente à tristeza o sentimento que impera no coração de Dante, e que em italiano vem reforçado pelo *pio*, que nesse contexto significa piedoso.

No capítulo três, evidenciamos como a piedade seja um sentimento crucial nesse canto e como Dante autor a elabora numa espécie de ‘crescendo’, de progressão, ao longo dos tercetos, até culminar no desmaio do poeta no fim do canto.

No TC, *o meu pesar* corresponde ao *triste* do TP, e, portanto, fica faltando o outro sentimento, ou seja, *pio*, que nesse momento do canto, como já mencionamos, deve ser entendido como *piedoso*. Ou seja, os tormentos de Francesca fazem com que Dante se entristeça e torne-se piedoso até as lágrimas.

²⁴ MAURO, op., cit., p. 53.

4.4 DESVIO DA INFORMAÇÃO

Nessa última parte, lançaremos o nosso olhar em direção dos momentos nos quais as traduções escolhidas apresentaram um certo desvio de informação que se encontram no TP, ou seja, concentrar-nos-emos naqueles momentos em que a tradução não conseguiu transferir a matéria que se encontra no TP, tornando visível uma estranheza que não se encontra no texto de Dante. Nas três traduções, o número de ocorrências desse fenômeno praticamente se iguala e, às vezes, o problema que individualizamos se repete no mesmo ponto.

Começaremos destacando aqueles trechos em que o desvio de informação resultou comum em duas das três traduções e, mais precisamente, dirigimos nosso olhar sobre o segundo símile de Martins e Pinheiro, o dos grou (versos 49-51):

À feição das cegonhas que, no ar,
seus gritos soltam voando enfileiradas,
assim, em ais desfeitas, vi chegar
as sombras pelo vento impulsionadas,²⁵ (Martins)

Como nos ares longa série avança
De graus, que vão cantando o seu grasnido,
Assim no gemer seu, que não descansa,
Traz o tufão as sombras desabrido,²⁶ (Pinheiro)

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai,
ombre portate da la detta briga;

²⁵ MARTINS, op. cit., p. 140.

²⁶ PINHEIRO, op., cit., p. 45.

Como já mencionamos no capítulo anterior, Dante opera uma distinção nas fileiras dos luxuriosos, ou seja, dentro do bando numeroso e desordenado das almas, comparado aos estorninhos, ele aponta para um grupo de condenados que procedem em fila, como os grous, que gritam forte a própria dor. Na leitura que fizemos, descobrimos que a ausência, dentro do segundo símile, do artigo definido na frente da palavra *ombre*, sugere que a esse grupo pertença somente um certo número delas e não todas.

Observando as traduções de Martins e Pinheiro, notamos como essa distinção não seja visível, já que ambos os tradutores usaram *as sombras*, ou seja, colocaram o artigo definido na frente e, conseqüentemente, a função do segundo símile, nos TC, parece ser somente a de enriquecer a imagem transmitida pelo primeiro.

A presença ou não dessa distinção muda o significado geral do relato de Dante, já que sabemos que a esse específico grupo pertencem as damas antigas e os cavaleiros que morreram por amor e, mais adiante, o próprio Dante contará que Francesca procurará sair desse grupo para lhe falar.

Também nessa fala de Dante, verificamos em Martins um desvio de informação que de uma certa forma revela uma coerência com o problema apontado no segundo símile de sua tradução. Considerando os versos 85-87, abaixo:

- assim, deixando os mais pelo caminho,
foram ambos chegando, ao sopro arfante,
sensíveis ao meu grito de carinho:²⁷

cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
si forte fu l'affettuoso grido.

²⁷ MARTINS, op. cit., p. 143.

percebemos que no TC de Martins não há referência à fileira onde está Dido, ou seja, o tradutor também aqui não reitera o caráter distintivo das personagens nomeadas por Virgílio e, portanto, nem de Francesca. Utilizando *assim, deixando os mais pelo caminho*, Martins não esclarece se Francesca e Paolo estão deixando o grupo de almas que morreram por amor, ou se deixam o grupo dos luxuriosos como um todo.

E voltamos agora para a tradução de Pinheiro, e mais especificamente para os versos que se referem ao momento em que Virgílio, ao nomear as antigas damas e os cavaleiros, aponta para Helena e Aquiles: (versos 64-66).

"Helena vi, a causa fementida,
De tanto mal, e Aquiles
Que teve amor a extrema lida"²⁸.

Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse, e vedi'l grande Achille,
che con amore al fine combatteo.

No primeiro verso do TC de Pinheiro, observamos que o tradutor substituiu *Elena vedi, per cui tanto reo tempo si volse* do TP por *Helena vi, a causa fementida, De tanto mal*. Essa escolha muda o sentido da frase porque, na realidade, quem está falando nesse momento é Virgílio, que está indicando a Dante as almas que pertencem ao segundo símile. E, nesse específico verso, ele está chamando a atenção de Dante sobre Helena, ele diz *Vê Helena* no TP, e não *Eu vejo Helena* como no TC, onde se coloca como sujeito do verbo *vi*.

Além desse desvio de informação, que muda o sentido da frase, podemos observar que Pinheiro qualifica Helena de *fementida*, ou seja, de causa

²⁸ PINHEIRO, op., cit., p. 49.

enganosa, desleal. No TC, Pinheiro transformou, *per cui tanto reo tempo si volve*, em *a causa fermentida De tanto mal*. Estamos na presença de um outro desvio de informação já que Pinheiro, em sua tradução, elimina a informação do TP que diz que por causa de Helena houve um longo período lutuoso, e inclui uma outra, que qualifica Helena como causadora desleal de tanto mal, que obscurece o que ao invés está claro no TP. Esses dois desvios da tradução de Pinheiro provocam uma certa estranheza, no sentido que provocam um certo desconforto em relação a esta diferença de significados.

E, nesse sentido, Humboldt²⁹, ao discorrer sobre fidelidade numa tradução, afirmava que, uma tradução deve anelar a fazer sentir o estranho de uma obra, ao invés da estranheza. Estranho, no sentido de trazer para uma tradução aquilo que não é comum na língua de chegada e próprio da língua de partida. Nesses versos de Pinheiro é a estranheza que se faz sentir, porque é inserida uma variedade de discurso não presentes no original.

Enfim, passamos agora para a tradução de Mauro, observando os versos que descrevem a função do demônio Minós: (versos 9-11).

e ele, que bem conhece, para cada
culpa, o lugar do inferno que a mereça,
tantas vezes co' a cauda então a enrola
quantos graus determina que ela desça.³⁰

e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;
cingnesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

Podemos verificar que na tradução de Mauro a ação do demônio de enrolar a cauda, para destinar o condenado ao lugar do Inferno que lhe compete, não

²⁹ HUMBOLDT, op. cit., p. 97.

³⁰ MAURO, op., cit., p. 49-50.

aparece através de um verbo reflexivo, *cingesi*, como no TP. Para Mauro, nesses versos, o sujeito é sempre a alma, e Minós *a enrola* com sua cauda.

Todavia, se é verdade que no TC se verifica um desvio de informação, achamos que o resultado da tradução de Mauro não prejudica em nenhum momento a imponente figura de Minós, e nem mesmo distorce a imagem que temos de sua função julgadora, pois poderia refletir outra leitura, já que, como se sabe, a interpretação dada a esse trecho não alcança unanimidade entre os críticos.

Continuando com a tradução de Mauro, lançamos agora nosso olhar sobre os versos que remetem ao momento em que Dante descreve os gritos, os lamentos, e as blasfêmias dos condenados quando chegam num determinado ponto do círculo: (versos 34-36).

Quando chegam em face à sua ruína,
aí pranto e lamento e dor clamante,
aí blasfêmias contra a lei divina.³¹

Quando giungon davanti a la ruína,
quivi lê strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.

Nota-se que na sua tradução, Mauro substitui *davanti a la ruína* por *em face à sua ruína*. Como dissemos no capítulo dois, esse passo do canto foi longamente discutido pela crítica em geral, que via na palavra *ruína* duas possíveis interpretações: ela poderia representar o ponto de imissão do turbilhão no círculo, ou representaria o declive pelo qual os condenados são lançados aos seus tormentos. A credibilidade dessas interpretações viria do

³¹ Idem, p. 50.

fato que, em outros momentos da DC, Dante emprega essa palavra com uma conotação físico-geográfica.

No TC de Mauro, não encontramos nenhuma dessas duas interpretações, e verificamos que o tradutor opta por considerar a *ruína* não como um lugar, mas como um estado de degradação das almas condenadas. Além disso, Mauro introduz um adjetivo possessivo que não se encontra no TP: *à sua ruína*. Ao fazer isso, o tradutor fecha qualquer possibilidade de se entender a palavra *ruína* de forma diferente daquela que ele propõe. O tradutor, assim, retira a ambigüidade que é deixada no TP.

Na visão de Octavio Paz³², toda palavra aglomera uma certa pluralidade de significados virtuais; no momento em que essa palavra é associada a outras para constituir uma frase, um desses significados torna-se predominante, mas, o autor explica, a poesia, diferentemente da prosa, conserva a pluralidade de significados. No último exemplo de Mauro, o tradutor retira essa pluralidade da palavra *ruína*.

Ao longo desse capítulo, enfim, tentamos evidenciar algumas das opções que os tradutores adotaram para enfrentar a difícil tarefa de traduzir o *Canto V* do *Inferno*. Percebemos que os fenômenos descritos, o acréscimo, a perda e o desvio de informação, praticamente se verificam de formas não muito diferentes nos três textos analisados.

Dirigimos nossa atenção sobre aqueles momentos que acreditamos serem os mais significativos para a compreensão do TP, sobre a figura de Minós com sua função; sobre as damas antigas e os cavaleiros e na distinção deles em relação às outras almas luxuriosas; sobre o sentimento de piedade que toma

³² PAZ, Octavio. *Letteratura e letteralità*. Em: *Teorie contemporanee della traduzione*, p. 292.

conta de Dante; sobre a leitura como causadora, na visão de Francesca, do pecado. Enfim, concentramos nosso estudo sobre as soluções que os tradutores deram a esses pontos cruciais do *Canto V* em seus textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido ao longo desse trabalho teve início com o desafio da proposta de se abordar uma obra de caráter universal e canonizada no âmbito da literatura ocidental.

O primeiro passo foi o de nos aproximarmos ao universo dessa obra fazendo um percurso biográfico e bibliográfico. Através do estudo da vida do poeta, percebemos quão estreito é o entrelaçamento entre os acontecimentos particulares e literários, a ponto de se tornarem o pano de fundo da DC. Descobrimos também como os conceitos encontrados nas obras que antecederam a DC, transformaram-se, sob muitos aspectos, em prelúdios daquilo que na DC encontrará sua máxima expressão.

Outro momento de reflexão foi o da elevação, operada por Dante, da língua vulgar à língua poética, entendida como única expressão capaz de criar e transmitir poesia, conceito este que Dante elabora ao longo da *Vita Nuova*, do *Convívio*, do *De Vulgari Eloquentia*, para chegar ao ápice na DC, que se transforma, nessa ótica, na prova mais convincente da possibilidade de se fazer poesia numa língua diferente do latim.

Antes de olhar para as traduções brasileiras do *Canto V*, vimos como uma meticulosa leitura do canto se fazia necessária para poder enxergar o caráter polissêmico embutido na DC. E, para tanto, fizemos um percurso do maior até o menor: partindo da DC, passando pelo *Inferno*, até chegar ao círculo dos luxuriosos, retomando a própria configuração que Dante dá a sua obra: o macro e o micro cosmo. Ao longo desse percurso, descobrimos que o próprio Dante sugeriu vários níveis de leitura para seu texto, ou seja, a viagem ao

Inferno, além de descrever a condição das almas condenadas, e de sua real posição em relação à Graça Divina, também representa o caminho que deve levar Dante à salvação: trata-se de uma etapa necessária de sua viagem até Deus. Então nessa concepção, essa viagem serve de exemplo também para nós leitores, que, ao acompanhar o percurso de Dante, descobrimos quais as conseqüências para quem não retorna à *dritta via*¹.

Assim, esses fundamentos presentes no canto V da primeira parte do *Inferno*, são válidos também para o *Purgatório* e o *Paraíso*, cada qual em suas particularidades, e, aumentando a visão, expandindo as dimensões, para a DC como um todo.

Através do auxílio dos teóricos e das informações contidas nas edições italianas da DC, durante a leitura do *Canto V* foi possível estabelecer uma maior aproximação com a personagem de Minós e com a visão da culpa dos luxuriosos. Graças a essa aproximação, conseguimos traçar o perfil do demônio em seu aspecto, seu agir e, em sua função julgadora. A partir do encontro com Minós, compreendemos que as almas, no mundo da obscuridade, não têm autonomia de ir para qualquer círculo, mas estão sujeitas às regras preestabelecidas pela vontade de Deus.

Além disso, essa aproximação nos permitiu enxergar a presença da cultura clássica com as referências, principalmente à obra de Virgílio, a coexistência de níveis diferentes de estilo, com a sobreposição de imagens elevadas e prosaicas.

Cumprida essa primeira parte da leitura, focalizamos nossa atenção sobre a personagem de Francesca e vimos como as palavras chaves nesse canto fossem o amor e a piedade. Para Dante, o diálogo com Francesca se

¹ “reta via”, MAURO, op., cit., p. 25.

transforma um momento de revisão de uma série de valores amadurecidos no âmbito do *dolce stil novo*, que privilegiavam o amor nobre ou a idealização da paixão e que, agora, revelam limites e ciladas.

E nosso último olhar, dedicamos às traduções brasileiras desse canto. Elegemos três fenômenos que, segundo a visão de Nida, representam uma consequência inevitável do processo tradutório, consequência da impossibilidade de uma perfeita equivalência entre o texto de partida (TP) e o texto de chegada (TC).

Em todas as três traduções encontramos um número bastante significativo de recorrências de acréscimo, perda e desvio de informações e, às vezes, em um mesmo terceto, verificou-se mais de um fenômeno. Vimos como as três situações criaram por vezes um distanciamento bastante significativo, e outras vezes, mesmo se presentes, não aportavam muitas modificações entre o TC e o TP em termos de clareza ou compreensão, ou estilo.

Percebemos que certos acréscimos poderiam ser evitados se os tradutores utilizassem mais o recurso da notas em suas traduções. O uso da nota poderia vir ao encontro tanto do leitor, quanto do tradutor, já que através de seu emprego, o tradutor poderia manter o estranho inerente ao texto poético, ou seja, aquele caráter extraordinário e peculiar em italiano, sem fazer com que o texto em português cause estranheza ao leitor brasileiro.

Se pudesse existir aquele texto 'equivalente', que na realidade não existe e que nunca vai existir, essa tradução que não é e nunca será uma equivalência do TC, eu diria tanto para o *Canto V*, quanto para a DC, optaria em favor daquela naturalidade de que falava Humboldt, em detrimento de uma beleza rítmica superior. E dotaria essa minha hipotética e ideal tradução de uma grande quantidade de notas, densamente elaboradas, que serviriam de

expansão e pano de fundo ao texto em si, e permitiriam ao leitor que desfrutasse da possibilidade – ou não – de utilizá-las ao produzir sua própria leitura.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. *Tutte le opere*. Roma: Newton, 1993.

_____. *Convivio*. Milão: Garzanti, 1990.

_____. *De vulgari eloquentia*. Milão: Garzanti, 1991.

ARISTOTELE. *Poetica*. Milão: Bompiani Testi a Fronte, 2000.

_____. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARRIGONI, Maria Teresa. *O abismo, o monte, a luz. Os símiles na literatura/tradução da Divina Commedia*. Tese de doutorado apresentada ao programa de Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2001.

AUERBACH, Erich. *Dante. Poeta do Mundo Secular*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de livros LTDA, 1997.

_____. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

BASSNETT, Susan. *La traduzione, teorie epratica*. Milão: Bompiani, 1993.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Bauru: Edusc, 2002. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*. Madri: Espasa-Calpe, 1983.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica O Cruzeiro, 1959, vol. 1-A.

CALVINO, Italo. *Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millenio*. Milão: Garzanti, 1988.

_____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Tradução de Nilson Moulin.

CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Turim: Einaudi, 1976.

- CROCE, Benedetto. *La poesia di Dante*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1948.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, INL, 1957. Tradução de Teodoro Cabral com a colaboração de Paulo Rónai.
- DE SANCTIS, Francesco. *Saggi critici*. Milão: Principato Editore, 1971.
- _____. *Storia della letteratura italiana – Tomo primo*. Milão: Feltrinelli Economica, 1978.
- DI SALVO, Tommaso. *Dante nella critica*. Florença: La Nuova Italia, 1972.
- _____. (a cura di). *Canti scelti dalla Divina Commedia*. Bolonha: 1992.
- ECO, Umberto. *La ricerca della lingua perfetta*. Roma-Bari: Edizioni Laterza, 2002.
- ELIOT, T. S. “Dante”. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. Tradução de Ivan Junqueira.
- Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, 2a.ed., 7 vols.
- Enciclopedia Plus. Microsoft® Encarta®,© 1993-2002.
- FERRONI, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Milão: Einaudi Scuola, 1992.
- FOLENA, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1994.
- FRANCO, Hilário Jr. *Dante o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- GADAMER, Georg. *Dall'ermeneutica all'ontologia. Um filo conduttore del linguaggio*. Em: *Teorie contemporanee della traduzione*. Milão: Bompiani, 1995.
- GASSET, José Ortega y. *Miseria e splendore della traduzione*. Gênova: Il melangolo, 2001.
- HUMBOLDT, Wilhelm Von. *Introdução a Agamêmnon*. Em: *Clássicos da teoria da tradução*. Antologia bilíngüe. Florianópolis:UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *La nascita del Purgatorio*. Turim: Einaudi, 1996.
- LEWIS, R. W. B. *Dante. Breves biografias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MARTI, Mario. *Stil nuovo*. Em: *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, p. 438-444.

MARTINS, Cristiano. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-Itatiaia, 1976.

MAURO, Italo Eugenio. *A Divina Comédia*. São Paulo: Ed. 34, 1998, 3 vols.

MILANO, Dante. *Três cantos do Inferno*. Em: Os caderno de cultura. São Paulo, 1953.

NIDA, Eugene A. *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*. Em: *Teorie contemporanee della traduzione*. Milão: Bompiani, 1995.

PAES, José Paulo. *Tradução a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

PAGLIARO, Antonio. *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*. 2 vols. Florença: Casa Editrice G. D'Anna, 1967.

PASQUINI, Emilio & QUAGLIO, Antonio. (Introduzione alla cantica, commento e letture). *La Divina Commedia*. Turim: Garzanti, 1988, 3 vols.

PAZ, Octavio. *Letteratura e letteralità*. Em: *Teorie contemporanee della traduzione*. Milão: Bompiani, 1995.

PETROCCHI, Giorgio. *Vita di Dante*. Roma-Bari: Edizioni Laterza, 2004.

PINHEIRO, Pedro Xavier. *A divina Comédia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

SAPEGNO, Natalino. (a cura di). *La Divina Commedia*. Florença: La Nuova Italia, 1990, 3 vols.

SIMONELLI, Maria. *Convivio*. Em *Enciclopedia Dantesca vol.II*, p. 193-204.

SINGLETON, Charles. S. *La poesia della Divina Commedia*. Bolonha: Il Mulino, 1999.

STEINER, George. *Dopo Babele*. Milão: Garzanti, 1994.

VANDELLI, Giuseppe. *La Divina Commedia*. Milão: Ulrico Hoepli, 1983.

VIRGILIO, P. *Eneide*. Milão: Garzanti, 1992, 2 vol. Tradução de Cesare Vivaldi.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Bauru: Edusc, 2002. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Mariléida Dias Esqueda, Valéria Biondo.