

n° 1 / outubro 2012

BEATRICE

REVISTA DE ESTUDOS DANTESCOS DA PÓS-GRADUAÇÃO DO PROGRAMA DE LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA DA FFLCH - USP





BEATRICE

Nº I / ANO I

Curitiba

BLANCHE

2012

BEATRICE

Nº 1
outubro de 2012

Conselho Editorial

Vilma De Katinszky Barreto de Souza — Doris Natia Cavallari — Maria Cecília Casini
Emanuel França de Brito — Maria Célia Martirani — Pedro Heise

Revisão

Emanuel França de Brito e Pedro Heise

Projeto gráfico e diagramação

Clarissa Martinez Menini

Imagem da capa

Retrato de Dante, Sandro Botticelli, 1495

Beatrice — Revista de Estudos Dantescos — Programa de Pós Graduação em Língua e Literatura Italiana do
Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

– n. 1 – Curitiba, Blanche, 2012.

ISSN 2316-4816

Literatura italiana - Ensaios

Impresso no Brasil

Blanche Edições

www.editorablanche.com

BEATRICE

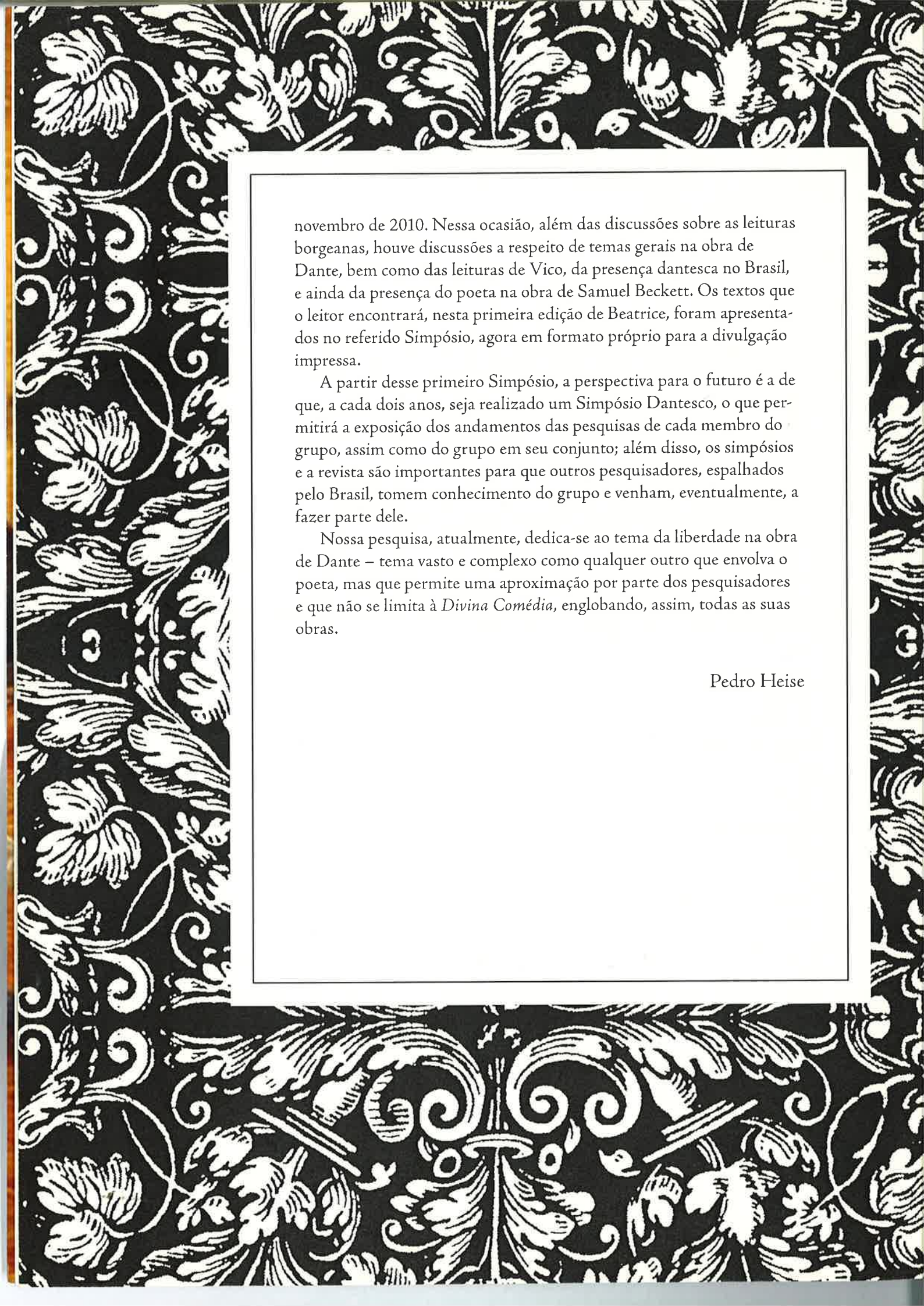
REVISTA DE ESTUDOS DANTESCOS

“Dante, poeta universal na Idade Média e nos tempos modernos”

No ano de 2005, em consequência do curso de pós-graduação sobre Dante ministrado pela Profa. Dra. Vilma De Katinszky Barreto de Souza, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Departamento de Letras Modernas – área de Língua e Literatura Italiana, nasceu o grupo de estudos “Dante, poeta universal na Idade Média e nos tempos modernos”, fundado e composto pela professora responsável pela disciplina e alguns de seus alunos. Não demorou para que o grupo fosse ampliado com a participação de alunos da UFSC, sob a guia da Profa. Dra. Maria Teresa Arrigoni, também especialista em Dante Alighieri e suas obras.

Naquele mesmo ano, o grupo foi cadastrado junto ao CNPq e hoje consta do Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil, reunindo estudiosos das obras de Dante Alighieri e seu entorno medieval e moderno. O projeto fundamental gira ao redor da obra de Dante e se estende a todas as relações que se estabelecem com os trabalhos modernos ligados, direta e indiretamente, ao poeta. Também visa à pesquisa de autores e críticos que, dos séculos XIX, XX e XXI, chegam a Dante por diferentes perspectivas. O objetivo do grupo é desenvolver trabalhos críticos e traduções visando, assim, a preencher uma lacuna nos estudos dantescos no Brasil, e a estreitar as relações dos estudos italianos e brasileiros sobre Dante nas épocas citadas.

Num primeiro momento, o grupo se dedicou aos textos de Jorge Luis Borges, reunidos na antologia *Nove ensaios dantescos* e um dos resultados dessa etapa foi a realização do I Simpósio Dantesco, em



novembro de 2010. Nessa ocasião, além das discussões sobre as leituras borgeanas, houve discussões a respeito de temas gerais na obra de Dante, bem como das leituras de Vico, da presença dantesca no Brasil, e ainda da presença do poeta na obra de Samuel Beckett. Os textos que o leitor encontrará, nesta primeira edição de Beatrice, foram apresentados no referido Simpósio, agora em formato próprio para a divulgação impressa.

A partir desse primeiro Simpósio, a perspectiva para o futuro é a de que, a cada dois anos, seja realizado um Simpósio Dantesco, o que permitirá a exposição dos andamentos das pesquisas de cada membro do grupo, assim como do grupo em seu conjunto; além disso, os simpósios e a revista são importantes para que outros pesquisadores, espalhados pelo Brasil, tomem conhecimento do grupo e venham, eventualmente, a fazer parte dele.

Nossa pesquisa, atualmente, dedica-se ao tema da liberdade na obra de Dante – tema vasto e complexo como qualquer outro que envolva o poeta, mas que permite uma aproximação por parte dos pesquisadores e que não se limita à *Divina Comédia*, englobando, assim, todas as suas obras.

Pedro Heise

ÍNDICE

ENSAIOS

A insaciável sede de saber do Ulisses dantesco

Emanuel França de Brito (FFLCH/USP)

página 7

Dante, poeta del secolo XX nell'opera di Samuel Beckett

Maria Cecília Casini (FFLCH/USP)

página 19

Leitura de Perdição x Leitura de Salvação

Maria Célia Martirani

página 29

Momentos da presença de Dante no Brasil

Pedro Heise

página 43

Dante, poeta sublime no pensamento de Vico

Vilma De Katinszky Barreto de Souza

página 51

A INSACIÁVEL
SEDE DE SABER DO
ULISSES
DANTESCO



✿ Emanuel França de Brito ✿

Ao longo desses últimos sete séculos nos quais Dante vem sendo lido e estudado, muito já se falou sobre a beleza da sua criação poética e dos inúmeros personagens que habitam as *cantiche* da sua *Comédia*. Isso não é diferente no caso de Ulisses, uma das figuras mais lembradas em toda a fortuna crítica de Dante. Na complexa questão que a filosofia escolástica tanto discutiu sobre o limite da razão e a oposição entre ciência e fé, o episódio em que Dante narra o fim que escolheu para o herói grego passou a ocupar uma posição central no mundo das artes por resumir tão bem a questão.

Na *Comédia* – tanto no *Inferno* (XXVI), como no *Purgatório* (I) ou no *Paraíso* (XXVII) – o que se apresenta é um novo retrato do personagem clássico, talvez o único além

de Virgílio e Beatriz a ter referências tão diretas nas três *cantiche* do poema. Ali, Ulisses não faz desaparecer o seu passado, mas narra uma trajetória para si e para seus companheiros bem diferente daquela que o mundo antigo conhecera (*Inf.* XXVI 90-142). Para Dante, o herói grego partiu foi em busca de virtude e conhecimento, uma espécie de alimento para a alma. Contudo, o Ulisses dantesco naufragou junto aos companheiros por uma vontade superior à sua – do mesmo modo como Dante inicia a sua caminhada pelas terras proibidas ao grego: como a outro alguém agradou (*com'altrui piacque. Inf.* XXVI 141 / *Purg.* I 133) –, denotando que nessa viagem havia algo de vetado e completando a ideia de proibição de ter ultrapassado as colunas de Hércules¹, colocadas na entrada do oceano como um limite aos navegadores antigos (*acciò che l'uom più oltre non si metta. Inf.* XXVI 109). O momento em que o herói narra a sua morte e a dos seus companheiros ganha importância central no Canto XXVI do *Inferno*, que se conclui com uma grande tensão em detrimento da proposta inicial de discutir a fraude.

Quando o peregrino Dante se depara com chamas incandescentes no oitavo círculo de Malebolge, é nítida a sua curiosidade em descobrir a culpa que ali é punida (*Inf.* XXVI 43-5). Mas a força narrativa do Canto começa um pouco antes disso, quando o poeta se dá conta que terá de explicitar o que ocorreu na sua passagem por aquela câmara infernal: (*Al- lor mi dolsi, e ora mi ridoglio... Inf.* XXVI 19-24). A mencionada força narrativa vem de uma clara consciência que Dante tem de que, nesse momento, o mais importante é saber conduzir a mente com prudência (*e più lo 'ngegno affreno ch' i non soglio, / perché non corra che virtù nol guidi. Inf.* XXVI 21-2), para que não incorra no mesmo erro daquele que, como ele nos explicitará, encontrou a sua punição dentro de uma língua de fogo. É de se considerar que para o poeta, nem mesmo o uso do intelecto pode ser feito de forma incondicional; deve ser guiado pela virtude e pela prudência para que dele seja feito um bom emprego. Tem-se no texto:

*Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
Sì che s'io non avessi un ronchion preso,
caduto sarei giù sanz'esser urto².*

(*Inf.* XXVI 43-5)

- 1 Filho de Zeus que, depois de cumprir um dos seus doze trabalhos como semideus, deixou uma lembrança de sua passagem pela Líbia ao erguer os rochedos de Ceuta e de Gibraltar, estabelecendo um limite para a navegação do mundo antigo (GRIMAL, 1997, p. 211).
- 2 “E chegara, na ponte, tanto ao lado, / para olhar, que se não travasse a mão / a uma rocha, teria escorregado.” MARTINS, 2006, p. 268.

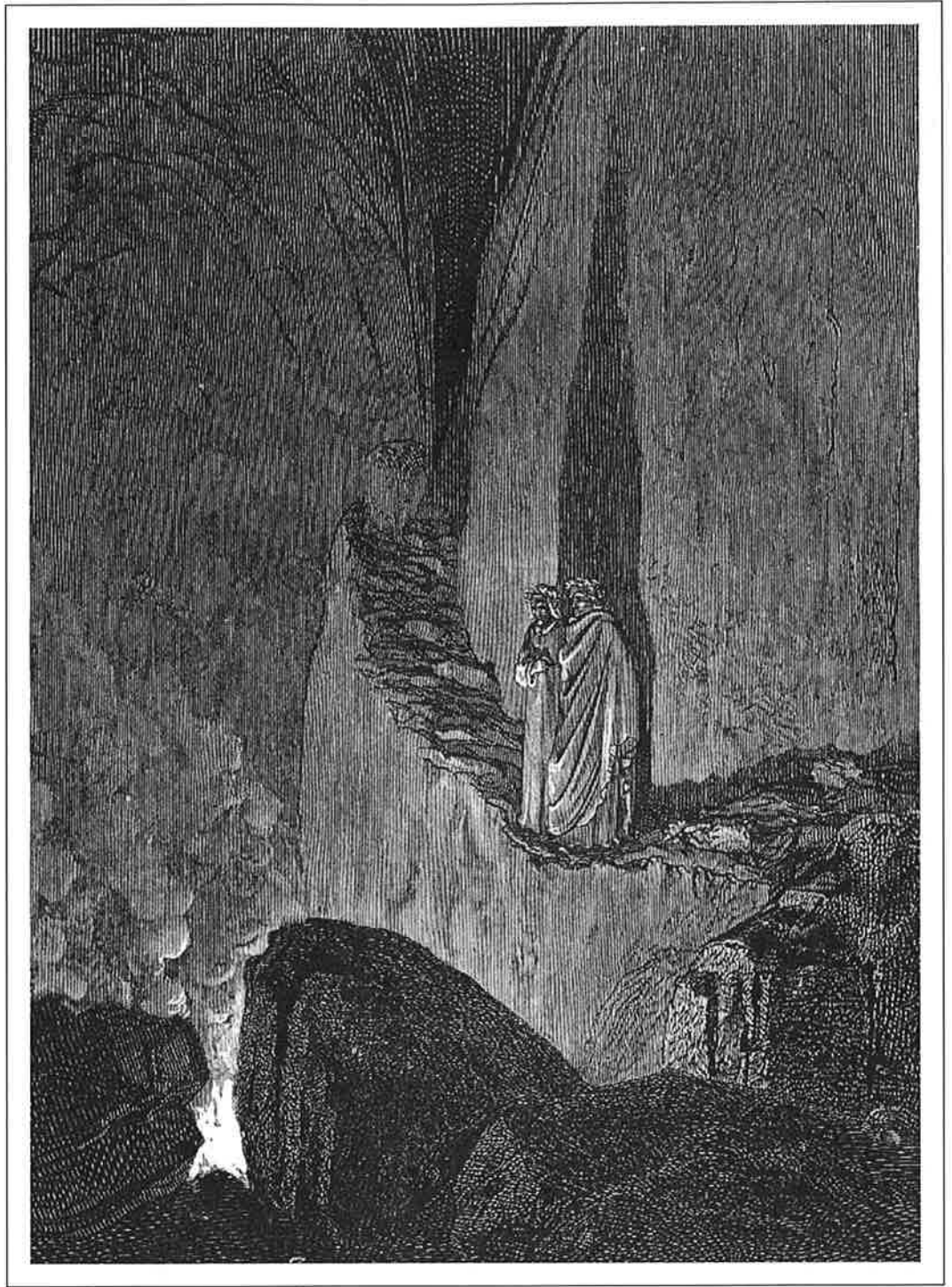
Existe, nesse momento, uma espécie de autorrepreensão por parte do poeta narrador quando se dá conta de que a sua curiosidade em descobrir o que se passava no fundo do círculo quase fez com que ele mesmo caísse lá onde estão os punidos, igualando-se a eles de algum modo. Nessa autorrepreensão, Chiavacci Leonardi (2005, *Inf.*, p. 770) vê uma grande influência do pensamento cristão, sobretudo o tomístico já dominado por considerações aristotélicas, quando prega que a sabedoria humana não pode presumir o fato de ser ilimitada a risco de tudo perder, sendo necessário ao homem “frear o apetite da vontade de conhecimento”³. Mattalia (1975, p. 94), também nessa direção, observa que na exaltação dantesca do filósofo Aristóteles se reflete a concepção escolástica do saber como um sistema enciclopedicamente vasto, mas fechado.

Esse ponto de vista de Dante é também explícito em alguns momentos do *Convívio*, em que o poeta crê que ao homem prudente e de reto caráter é um bem saber refrear as suas paixões, citando Santo Agostinho e mais uma vez Aristóteles no segundo livro da sua *Ética*. É quando o poeta compara a vontade humana a um nobre cavalo, que precisa estar em boas mãos e ser guiado pelos freios e esporas de um bom cavaleiro (a razão) para que se mantenha bem conduzido (*Cv* IV XXI 14 / XXVI 6). A intensidade do olhar de Dante no Canto de Ulisses – aquela que o induz a tanta exposição e o faria cair se não estivesse agarrado à rocha – comprova ser esse o momento introduzido com ânsia pelos versos 19-24 já mencionados do mesmo Canto. Ali, vemos um poeta tão consciente que o peregrino encarnado por ele se encontra em estado de impaciência que arrisca a queda no precipício da fossa infernal, aquela onde se encontra Ulisses, “o incansável defensor do humano saber” (DOTTI, 1996, p. 66). É nesse momento que o seu guia Virgílio o alerta para a importância dos punidos dentro da chama num tom altamente respeitoso (*Inf.* XXVI 55-60).

O poeta, que clama ardentemente por poder ouvir do próprio condenado a razão de sua ruína e o momento de sua morte (*maestro, assai ten priego / e ripriego, che 'l priego vaglia mille / (...) vedi che del disio ver' lei mi piego!*⁴ *Inf.* XXVI 65-6 / 69), dá a entender ao leitor que Ulisses foi movido por uma insaciável sede de conhecimento que o levou a induzir seus companheiros de navegação a seguir em busca de experiências; experiências essas que os levaram a entrever a montanha do paraíso terrestre, proibida aos vivos, como viria o poeta a saber quando ele mesmo ali chegou (*Venimmo poi in sul lito diserto, / che mai*

3 “Sic oportet ut homo laudabiliter huiusmodi appetitum [veritatem cognoscendi] refrenet, ne immoderate rerum cognitioni intendat” (Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, II, IIae, q166 a2 ad3).

4 “mestre, eu te peço instantemente / e mil vezes voltara a suplicar (...) / escutá-los desejo ardentemente.” MARTINS, 2006, pp. 268-70, grifo meu.



*non vide navicar sue acque / omo, che di tornar sia poscia esperto.*⁵ *Purg.* I 130-2).

“O frati,” dissi, “che per cento milia
perigli siete giunti a l’occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d’i nostri sensi ch’è del rimanente
non vogliate negar l’esperienza,
di retro al sol, del mondo sanza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.”⁶

(*Inf.* XXVI 112-20)

Temos em ação aqui um belo exemplo da forte retórica do Ulisses homérico, recuperado por Dante. Inicialmente, (1) por invocar seus amigos tendo em vista todos os perigos que eles já teriam superado juntos, reafirmando a maneira como se dirige a eles: “Ó irmãos!”; depois (2), por chamar a atenção de seus companheiros para o curto tempo de vida que lhes restava, sendo eles já avançados na idade, como se considerasse que pouco ou nada teriam a perder; e (3) como um *gran finale*, invocando a verdadeira natureza do homem, a qual os companheiros não poderiam ignorar, feita para buscar a virtude e o conhecimento. Segundo Fubini (1963, p. 9), não é possível encontrar nesse preâmbulo ao episódio um único eco que destoe do tom respeitoso que iremos presenciar durante o episódio em si, do qual esse preâmbulo funciona como um pedestal; não é possível encontrar ali nada que permita supor no poeta um sentimento em direção ao seu herói que não seja o de admiração, apesar de a cena se localizar no *Inferno*.

Isso é perfeitamente compreensível se considerados os princípios do poeta, que considera a busca pela virtude digna e própria da alma racional (*Cv* III VII 8). Desse modo, afirma Pietrobono (1946 [1924-30]), *Inf.* XXVI 120) “aquilo que Ulisses propõe aos seus companheiros não é nada além do que o objetivo final, é a última perfeição à qual o homem tende naturalmente”; ou como coloca Fubini (1963, p. 14), “é a lei de toda a humanidade”. Ainda segundo esse último comentador, o discurso (*orazion picciola*) que Ulisses usou para

5 “Fomos pelo areal amplo e saliente, / nunca decerto até ali calçado / por alguém de regresso experiente.” MARTINS, 2006, p. 352.

6 “Ó irmãos”, disse, “que por tanta milha / de perigos viestes a ocidente, / a tão breve vigília que nos brilha / nos sentidos, e que é remanescente, / não negueis experiência e sem detença / siga-se o sol, no mundo sem ter gente! / E que a vossa semente agora vença: / não fostes feitos a viver quais brutos, / mas a seguir virtude e conhecida.” MOURA, 2011, p. 241.

convencer seus companheiros fez “ferver o espírito de Dante do tempo do *Convívio*”, pois ali está empregada toda a nobre essência da natureza humana que o poeta descreveu como “amante da verdade e da virtude” (*ha l'uomo amore alla veritade e alla vertude. Cv III III 11*); natureza que o conteúdo de seu tratado filosófico tem a intenção prioritária de conduzir ao conhecimento e à virtude (*massimamente intende inducere li uomini a scienza e a virtù. Cv I IX 7*).

Segundo Mattalia (1975, pp. 529-30), a palavra *semenza* (v. 118) do discurso que Ulisses dirige aos seus companheiros – denotada como semente ou origem – estreita uma conexão privilegiada entre o Criador e o homem, a quem foi oferecido o dom da alma racional capaz de virtude e conhecimento (*virtute e canoscenza v. 120*) e, com isso, o dom da perfeição moral e intelectual. De acordo com o crítico, toda a estrofe possui um fundo bíblico com a alusão feita à criação do primeiro homem; mas superada a metáfora, a chave para o entendimento da questão paira mais uma vez no princípio capital da doutrina aristotélica, aceita fundamentalmente pela filosofia escolástica, principalmente a tomística.

Com o argumento de o homem ter procedência divina, criado para buscar virtude e conhecimento, o herói convence aqueles com quem dividia o pão a conquistar mais sustento, dessa vez para as faculdades do espírito. De acordo com Dante, Ulisses – que por um

impulso em querer visitar para além do que fora estabelecido pela tradição de seu povo como um limite – convenceu seus fiéis parceiros a adentrar no oceano e apropriar-se indevidamente de um conhecimento que a eles não estava permitido. Vale lembrar que na *Ilíada* (XIV 201), o oceano é mostrado como o princípio dos deuses (*theon genesis*), o mesmo lugar para onde o herói agora quer rumar.

Entretanto, são outros versos que precedem a *orazion picciola* que chamam a atenção de Dante à consciência que Ulisses tem de sua própria personalidade, manifestada no comportamento intencional do herói ao agir, mesmo em conflito, com os princípios que na *Odisseia* o fizeram voltar para casa. Nesse sentido, a ideia ancestral de erro denotada pelo termo *acrasia* – base para concepção de incontinência, visto que se trata do termo grego para a questão – se

A INCONTINÊNCIA
PELA SEDE
EXAGERADA DE
SABER DE ULISSES,
PORTANTO, SE
REALIZARIA PELO
FATO DE ELE NÃO SE
CONTER DIANTE
DA POSSIBILIDADE DE
SE APROPRIAR
DE ALGO QUE NÃO
ESTAVA
AUTORIZADO A
POSSUIR.

expressa plenamente. De acordo com Audi (2006, pp. 13-4), a *acrasia* se manifesta principalmente se considerada a relação com “a clareza de seus limites e a capacidade de discernimento sobre as próprias ações”. Vê-se também no dicionário Houaiss da língua portuguesa (2001) a *acrasia* definida como uma “fraqueza de vontade, uma condição de quem, apesar de saber o melhor a ser feito, faz outra coisa”. Segundo Mora (2000, p. 46), “o ‘ácrata’ (...) não tem poder sobre coisa alguma, especialmente sobre si mesmo” e, com isso, “torna-se incapaz de dominar-se”. Seria esse o motivo, de acordo com Mora, para que a *acrasia* tenha sido equiparada à incontinência, que aqui pode ser vista como a falta de freio do herói frente à sua sede de saber.

*Né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui disertò.*⁷

(*Inf.* XXVI 94-102, grifo meu)

Consciência de seus impedimentos físicos e emocionais não faltou ao herói. Com isso, ele torna-se imprudente por não conter uma vontade legítima (como a de alimento), mas não considerando os limites que ele próprio conhecia, caracterizando um tipo de incontinência. Para Ciotti (1996, p. 417), os pecadores condenados pelo crime da incontinência “apresentam uma presença de humanidade altamente significativa e singularmente expressiva em virtude da eficácia da figuração poética”, o que Dante faz transparecer pela consciência ética perceptiva e sensível dos seus cânones clássicos e escolásticos. Para Chiavacci Leonardi (2005, *Inf.*, p. 783), a ansiedade de Ulisses em ter a experiência da natureza física (*del mondo* v. 98) e da moral (*de li vizi... e del valore* v. 99) é recuperada por Dante tendo ele como base o modelo grego e o seu próprio estilo de vida como grande estudioso e pesquisador, mas completamente influenciado pelo pensamento tomístico de que o intelecto humano não pode presumir ser ilimitado a risco de tudo perder.

7 “Nem de meu filho o olhar, nem a extremada / velhice de meu pai, nem mesmo o amor / de Penélope ansiosa e apaixonada, / nada pôde abater o meu pendor / de ir pelo mundo, em longo aprendizado, / dos homens perquirindo o erro e o valor. / Lancei-me ao mar, em lenho delicado, / junto à pequena e fraternal companha / pela qual nunca fui abandonado.” MARTINS, 2006, p. 271, grifo meu.

O Ulisses dantesco segue a vontade de querer descobrir os mistérios do proibido, passando por cima de sentimentos mais nobres representados pelo amor do velho pai Laertes, do filho Telêmaco e da esposa Penélope. O desejo do laértida, de deparar-se com um hemisfério desconhecido e com a montanha do paraíso terrestre (*Inf.* XXVI 99) – apresentada como aquela que reflete o valor dos homens e dos seus vícios – é mais importante que os sentimentos nobres representados pelo amor familiar.

Contudo, a fraude, crime pelo qual é punido Ulisses no oitavo círculo do *Inferno*, seria entendida como um erro de pura malícia que opera a partir de uma escolha, na qual o juízo do agente já se encontra pervertido. Em contraposição a isso, destaca-se o erro por incontinência, provado por uma ação impulsionada pela paixão, como o descreve Aristóteles (*EN* 1145b 10-15). Assim, observa-se uma clara influência do filósofo grego na Escolástica, principalmente em São Tomás de Aquino, que considera “paixão” toda a sorte de movimentos do apetite sensível (*Suma Teológica* I II q.35 a.1). Nesse sentido, mais que com intenção de prejudicar e condenar seus companheiros à morte, emerge um Ulisses movido pelo impulso da paixão de conhecimento que faz com que ele parta, obviamente não sem companhia, para além das colunas de Hércules.

A incontinência pela sede exagerada de saber de Ulisses, portanto, se realizaria pelo fato de ele não se conter diante da possibilidade de se apropriar de algo que não estava autorizado a possuir. Assim como o guloso Ciaccio (*Inf.* VI) ignorou os limites do corpo e foi condenado, o herói ignorou os limites de sua mente sedenta de conhecimento e condenou a si e aos seus companheiros. Além disso, Ulisses não foi chamado a conhecer o oculto, assim como o fora Dante ao ser convidado a cumprir a viagem: *A le quai poi se tu vorrai salire*⁸ (*Inf.* I 121, grifo meu). Impelido pela vontade de querer descobrir o que fora estabelecido pela tradição de seu povo como um limite do conhecimento, o laértida ultrapassou premeditadamente as colunas de Hércules para navegar oceano afora. Segundo Boitani (1992, p. 46), o herói não poderia concluir que voltassem vivos de tal viagem por serem todos *vecchi e tardi*, o que Dante nos mostra como uma espécie de presunção ao ignorar as suas restrições.

Sem dúvida, o pecado do Ulisses dantesco pode estar relacionado à sua fraude; o primeiro indício dessa conclusão é o fato de esse réprobo se encontrar com outros fraudulentos. De fato, como afirma Fubini (1963, p. 11), não foi pelo *folle volo* que Ulisses foi condenado à oitava vala infernal, mas sim pelas famosas fraudes, explicitamente lembradas por Virgílio quando da introdução do grego na cena do *Inferno*. Todavia, é o próprio crítico a reconhecer que Dante lembra apenas as culpas que menos diminuem o seu herói entre aquelas tradicionais de Ulisses, afirmando que nenhum outro episódio dantesco possui um

8 “Se lá subir quiseres”. Pinheiro, 1958, p. 11, grifo meu. Palavras de Virgílio que se referem ao Paraíso, quando o poeta latino apresenta o roteiro da viagem a Dante.

preâmbulo tão longo quanto esse. Nesse momento, ele adverte: “o leitor é gradualmente conduzido a um mundo que não mais àquele infernal e preparado a ouvir as palavras de um espírito nobre (...), um grande solitário de Malebolge” (1963, pp. 7-8).

Tratava-se, sim, de um grande herói virtuoso se consideradas as virtudes particulares das quais fala Aristóteles (EN III-V) como a coragem, a generosidade, a veracidade, a ambição e o desapego, entre outras; porém, da virtude da prudência, dessa o Ulisses dantesco não dispunha, visto que não considerou a inconseqüência do seu ato:

*Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sustanza in tre persone.*⁹

(Purg. III 34-6, grifo meu)

No início do poema, Dante usa o adjetivo louco (*folle*) ao sentir medo da imprudência que poderia estar por fazer, ao aceitar o convite do antigo espírito Virgílio a adentrar no mundo não permitido aos vivos (*Per che, se del venire io m'abbandono, / temo che la venuta non sia folle*¹⁰. Inf. II 34-5, grifo meu). Do mesmo modo, no trecho citado acima, segundo o poeta, louco (*matto*) é quem presume que a razão humana possa atingir a infinita complexidade da divindade. A mesma ideia é empregada quando o poeta descreve a travessia de Ulisses, que, junto aos seus companheiros, dos remos do barco fizeram asas a esse insano voo (*de' remi facemmo ali al folle volo*¹¹. Inf. XXVI 125, grifo meu); bem como no momento em que Dante e a sua guia Beatriz sobem ao Primeiro Móvel e de lá avistam o planeta Terra, fazendo referência ao seu imenso oceano através da louca aventura do herói Ulisses (*il varco folle d'Ulisse*¹². Par. XXVII 83, grifo meu).

Pelo viés dantesco, assim como pelo cristão, pode-se entender legítima a busca pelo conhecimento quando se trata de um conhecimento que conduz à sabedoria; somente essa pode ampliar a visão de mundo daquele que a procura para que toda essa racionalidade seja conduzida a um bem. Assim também faz menção a *Enciclopédia Católica*, no tópico destinado à noção de aspecto subjetivo de pecado, quando discorre sobre a importância em

9 “Louco é quem esperar a nossa razão / percorrer possa a infinita via / onde em substância três pessoas são.” MOURA, 2011, p. 331, grifo meu.

10 “Receio que empreender um tal destino, / na minha pequenez, é uma loucura.” MARTINS, 2006, p. 88, grifo meu.

11 “Asas os remos são na empresa ousada.” PINHEIRO, 1958, p. 121. Apesar de ser a tradução em que esse verso mais se aproxima do original, a ideia de loucura não está impressa, mas sim a de ousadia.

12 “do louco Ulisses o vau.” Moura, 2011, p. 833.

adquirir conhecimento para melhor formar a consciência, estando aí o valor do homem que busca a salvação (VANNICELLI, 1951. Tomo IX, p. 1021).

Assim, Ulisses é intensamente isolado da atmosfera infernal pela sua virtude de querer conhecer, “como se representasse uma pequena chama de luminosidade na escuridão do *Inferno*” (INGLESE, 2002, p. 94); mas condenado por não ser capaz de respeitar os limites dos quais ele bem tinha consciência. Também Dante, como personagem de sua obra, viaja pelos mundos não permitidos aos vivos, embora se trate de uma viagem de aprendizado para a aplicação das suas crenças, como ele próprio assume a sua sede de conhecimento por estar seguro de sua fé. Tal sede é revelada explicitamente pelo poeta na subida da montanha do paraíso terrestre, mas escondida do seu guia Virgílio pelo medo que o viajante curioso teve em perguntar demais:

*e io, cui nova sete ancor frugava,
di fuor tacea, e dentro dicea: 'Forse
lo troppo dimandar ch'io fo li grava'.*¹³

(*Purg. XVIII 4, grifo meu*)

[...] às vezes, é declarado que o indivíduo prudente não é capaz de ser desregrado; às vezes, que alguns indivíduos prudentes e engenhosos são desregrados [incontinentes].¹⁴

(EN 1145b 18-20)

Segundo De Matteis (1996, p. 376), até mesmo São Tomás de Aquino precisou sufocar o seu aristotelismo e subordinar a razão à fé. Para a autora, a “sede natural” de conhecimento do religioso não foi plenamente satisfeita com a especulação filosófica, tendo que ceder à necessidade da graça divina. A mesma sede é manifestada em Dante em outro momento como um “ardor de desejo”, já em vias de ser completamente saciado quando o poeta encontra-se no fim da sua viagem, na Rosa dos Beatos; aquele mesmo “ardor” que o grego não soube vencer e o impulsionou a conhecer o proibido (*Inf. XXVI 95*):

*E io ch'al fine di tutt'i disii
appropinquava, sì com'io dovea,*

13 “Nova sede, entretanto, me instigava; / e, calado, comigo ia pensando: / ‘Meu constante inquirir quem sabe o agrava?’” MARTINS, 2006, p. 471, grifo meu.

14 Trad. BINI, 2007, p. 203.

l'ardor del desiderio in me finii.¹⁵

(Par. XXXIII 46-8, grifo meu)

Nesse sentido, a tradição crítica tem por hábito aproximar a figura de Ulisses com a do Dante poeta, que nunca escondeu o valor que o conhecimento tinha para ele (BORGES, 1999, p. 397; MATTALIA, 1975, pp. 24/41-2). Dotti (1996, p. 26) fala em uma possível explicação para essa aproximação em uma carta que o poeta Petrarca escreve para o também escritor Boccaccio, na qual é ressaltada a falta de comedimento de Dante frente à sabedoria mesmo que isso o afastasse do amor de seus filhos e esposa, como no vestígio dos versos *Inf. XXVI* 43-5. Contudo, alguns anos após a concepção do episódio de Ulisses, o poeta ainda se posicionava contra a vontade exagerada de explicar o que não se revela à mente humana tão facilmente, encorajando os homens a escutar a própria voz do Criador: "Aonde eu vou, vós não podeis ir" (*Et denique audiant propriam Creatoris vocem dicentis: "Quo ego vado, vos non potestis venire". Questio de aqua et terra, 77*).

Virgílio, mestre e guia sempre presente ao lado de Dante na caminhada ao longo do *Inferno* e do *Purgatório*, representa o conhecimento desenvolvido no mundo antigo e tão necessário à aprendizagem do poeta peregrino na passagem pelos dois primeiros mundos do além. Ele corporifica a razão humana que caminha para a sua explicação ao longo dessa trajetória, mas reconhece o seu limite ao confiar Dante a Beatriz na ascensão ao paraíso terrestre, tendo consciência que o seu paganismo o impediria de seguir adiante. Beatriz, por sua vez, simboliza a fé e toda a sua importância como virtude teológica ao guiar o poeta pelos céus do *Paraíso*; essa segunda guia também é substituída antes que o poeta seja submetido à visão de Deus. É a presença de São Bernardo a afirmar ser necessário outro tipo de iluminação ainda maior que a razão ou a fé para que a experiência mística do poeta se realize. Bem diferente desses modelos ideais que bem percebem os seus espaços espirituais é o Ulisses dantesco, que não só despreza os limites que bem conhecia como os desafia com a ousadia que lhe era peculiar no mundo grego.

15 "Eu, que da meta de minha ânsia ardente / me aproximava, então, como devia, /de todo afã me despojei à frente." Martins, 2006, p. 810.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Comentários de A. M. Chiavacci Leonardi. Milão: Mondadori, 2005. Vol. 3.
- _____. *La Divina Commedia*. Comentários de D. Mattalia. 2ª Ed. Milão: Rizzoli Editore, 1975.
- _____. *Convivio*. Edição sob os cuidados da Società Dantesca Italiana. Notas de Franca Brambilla Ageno. Florença: Le Lettere, 1995. Vol. 2.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário da Gama Cury. 4ª Edição. Brasília: UnB, 2001.
- _____. *Ética a Nicômaco*. Trad. Edson Bini. 4ª Ed. São Paulo: Edipro, 2007.
- AUDI, Robert (Dir.). *Dicionário de Filosofia de Cambridge*. São Paulo: Paulus, 2006.
- AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Trad. Maria Luiza De Pieri Bonino. 4ª Ed. Milão: Feltrinelli, 2008.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Il Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*. Bari: Latera & Figli, 1918. Vol. II.
- BOITANI, Piero. *L'ombra di Ulisse*. 1ª Ed. Bolonha: Il Mulino, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. Nove ensaios dantescos. *Obras Completas*. Trad. Jorge Schwartz [et al.] 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999. Vol. III.
- CIOTTI, Andrea. Incontinenza e incontinenti. In: *Enciclopedia dantesca*. 3ª Ed. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996. Tomo III, pp. 415-7.
- DE MATTEIS, Maria. Aristotele. In: *Enciclopedia dantesca*. 3ª Ed. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996. Tomo I, pp. 372-7.
- DOTTI, Ugo. *La Divina Commedia e la città dell'uomo*. 1ª Ed. Roma: Donzelli Editore, 1996.
- FUBINI, Mario. *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*. Milão-Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1963.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 1.0. Instituto Antônio Houaiss/Ed. Objetiva, 2001.
- INGLESE, Giorgio. *Dante: Guida alla Divina Commedia*. 1ª Ed. Roma: Carocci, 2002.
- PIETROBONO, Luigi (1946 [1924-30]), *Inferno* 26.120. Acesso em 05/05/2010. <http://dante.dartmouth.edu/search.php>
- TOMÁS de Aquino, Santo. *Suma Teológica*. 1ª Edição. São Paulo: Loyola, 2006. Vol. VII.
- VANNICELLI, Luigi. Peccato. In: *Enciclopedia Cattolica*. 1ª Ed. Cidade do Vaticano: Ente per il Libro Cattolico e l'Enciclopedia Cattolica, 1951. Tomo IX, pp 1014-1027.

TRADUÇÕES DA COMÉDIA CONSULTADAS

- MARTINS, Cristiano. (Trad.). ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 8ª Edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006.
- MOURA, Vasco Graça. (Trad.). ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 2ª Edição. São Paulo: Landmark, 2011.
- PINHEIRO, J. P. Xavier. (Trad.). ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 1ª Edição. São Paulo: Edigraf, 1958.

DANTE,

POETA DEL SECOLO XX
NELL'OPERA DI SAMUEL BECKETT



❧ Maria Cecilia Casini ❧

Come si sa, la presenza di Dante nel pensiero e nell'opera degli autori novecenteschi è stata profonda. Senza volere esaurire il tema annunciato nel titolo, ci proponiamo qui di offrire un breve accenno di tale presenza in Samuel Beckett (1906-1989), uno degli ultimi 'rifondatori' della modernità.

Beckett conosceva e amava la cultura letteraria e filosofica italiana; fin da giovanissimo si era avvicinato a Vico, Bruno, Leopardi, e, naturalmente, a Dante. Il poeta fiorentino, in particolare, fu un riferimento costante in tutta l'opera dello scrittore irlandese; specialmente il Dante della *Divina Commedia*, libro che Beckett lesse e rilesse in continuazione (secondo Christopher Ricks Beckett avrebbe passato il 1989, anno della sua morte, con una copia del poema dantesco fra le mani; BRYDEN, p.542).



Nel 1929 Beckett pubblica un saggio intitolato *Dante... Bruno.Vico.Joyce*¹, in cui offre una chiave di lettura del mondo purgatoriale di Joyce a partire dalla riflessione su Dante, Bruno e Vico. La prosa beckettiana si annuncia fin da subito coraggiosamente informale, ma allo stesso tempo molto erudita.

Nel 1932 Beckett scrive la sua prima opera narrativa, il romanzo incompiuto *Dream of fair to middling women*. Si tratta di un testo parodistico (il titolo si riferisce a autori diversi, dai classici Tennyson e Chaucer al contemporaneo Williamson), ricchissimo di citazioni e riferimenti eruditi. Uno di questi riferimenti sarà fondamentale dell'intera opera beckettiana: il personaggio di origine dantesca Belacqua fa qui la sua prima apparizione². Tuttavia, visto che *Dream of fair to middling women* verrà pubblicato, postumo, solo nel 1992, la consacrazione ufficiale di Belacqua sarà nel successivo *More Pricks than Kicks*³, del 1933. In tutti i dieci racconti del testo — inteso da alcuni critici come una collettanea e da altri come un romanzo diviso in episodi — lo studente dublinese Belacqua Shuah⁴ è la figura centrale. Egli ama la lingua italiana, si interessa a questioni di poetica, è spettatore (apparentemente) passivo di eventi di vita dai quali si esclude sempre, si divide fra pigri incontri e amori ai quali si sottrae regolarmente. In perenne vagabondaggio fra Dublino, Parigi e Vienna, fa però sempre ritorno all'immobilità dell'asilo che lo accoglie, fino alla morte. Alter ego dello stesso autore, "doppio dello scrittore", è il personaggio sul quale, invertite le categorie dantesche, Beckett impianta il suo "nuovo progetto narrativo" (IL VERRI, p.14). Belacqua Schuah rimanda direttamente al Belacqua del canto IV del *Purgatorio*.

- 1 Il titolo del saggio (scelto d'accordo tra Joyce e Beckett) avrebbe dovuto mettere in evidenza la distanza temporale esistente fra i quattro scrittori, espressa coi puntini di sospensione a indicare i secoli che li distanziano, e alludere al percorso che dai primi tre porta direttamente a Joyce.
- 2 Nel testo *Sedendo et quiescendo*.
- 3 Dall'espressione "to kick against the pricks", tratta dagli Atti degli Apostoli.
- 4 Nome fatale: Shua è la madre di Onan, il personaggio biblico condannato dal suo vizio a non procreare.

Andiamo al testo dantesco: dopo essere passati dalla "burella" infernale ed essere usciti a "riveder le stelle" (ALIGHIERI, *Inferno*, canto XXXIV), Dante e Virgilio si preparano a salire la Montagna del Purgatorio. Per questo devono passare dall'anti-Purgatorio (i primi otto canti del *Purgatorio*), in cui si trovano le anime di coloro che, essendo stati pigri a pentirsi, sono condannati ad aspettare per un certo periodo prima di entrare nel Purgatorio. È qui, nella seconda "schiera" di costoro, che Dante incontra una vecchia conoscenza, Belacqua⁵. L'episodio è quasi comico: Dante e Virgilio hanno appena sapientemente discettato a proposito della posizione del sole, e Virgilio risponde ora a una domanda del poeta fiorentino, che vuol sapere quanto tempo sarà necessario per scalare la montagna; a questo punto si ode una voce, lievemente ironica: "Forse/che di sedere in pria avrai distretta!" (ALIGHIERI, *Purgatorio*, canto IV, v.88-89). I due viaggiatori, stupiti, si dirigono verso il punto da cui è venuta la voce, e vedono un gruppo di anime sedute all'ombra di una roccia. Dante rimane impressionato dall'apparente grande pigrizia dimostrata da una di esse, e ne commenta con Virgilio; allora la stessa voce, in tono come di sfida, dice: "Or va tu su, che se' valente!" (ALIGHIERI, *Purgatorio*, canto IV, v.114). Dalla voce Dante riconosce Belacqua e gli si avvicina; Belacqua, che sta seduto con le gambe contratte verso il torace e la testa fra i ginocchi (in posizione fetale, come molti dei personaggi di Beckett), alza appena un po' la testa e continua, accentuando il tono ironico: "Hai ben veduto come il sole/dall'omero sinistro il carro mena?" (ALIGHIERI, *Purgatorio*, canto IV, v.119-120). La normale serietà del poeta fiorentino cede alle parole di Belacqua, e Dante, rivelando anche una certa dose di auto-ironia, ammette che "mosson le labbra mie un poco a riso" (ALIGHIERI, *Purgatorio*, canto IV, v.122). Subito dopo, alla domanda di Dante sul perché egli resti lì seduto, senza fare nulla, Belacqua dice: "O frate, l'andar su che porta?/ché non mi lascrebbe ire a' martiri/l'angel di Dio che siede in su la porta./Prima convien che tanto il ciel m'aggiri/di fuor da essa, quanto fece in vita./Perch'io indugiai al fine i buoni sospiri,/se orazione in prima non m'aita/che surga su di cuor che in grazia viva:/l'altra che val, che 'n ciel non è udita?" (ALIGHIERI, *Purgatorio*, canto IV, v.127-135).

Simbolo della pigrizia e della rassegnazione, ma anche della pazienza e della costanza, il Belacqua di Dante trasferisce queste caratteristiche a quello di Beckett e a molti altri dei suoi eroi, che scontano una perenne penitenza purgatoriale senza per questo perdere lo

5 Secondo l'Anonimo Fiorentino, autore del *Commento alla Divina Commedia del secolo XIV* (stampato la prima volta fra il 1866 e il 1874), Belacqua fu un personaggio realmente esistito, molto conosciuto nella Firenze di Dante come liutaio. Aveva fama di essere estremamente pigro, e di rimanersene sempre seduto nel suo negozietto, nel quartiere di san Procolo, alzandosi solo per mangiare e per andare a dormire. Su Belacqua l'Anonimo riporta un aneddoto interessante: pare che una volta, rimproverato da Dante a causa della sua pigrizia, gli avrebbe risposto, citando Aristotele: "Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens", è sedendo e riposando che l'anima acquisisce la sapienza. Dunque anche nella scelta del titolo del testo (v. nota 2) incluso da Beckett in *Dream of fair to middling women* c'è un richiamo dantesco.



spirito e il gusto della vita. Belacqua è il perfetto "prototype de la créature beckettienne" (JANVIER, p.17), il "personaggio che ironizza sulla stupida ossessione dell'elevazione e dell'ascesi" (TAGLIAFERRI, 1979, p.124). In Belacqua si riflette dunque l'ironia di Beckett e quella dei suoi personaggi, ai quali l'immobilità sembra essere (secondo la formula aristotelica) la miglior maniera di trovarsi, o di non perdersi troppo⁶. Molti di loro assumono la stessa posizione fetale di Belacqua quando Dante lo incontra (con eventuali piccole variazioni; ma in genere "le posture bizzarre e angosciose proprie di tanti personaggi beckettiani spesso ricordano quelle cui sono costretti certi penitenti danteschi"; TAGLIAFERRI, 2002, pp.33-34); oppure stanno raccolti (o desiderano stare) da qualche parte. "Belacqua, incline a bearsi della propria indolenza, si ritira [...] in un proprio spazio interiore definito 'ventretomba'⁷ (womtomb), o [...] Limbo, dove, 'escluso il bagliore della comprensione', la mente, finalmente libera dagli affanni della quotidianità, è 'indifferente.'" (TAGLIAFERRI, 2002, p.52)

La scelta dell'indolente Belacqua a personaggio centrale del progetto narrativo di Beckett è giustificata alla luce dell'atmosfera di attesa e sospensione che caratterizza l'indefinito futuro che dovrebbe trasfigurare il presente degli eroi beckettiani. Essi, come le anime di Dante, hanno in sé una mescolanza di passività (l'attesa) e di attività (la cooperazione nel processo della pena, la mobilità); attraversandola, sono accomunati dallo stesso tentativo di dare un senso alla sofferenza, e anche dal ricordo di un passato felice (anche se i peccatori di Dante hanno piena coscienza delle ragioni del proprio soffrire - il loro comportamento in vita -, mentre i viaggiatori di Beckett si sentono più come vittime dell'oscuro capriccio di un fato assurdo).

La pigrizia di Belacqua (e del personaggio beckettiano in genere) non è altro che l'"involucro di indomita energia posta tatticamente a salvaguardia di convinzioni ben radicate, di una sfiducia di fondo, da parte del personaggio, in ogni visione edulcorata dei rapporti umani e nella possibilità di adeguarsi a codici sociali precostituiti" (TAGLIAFERRI, 2002, p.24). Essa serve alla volontà dell'autore di mettere in rilievo "un atteggiamento passivo che [...] acquista una valenza positiva in quanto in esso si riflette la capacità attribuita all'artista, estraneo alle attività e ai commerci votati al conseguimento di risultati pratici socialmente riconosciuti, di agire sulla realtà annegandosi come soggetto". Il Belacqua beckettiano viene così ad essere una "interpretazione oltranzista della prosa di Stephen Dedalus, che in *Ulysses* difendeva orgogliosamente la propria inclinazione contemplativa"

6 In verità il Belacqua beckettiano è meno indolente di quello di Dante; quel che sembra essere il suo tratto distintivo è la preoccupazione di scegliere autonomamente quando muoversi e quando rimanere fermo. Per esempio, in *More Pricks than Kicks* i suoi maggiori problemi con le donne derivano dal volerne esse limitare il riposo o dal cercare di coinvolgerlo in progetti non iniziati da lui.

7 Con chiaro riferimento alla teoria rankiana, molto diffusa negli anni '30 in Europa, della memoria del ventre materno costituito dal nesso 'ventre-tomba'.

BECKETT CONOSCEVA
E AMAVA LA
CULTURA
LETTERARIA
E FILOSOFICA
ITALIANA; FIN DA
GIOVANISSIMO SI
ERA AVVICINATO
A VICO, BRUNO,
LEOPARDI, E,
NATURALMENTE A
DANTE

(TAGLIAFERRI, 2002, p.103). E nel vecchio *one* di *Company* che, senza poter più camminare, si accuccia presso un riparo nella stessa posizione di Belacqua, Beckett si accomiata una volta per tutte dalla sua creatura, "teneramente [...] nel modo in cui ci si congeda da una piccola, feconda ossessione letteraria: 'così sedeva in attesa di purgarsi il vecchio liutaio, che strappò a Dante il primo quarto di sorriso e che magari adesso finalmente canta le lodi con qualche schiera di beati. Al quale qui in ogni caso addio.'" (IL VERRI, 2002, p.103).

Oltre che per la scelta di Belacqua a protagonista, la presenza di Dante in *More Pricks than Kicks* si rivela anche in altro modo; per esempio, nel momento in cui la zia di Belacqua, nel racconto *Dante and the Lobster*, prende l'aragosta e la infila, viva, nella pentola di acqua bollente. Nel dire, come richiamo al tremore di morte dell'animale, "Take into the air my quiet breath", Beckett avrebbe avuto in mente la frase del verso 150 del canto IV dell'*Inferno*, "fuor della queta, nell'aura che trema". Pare anche che Beckett avesse considerato la possibilità di cambiare la frase negativa alla fine del racconto, "It is not", con "Like hell it is", l'*inferno* è così (BRATER, p.32).

Ma citazioni dantesche più o meno fedeli sono presenti in tutta l'opera di Beckett, così come immagini direttamente ispirate dal paesaggio e dai personaggi della *Commedia*. Non è qui possibile tracciarne un panorama esaustivo; ricordiamo solo, a titolo di esempio, come fra il materiale donato nel 1980 dallo scrittore irlandese all'archivio di studi beckettiani della Raeding University, oltre a tre edizioni della *Divina Commedia* e a una di concordanze latine di Dante, ci fossero tre cartoncini di note dello stesso Beckett, con riferimenti e citazioni dantesche. In particolare Beckett aveva annotato e sottolineato alcune frasi del *Purgatorio*; fra le altre, "il tremolar della marina", dal I canto (ALIGHIERI, v.117), e un'altra indicante il colore del cielo del *Purgatorio* come "di oriental zaffiro" (ALIGHIERI, v.13); queste due frasi sembrano aver attirato l'attenzione dello scrittore sul passaggio fra il paesaggio infernale e quello purgatoriale. Sempre dallo stesso canto Beckett copia "Io mi volsi a man destra" (ALIGHIERI, verso 22), e aggiunge un'osservazione sul fatto che nell'*Inferno* predominano i movimenti di Dante a sinistra, nel *Purgatorio* a destra. Un'altra annotazione beckettiana riguarda il momento in cui Dante, nel canto III, teme di essere abbandonato da Virgilio ("Io mi volsi da lato con paura/d'essere abbandonato, quand'io vidi/solo dinanzi a me la terra oscura" (ALIGHIERI, *Purgatorio*, v.19-21).

Beckett copiò i tre versi, con questo breve commento: "Dante's shadow, Virgil transparent. Seeng only one on ground D. thinks V. gone".

In particolare, tre celebri sorrisi purgatoriali sembrano aver intrigato Beckett, che li commenta brevemente nei suoi cartoncini: nel canto II, quello di Casella ("l'ombra sorrise; ALIGHIERI, v.83), il musicista che avrebbe messo in musica la famosa canzone del *Convivio*, *Amor che nella mente mi ragioni*; quello di Manfredi, nel canto III, di cui Beckett copia la frase "sorridente disse" (ALIGHIERI, v.113), con l'osservazione "2nd shade to smile, 1st Casella" e citando una fonte critica italiana non identificata che dice essere Manfredi l'unico personaggio della *Commedia* 'descritto' con una certa ricchezza di dettagli fisici da Dante ("biondo era e bello e di gentile aspetto"; ALIGHIERI, v.107); e quello lieve di Dante al riconoscere Belacqua nel canto IV (annotazione di Beckett: "Dante smiles (at Belacqua) D's 1st smile?").

Como abbiamo visto dalla frequenza delle citazioni, dei tre mondi ultraterreni della *Commedia* il preferito di Beckett è il Purgatorio. La nozione di viaggio purgatoriale occupa il centro di tutta l'arte beckettiana, ma ha un valore diverso che in Dante: se per Dante, infatti, questo viaggio è un percorso verso la salvezza, avente un obiettivo ben definito e realizzato con l'aiuto di numerose guide celesti, per Beckett la strada pare essere tracciata a caso, con disorientamento frequente e perdite di direzione⁸ (i personaggi beckettiani non si sentono sicuri neanche quando avanzano in coppia). La natura temporanea del purgatorio dantesco (le anime vi stanno in transito, occupate a purificarsi) implica l'esistenza di una condizione di passaggio in cui è possibile il progresso; anzi, il Purgatorio è l'unico luogo della *Commedia* in cui esiste di fatto movimento nel tempo, tempo 'reale' e umano, che serve a garantire che le anime paghino effettivamente per i propri peccati. Nelle parole di Beckett il Purgatorio dantesco è "cônico", in esso abbiamo "absoluta progressão e consumação garantida", visto che "o movimento é unidirecional, e um passo adiante representa um belo avanço". Il viaggio purgatoriale dei personaggi beckettiani, al contrario, "exclui a culminância", così come quello dei personaggi joyciani (BECKETT, in NESTROVSKI, pp.337-338). Questo aspetto di dinamismo e apertura è ancora più forte nell'anti-Purgatorio, apparentemente pensato da Dante come uno spazio simile alla vita terrena. L'anti-Purgatorio è mobile e ospitale, leggero, pieno di colori, non vi è nessun tipo di routine e nemmeno una disciplina da seguire, le anime di giorno se ne vanno a passeggio e di notte riposano; possono anche momentaneamente dimenticarsi della pena che stanno scontando e del desiderio di essere ammesse alla visione divina, lasciandosi trasportare dalla musica (il canto di Casella), o correre curiose incontro a Dante quando si accorgono che è vivo.

8 Non sempre i personaggi beckettiani sembrano desiderare, come sembrerebbe normale, la fine del loro vagabondare, poiché sentirebbero la salvezza celeste come una paralizzazione imposta da Dio. Il narratore di Molloy, per esempio, esprime il suo timore di annoiarsi, una volta raggiunta la visione divina.

Queste pause del viaggio dantesco equivalgono a quel tipo di "Beethoven pause" o "moving pause" che costellano l'esistenza di Belacqua Shuah, autorizzandolo "not to shun the unforeseen nor turn aside from the agreeable odds and ends of vaudeville that are liable to crop up", essendo un soggetto "exempt from destination".

Anche in *Whoroscope* Beckett riproduce brani della *Commedia*; in particolare, un episodio del canto XXXI dell'*Inferno* sembra aver attirato l'attenzione dello scrittore irlandese: l'incontro di Dante e Virgilio con Nembrot, il costruttore della Torre di Babele. Nel copiare e sottolineare il verso 67, quello che riporta l'oscuro linguaggio del gigante, risultato della confusa composizione di lettere e sillabe di parole ebraiche ("Raphél maí améch zabí almì"), Beckett annota: "What possible application!". L'operazione di rinnovamento del linguaggio che lo scrittore irlandese realizza nella sua opera rimanda dunque a questa origine dantesca; e, se è vero che "Beckett in Dante ammira il predecessore di Joyce, ossia l'inventore di un linguaggio e l'innovatore di una mitologia" (TAGLIAFERRI, 2002, p.50), è lecito, per concludere, citare le parole dello stesso Beckett:

Para justificar nosso título, temos de ir mais para o Norte (...) Entre "colui per lo cui verso – il meonio cantor non è più solo" [Dante; da Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze, di Giacomo Leopardi, 1818] e o "still to-day insufficiently malestimated notesnatcher, Shem the Penman" [Joyce], há uma considerável similaridade circunstancial. Ambos viram o quanto a língua convencional de manhosos artífices literários estava gasta e puída, ambos rejeitavam uma aproximação com uma linguagem universal [...] Sua conclusão [de Dante] é de que a corrupção comum a todos os dialetos torna impossível selecionar um mais que outro como forma literária adequada, e de que quem escreve na língua popular deve reunir os mais puros elementos de cada dialeto, e construir uma língua sintética; que pelo menos possuísse mais de um interesse local circunspecto: e foi precisamente isso que fez [...] Podemos também comparar [...] a tempestade de insulto eclesiástico provocada pela obra do sr. Joyce e o tratamento que a Divina Comédia certamente poderia ter recebido da mesma fonte. Sua Santidade Contemporânea poderia ter engolido a crucificação de "lo sommo Giove" e tudo o que representava, mas dificilmente poderia ter encarado com indulgência o espetáculo de três de seus predecessores imediatos mergulhados de cabeça na pedra incendiada de Malebolge, nem a identificação do Papado no curso místico do Paraíso Terrestre com uma "puttana sciolta".

(BECKETT, in NESTROVSKI, pp.334-338)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. *Il Verri. Su Beckett*. Milano: Feltrinelli, n.18, 2002.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia* (note di Daniele Mattalia). Milano: BUR, 1975.
- BECKETT, Samuel. "Dante... Bruno. Vico... Joyce", in Arthur Nestrovski (a c. di). *riverrun. Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Biblioteca Pierre Menard-Imago, 1992.
- BRATER, Enoch. *Why Beckett*. Londres: Thames and Hudson, 1989.
- BRYDEN, Mary. *No Stars without Stripes: Beckett and Dante*, in "The Romanic Review", vol.87, n.4, Columbia University, 1996.
- JANVIER, Ludovic. *Pour Samuel Beckett*. Parigi: Les Éditions de Minuit, 1966.
- TAGLIAFERRI, Aldo. *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- _____. *La via dell'impossibile. Saggio sulle prose brevi di Beckett*. Verona: Anterem, 2001-2002.



LEITURA DE
PERDIÇÃO

X

LEITURA DE
SALVAÇÃO

✿ *Maria Célia Martirani* ✿



I

LEITURA DE PERDIÇÃO
NO INFERNO DANTESCO

No presente estudo, gostaríamos de refletir sobre o papel do leitor e as dimensões que este assume, especialmente no canto V do *Inferno* dantesco, preanunciando algo extremamente relevante, quando se trata de comprovar a modernidade e atualidade do grande poeta florentino, ao tratar do vasto e complexo universo da Leitura e do Leitor.

Ao narrar o famoso e trágico episódio de sua condenação, Francesca se refere ao fato de que ela e seu amante Paolo teriam se deixado seduzir pela leitura do romance arturiano: “Galeotto foi o livro”¹. Retomando os versos em questão, temos o seguinte:

*Líamos um dia nós dois, para recreio, /de Lancelote e do amor que o prendeu;/
éramos sós, e sem qualquer receio./ Vezes essa leitura nos ergueu/olhar a olhar, no
rosto desmaiado,/mas um só ponto foi que nos venceu/Ao lermos o sorriso desejado/ser
beijado por tão perfeito amante,/este, que nunca seja-me apartado/Tremendo, a boca
me beijou no instante./Foi Galeotto o livro, e o seu autor; /nesse dia não o lemos mais
adiante.*

(ALIGHIERI, D. 2009, *Inferno*, canto V, 127-138, p.64-65)

Importa notar o quanto o livro, seu autor e seus leitores assumem papel decisivo no desenrolar dos acontecimentos desse canto. Essa “leitura de perdição” aparece, no contexto geral da *Comédia*, como fator responsável por ter desencadeado o comportamento adúltero de seus dois protagonistas. Inclusive, o verso que os menciona, tal como estruturado sintaticamente, reitera a força da obra e de seu autor, quase como se fossem os culpados reais pela ação pecaminosa daqueles amantes, que acabam sendo vencidos pela narrativa: “Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse”. O verso inicia com o nome do livro e de seu autor, em tom acusatório, como se estivéssemos diante de um tribunal em que a ré – no caso Franc-

1 Quando leggemmo il disiato riso/esser baciato da cotanto amante,/questi, che mai da me non fia diviso/la bocca mi bacio tutto tremante./Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse:/quel giorno più non vi leggemmo avante

esca – buscasse justificar o crime cometido², como se pudesse atenuá-lo, uma vez que o livro e seu respectivo autor assumiriam, no discurso da vítima, o papel de fortes agentes de indução, ou até mesmo de coação do crime. Melhor dizendo, o papel da leitura, com toda simbologia que carrega, parece sair da conotação de virtualidade, de força que se traduz em potência, para a da ação real e eficaz, capaz de levar à danação de quem a segue.

A tensão, que no discurso de Francesca se estabelece, pode ser verificada, por exemplo, nos eixos de força concentrados em: “o livro; quem o escreveu”; “um só ponto que os venceu”; “depois do beijo, não o lemos mais adiante”.

Como se tivessem sido enredados nas tramas da narrativa arturiana, Paolo e Francesca travam uma verdadeira batalha para tentar escapar daquele poder de sedução, mas a armadilha da leitura os vence e eles se deixam aprisionar – tal como Lancelote se deixara aprisionar pelo amor de Guinevère.

Num refinamento de jogo narrativo especular e metaliterário, percebemos vários níveis ficcionais, na genial escolha procedimental feita por Dante.

Num primeiro plano, a aproximação dos amantes depende inteiramente da leitura – não de qualquer leitura – mas, especificamente, a do romance que trata do amor adúltero dos dois famosos personagens do ciclo arturiano.

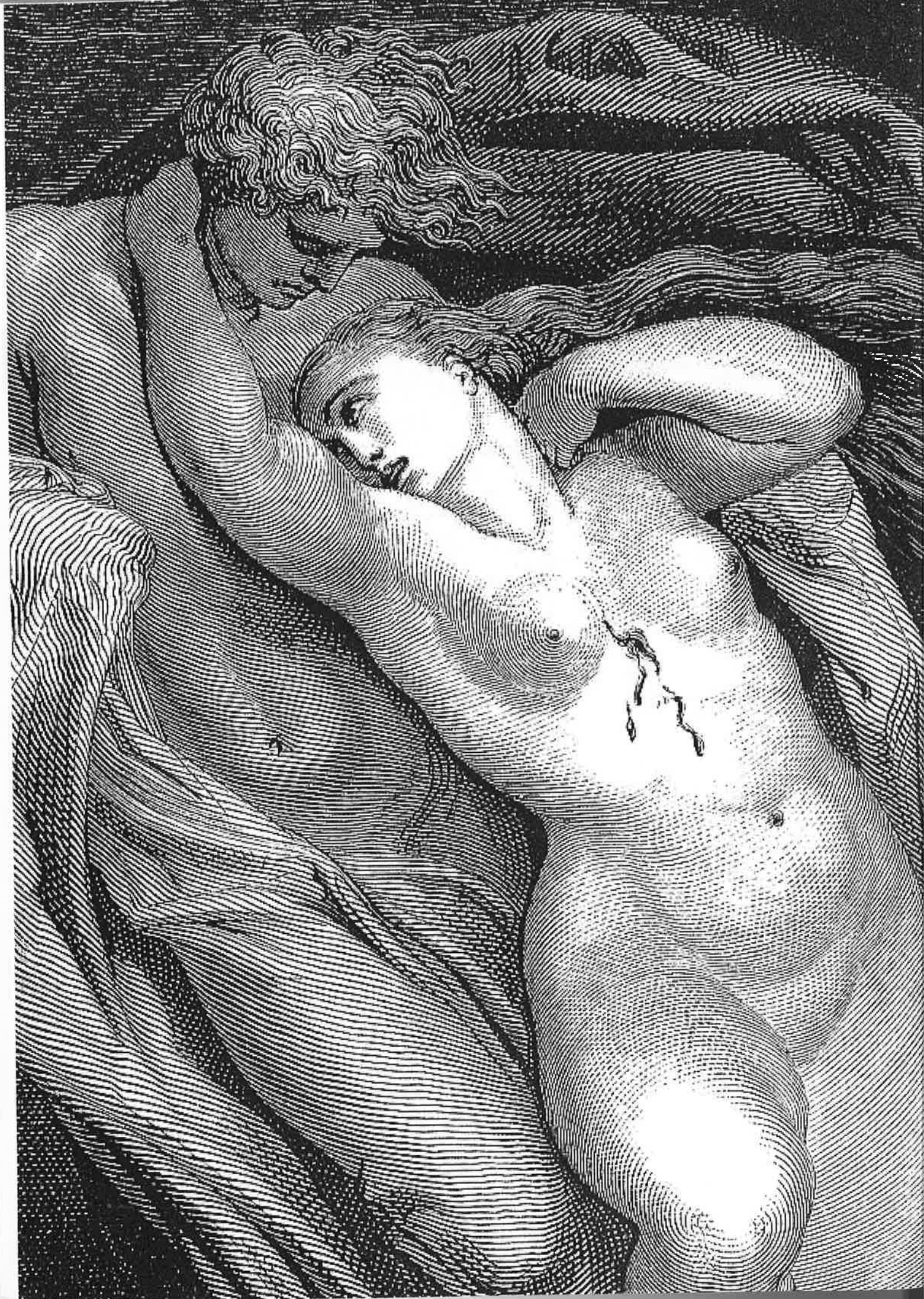
O segundo nível já tece a ficção dentro da ficção. Dante, poeta, transfigura, ficcionalmente, o episódio Paolo/Francesca como projeção do episódio Lancelote/Guinevère.

Esses diferentes níveis se amarram no discurso articulado de Francesca que denuncia: o livro é o verdadeiro culpado. Ela nos convence de que, se não fossem “vencidos” pelo poder sedutor daquela específica leitura, provavelmente, não teriam pecado e não teriam sido condenados, eternamente, ao Inferno.

Em Dante, a leitura, assim configurada, teria o poder de assumir a responsabilidade pelas virtudes e pecados humanos.

Se notarmos que a *Comédia* foi escrita de acordo com os princípios teológicos que norteavam a intenção do autor naquele período da história humana e, em seu plano geral, visava exercer a função de convocar os homens a que se mantivessem alertas, diante dos preceitos religiosos da moral cristã vigente, podemos afirmar que, como obra literária, estaria vinculada, originalmente aos preceitos éticos, que a classificariam como obra destinada à salvação do homem.

2 É importante lembrar aqui o que ensina Jacques Le Goff, a propósito da mulher adúltera, na Idade Média. Com efeito, na concepção religiosa medieval, o crime de adultério era rigorosamente considerado feminino: “Os jogos do adultério também corroem a ordem conjugal, quaisquer que tenham sido as defesas erigidas pela comunidade em relação às mulheres, bem entendido, pois o crime é considerado essencialmente feminino; uma denúncia contra o homem é virtualmente impossível (salvo em caso de adultério público)”. In: LE GOFF, J. & SCHMIT, J.C. 1998, p.33.



De fato, na *Carta a Cangrande della Scala*³, Dante revela que sua obra pode ser lida em quatro modos (literal, moral, alegórico e anagógico) que espelham a realidade da alma, desde seu destino após a morte até o valor de sua existência enquanto inteligência dotada de livre arbítrio, com seus méritos e deméritos e a consequência dessas escolhas na relação com o criador se traduz em solidão (Inferno), esperança e melancolia (Purgatório) e comunhão (Paraíso), seguindo a tradição medieval que encarava o texto artístico como transmissor de verdades sérias e universais.

O que, a nosso ver, complexifica e enriquece a postura do eminente poeta, no que tangencia o universo da leitura, reside exatamente no fato de ele ter exaltado, por meio do discurso de Francesca, um tipo de leitura de perdição, inserida no grande contexto geral de sua obra, que não deixa de ser classificada no âmbito das leituras de salvação. Assim agindo, abre-se a um dos temas mais caros às atuais teses sobre o amplo universo da Teoria da Leitura, uma vez que trata, por meio do recurso à metaliteratura, da dialética questão: a leitura pode salvar e condenar.

A propósito, em interessante estudo, Walter Siti⁴ cita um famoso episódio, que ocorre com *Flamenca*, protagonista de um romance provençal do fim do século XIII, que, depois de ter sido isolada numa torre pelo marido ciumento, só consegue encontrar “o outro”, o homem que a deseja (e de quem pretende se tornar amante) na igreja. Protegida pelo livro dos Salmos, ela lhe dá sinais de aceitação e reciprocidade amorosa.

Voltando à torre e, procurando responder às perguntas curiosas das damas de companhia que a assediavam, decide representar a cena, reconstituindo o episódio. Sugere rindo, porém, àquelas damas que, em vez do livro sagrado peguem “o livro de Biancofiore” e simula o encontro ocorrido, usando o romance de amor no lugar da Bíblia. A função simbólica que aquele romance de amor (que passa a ter a equivalência do livro sagrado), citado por *Flamenca*, assume é, conforme as palavras de Siti um:

Livro galeotto na materialidade das folhas e da encadernação, vinte anos antes que a Francesca de Dante, lendo “por deleite” os amores de Lancelote e Guinevere, foi

- 3 Can Francesco della Scala, conhecido como Cangrande I (Verona, 1291 – Treviso, 1329), além de ter sido um hábil conquistador e político da dinastia Scala, foi um generoso mecenas e passou também a ser cultuado pela História Italiana por ter sido amigo e protetor do Sumo Poeta Dante Alighieri.
- 4 Walter Siti lecionou Literatura Italiana Contemporânea Na Universidade de Aquila. Publicou *Il realismo dell'avanguardia* (Turim: Einaudi, 1973) e *Il neorealismo nella poesia italiana* (Einaudi, 1980), em que trata de poetas como Montale, Penna e Pasolini. Organizou, para a coleção *I Meridiani* da editora Mondadori, a edição das obras de Pasolini em oito volumes (1998-2003). Escreveu também seis romances, *Scuola di nudo* (Einaudi, 1994) foi o primeiro e *Il canto del diavolo*, o mais recente (Milão: Rizzoli, 1999). O título de seu brilhante estudo – que aqui mencionamos – é *O romance sob acusação* e compõe a antologia *A cultura do romance*, organizada por Franco Moretti, publicada, no Brasil, pela Cosac Naify, em 2009.

tentada a reproduzir, no realismo da situação cotidiana, o beijo dos famosos amantes

(SITI, W. In: MORETTI, F. 2009, p.165-166)

Ao retomar a expressão “galeotto”, além de evidenciar a dimensão que o termo assumiu, especialmente, depois da publicação da *Comédia*, o eminente professor de Literatura Italiana Contemporânea da Universidade de Aquila, em nota explicativa, ensina que “galeotto” é o “adjetivo que qualifica objetos que intermediam o encontro amoroso; livro de galanteio” e atenta para o curioso fato de que “pode parecer estranho que um dos livros mais tenazmente e impedidos de circular, nos longos anos da Inquisição, tenha sido justamente a Bíblia.” (op.cit, p.166). Diante disso, o que se pode concluir é que os romances de amor e os livros sagrados foram – durante um longo período da história da humanidade – proibidos por motivações análogas.

Também não é casual que Boccaccio tenha escolhido como subtítulo de seu *Decameron* ou *Príncipe Galeotto*, justamente, o intermediário de amor entre Lancelote e Guinevere retomado por Dante, no canto aqui analisado. Sabemos que Boccaccio foi o primeiro grande comentarista da obra de Dante, tendo sido, inclusive, quem passou a dar o título de *Divina à Comédia*.

Mas, se em Dante “Galeotto foi o livro”, que levou à perdição de Paolo e Francesca, evidenciando o poder da leitura em determinar comportamentos, Boccaccio, num viés muito irônico, na conclusão de sua obra, revela que suas novelas destinam-se às mulheres que têm tempo para se distrair e que o que escreve não tem uma função moral específica e não podem corromper ninguém por sua liberdade expressiva, já que:

Nenhum espírito corrompido jamais pôde compreender sadiamente qualquer palavra sã. Tanto quanto as palavras honestas não beneficiam o espírito perverso...

(BOCCACCIO, 1979, p.262)

Focando nossa atenção no binômio leitor/leitura, neste canto V da *Comédia*, percebemos quase que uma antecipação do que viria a ser um dos traços fundamentais que o termo “leitura” passou a assumir em tempos modernos. Dante tocava já num dos temas cruciais da contemporaneidade, que poderíamos sintetizar por meio da pergunta: Afinal, quem somos nós ou em quem nos transformamos, diante das páginas de um livro?

Em excelente ensaio, intitulado *Wertherfeieber, bovarismo e outras patologias da leitura*

*romanesca*⁵, Stefano Calabrese faz uma análise aprofundada do que, hoje entendemos por “recepção produtiva de um texto”. Observa que, historicamente, só a partir de Goethe, com os *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) temos, talvez, de modo muito mais explícito do que diante do que ocorrera com a recepção de outras obras literárias, uma dimensão inigualável da compreensão sentimental produzida pela experiência da leitura, enquanto “êxtase da identificação entre leitores e personagens romanescas”⁶. Diante dos infinitos casos de suicidas que carregavam, junto a si, no momento da morte, exemplares do famoso romance alemão, a lenda do poder ilusionista da literatura acaba se afirmando e crescem ostensivamente as atitudes políticas mais variadas e em diferentes lugares da Europa contra a “nociva leitura de romances”. Vale conferir, a esse respeito, as seguintes palavras de um censor vêneto:

Werther – Romance de mão engenhosa; mas, artificialmente, tende a tornar-nos a existência insuportável; e de tal modo abala as fibras do coração que pode ser motivo de conseqüências terríveis [...] As penetrantes reflexões que transmite aos leitores, misturando-as, com finíssima astúcia, a idéias políticas naturais e religiosas do homem, são como o canto da sereia, que, à viva força, conduzem a esse terrível crime. Portanto, é assaz freqüente o suicídio à Werther, e, não há muito, tivemos nas folhas públicas que um rapaz, na tenra idade de doze anos, cometeu suicídio e, a seu lado, foi encontrado esse livro perigoso. (op.cit, p.709)

Assim, nas diversas abordagens que se desenvolvem em torno da Teoria da Leitura⁷, o leitor vem recebendo, talvez hoje, mais do que em outros tempos, especial atenção. Há estudiosos que conferem um poder desmedido às suas mãos, pois sem o receptor e sua inifinita capacidade interpretativa, a obra jamais se completaria. Todo ato criador, dirá Sartre em *O que é a Literatura?* é apenas um “momento incompleto e abstrato da produção de uma obra: se o escritor existisse sozinho, poderia escrever o quanto quisesse e a obra en-

5 Stefano Calabrese foi professor de Teoria da Literatura na Faculdade de Línguas e Literaturas estrangeiras da Universidade de Udine. Desde 2004, é professor de Semiótica do texto, na Faculdade de Ciências da Comunicação e de Economia de Reggio Emilia. Publicou, entre outros, os seguintes volumes: *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)* (Bologna, Il Mulino, 1995); *Fiaba* (Firenze, La Nuova Italia, 1997); *L'idea di letteratura in Italia* (Milano, Bruno Mondadori, 1999); *www.letteratua.global. Il romanzo dopo il postmoderno* (Torino, Einaudi, 2005); *Retorica del linguaggio pubblicitario* (Bologna, Archetipolibri, 2008). O ensaio, ao qual aqui nos referimos, faz parte da antologia de textos, organizada por Franco Moretti, publicada no Brasil, em 2009, pela Cosac Naify: *A cultura do romance*.

6 Op.cit., p.705.

7 A respeito das Teorias da Leitura, entre outras, vale lembrar o interessante estudo de Alberto Manguel: *Uma história da leitura*. Trad: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

quanto objeto jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero[...] É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito"⁸ Não são tão diversos os argumentos da conhecida Teoria da Recepção⁹ de Robert Jauss e, guardando as devidas medidas e respectivas diferenças, os das chamadas "comunidades interpretativas" de Stanley Fish¹⁰ que, em essência, abrem o leque das possibilidades de interpretação. Umberto Eco, entretanto, ao tratar do tema em *Seis passeios pelo bosque da ficção* encara o problema sob outro enfoque, valorizando certas marcas inerentes ao texto como sinais bem definidos, que limitariam leituras demasiado livres, totalmente aleatórias, à vontade do repertório imaginativo de quem lê¹¹.

II

LEITURA DE SALVAÇÃO NA
CONTEMPORANEIDADE

Seja como for, importa observar que tanto a teorização sobre a leitura, quanto a sua ficcionalização foram, aos poucos roubando a cena e são, cada vez mais presentes em produções literárias e artísticas desses nossos tempos.

Partindo do mesmo tipo de abordagem dialética, proposta anteriormente, entre leitura de perdição e de salvação, gostaríamos agora, de verificar o quanto a leitura e o livro tem sido tema muito recorrente na produção literária e cinematográfica contemporâneas.

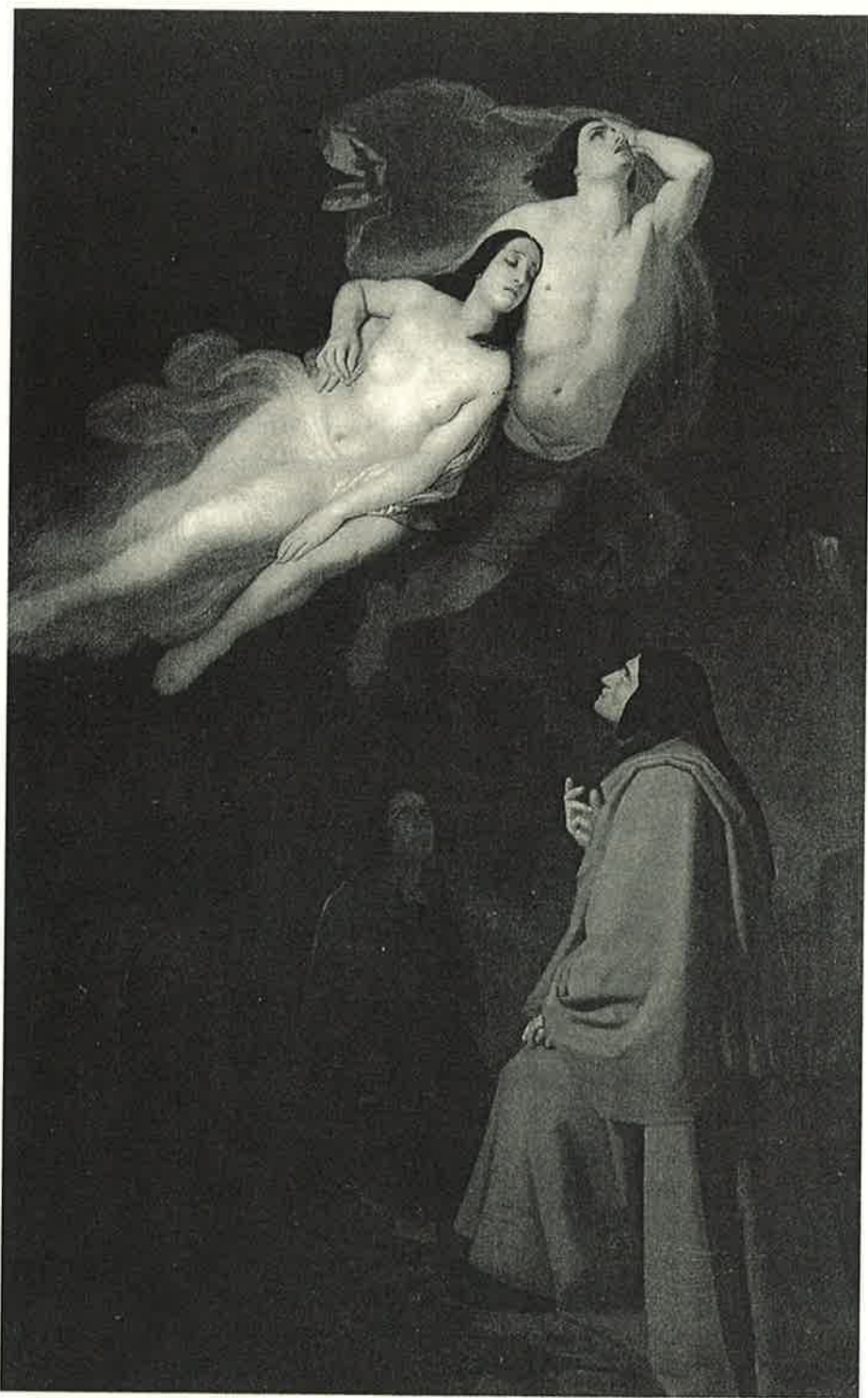
Gostaríamos de lembrar, por exemplo, do interessante episódio de *O barão nas árvores* de Italo Calvino¹¹, em que o menino Cosme – aquele que por não se habituar às sombras do reino da Penúmbria, em que vivia com sua nobre família – decide ir viver nas árvores, de lá não descendo nunca mais. Curioso o momento em que o bandido da região, *João do Mato* (*Gian dei Brughi*) muito temido por todos, e portanto perseguido, é convidado por Cosme a subir à sua morada. Lá, será apresentado ao universo dos livros que eram consumidos vorazmente pelo pequeno barão. Cosme, aos poucos, o "contagiará" com o hábito da

8 SARTRE, J.P. *Que é a literatura?* Trad: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, p.37.

9 JAUSS, H.R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

10 FISH, S. *Como reconhecer um poema ao vê-lo*, Palavra, Deptº de Letras da PUC – Rio. N.1. Rio de Janeiro, 1993.

11 CALVINO, I. *O barão nas árvores*. Trad: Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1991.



leitura e esse tipo de sedução será tão decisivo que João do Mato não voltará mais ao chão, totalmente absorvido pelos novos mundos a que a leitura o estavam conduzindo. Afinal, descobrem-no e pedem a sua prisão e condenação à morte. Seu pedido final, antes da morte, a Cosme, é que lhe continue lendo *Clarissa*, pois não conseguia parar de ler aquele romance. Então, Cosme, passando de árvore em árvore, aproxima-se da torre da masmorra onde está o condenado e lá, do alto da copa de uma frondosa árvore, lê, oralmente, os capítulos que faltavam para finalizar a obra, contentando o que está prestes a morrer.

O que temos aí é uma verdadeira ode à leitura, como instrumento de regeneração, de salvação.

Não faltariam exemplos nesse sentido, inclusive em diversas análises da produção cinematográfica contemporânea.

É o que acontece, por exemplo, no filme *Fahrenheit 451* de Truffaut (1966), baseado na obra homônima do escritor americano Ray Bradbury que conta a história do “bombeiro” Montag, cuja função não será a de apagar o fogo, mas a de atear-lo, queimando livros de bibliotecas, em uma sociedade no futuro, em que o regime de governo totalitário proíbe a leitura, à maneira dos nazistas. Embora, inicialmente, soldado fiel ao sistema, o protagonista, aos poucos, se deixará seduzir pelo poder dos livros, passando, então, a ler clandestinamente.

Quando descoberto, se refugia no local onde se encontram os perseguidos que, em atitude de consciente resistência, criam a comunidade dos “livros vivos”. Cada um deles tem a missão de memorizar obras literárias, pois sabendo-as de cor, elas se mantêm, não mais sujeitas à devastação, causada pela ignorância e arbitrariedade do fogo totalitário, marca dos que abominam a cultura em todas as suas formas.

Mas o que se quer fazer notar aqui, em particular, é essa espécie de ritual de passagem que Montag precisa cumprir, para se salvar. É, exatamente, quando começa a ler que o autômato alienado, submetido ao sistema desperta. Melhor dizendo, quando nasce o leitor, naquele que era um mero executor de ordens, nasce a liberdade de pensamento e expressão e, de certa forma, a esperança dos que creem em sociedades mais justas e humanas.

Em boa medida, a transformação sofrida por Montag não se distancia daquela sofrida por Gerd Wiesler, o agente exemplar da Stasi – polícia secreta da Alemanha Oriental – do filme *A vida dos outros*, escrito e dirigido pelo cineasta Florian Henckel Von Donnersmarck, Oscar de melhor filme de Língua Estrangeira de 2007.

Neste caso, não se trata de queimar livros, mas de perseguir, a fim de incriminar, o escritor Dreyman, que questiona a ideologia da RDA. O núcleo dramático do filme está na quebra total de expectativas, quanto ao comportamento do frio e calculista agente. Como seria previsível, a partir do momento em que se instalam, na casa do “suspeito” escritor, uma série de aparelhos de escuta e interceptação, Wiesler deveria, em pouco tempo, torturá-lo e prendê-lo, já que a vida desse “outro”, contrária ao sistema, precisava ser elimi-

nada. Porém, ao espioná-lo, o espião vai se dando conta do vazio de sua própria vida, da apatia de sua existência, comparada à complexa e plena daquele ser, que vai crescendo, dia a dia, diante das imagens que a tela invasiva e secreta do computador, revelam. Teremos, de um lado, a sensibilidade, a cultura, o amor, os amigos, a dignidade de lutar por uma nobre causa, enfim, uma vida constituída de mil faces, que é a encarnada pelo escritor Dreyman e de outro, em vertiginoso contraponto, o abismo do nada, bem representado pelo policial.

A grande reviravolta se dá, a partir do momento em que Wiesel adquire consciência sobre si mesmo, quando passa a ser leitor/espectador da vida de Dreyman.

Assim como Montag que, de saída, sub-repticiamente, vai se deixando enredar pelas tramas do primeiro livro que consegue obter, Wiesler, ao entrar, sigiloso, na casa do suspeito, rouba-lhe um livro de poemas de Brecht. O maravilhamento de seus olhos, diante daquelas páginas, é de uma beleza singular. O leitor, então, nasce, em êxtase, nessa metamorfose e, no lugar do carrasco da Stasi, surgirá o homem comovido com a presença do outro, a quem decidirá proteger até as últimas consequências.

No filme, *O leitor* (2008), dirigido por Stephen Daldry, adaptação da obra homônima de Bernhard Schlink nos anos 50, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, o jovem Michael Berg viverá uma intensa história de amor com Hanna Schmitz, uma bela e estranha mulher, que tem o dobro de sua idade.

Dentre as possíveis análises do filme, uma das mais destacadas é a que problematiza a culpa alemã, no regime nazista, já que, ao final, Hanna será condenada por ter sido cúmplice ativa, no extermínio dos judeus do Holocausto.

Mas o que gostaríamos de tratar aqui é da sutileza dos caminhos pelos quais Hanna se tornará uma "leitora". No caso, o leitor oficial, encarnado por seu jovem amante, será o instrumento, agente de transformação da vida daquela mulher analfabeta, cuja sensibilidade faz com que ela passe a depender da leitura que ele leva a cabo, em cada encontro amoroso. Por meio dessa experiência vicária, ao ouvir os textos, também ela, que não está apta a ler, torna-se uma leitora em potencial. A entrega amorosa, assim, se nutre do alimento espiritual (o êxtase inspirado pelo contato com os livros), concretizando-se no plano material, na busca desenfreada dos prazeres do corpo.

O impacto dessa troca é tão determinante na vida dos dois que, mesmo depois de totalmente distantes, pelo tempo e circunstâncias do que acontece com as distintas trajetórias de cada um, criarão um vínculo que não se romperá jamais. Já na prisão, em que passará todo o resto de sua existência, Hanna receberá de presente - do agora, bem sucedido advogado Michael - fitas gravadas, em que todos os textos fruídos prazerosamente, em tempos de outrora, renascerão. Dessa forma, injetada de ânimo novo, como se renascesse, ainda que dentro do cárcere, aquela que era atenta ouvinte construirá sua trajetória de leitora, num difícil e perseverante desafio de auto-alfabetização. A ouvinte/leitora em potencial se transforma em leitora real, capacitada, também à escrita.

No contexto mais amplo que aproxima os três filmes, há a denúncia dos sistemas repressores que alienam o homem, embrutecendo-o, extraindo-lhe a capacidade de discernimento. Importa notar que Montag e Wiesel conseguem romper com o que os submetia a agir como meros cumpridores de ordens, arriscando-se e levando a cabo a decisão de se reinventarem.

Hanna não consegue escapar concretamente do emaranhado das teias nazistas que a envolvem. Assim como milhares de alemães condenados à época, à certa altura, pergunta ao juiz do tribunal : “- O senhor, em meu lugar, teria agido de outro modo?”

Os heróis de Truffaut e Von Donnesmark responderam que sim, que, tal como propugna Hanna Arendt, a consciência da condição que nos faz humanos é a centelha de esperança que consegue reagir à violência dos preconceitos, das discriminações, dos crimes hediondos que continuam a nos assombrar.

O melhor de tudo isso, talvez, seja saber que o personagem em cena, eleito por todos, unanimemente, que resiste a qualquer sistema é o leitor, capaz de nascer e se reinventar, a cada obra-vida-página aberta em que, por ventura, pousarem seus olhos...

III CONCLUSÃO

Diante do que nos propusemos a analisar, buscamos, acima de tudo, verificar como em Dante, especificamente no canto V do Inferno, no cerne de qualquer possibilidade de compreensão do famoso episódio, o leitor/leitores (no caso específico, Paolo e Francesca) e o livro, também, roubam a cena.

A obra do genial poeta justifica sua perene revisitação, pois, em boa medida, ele antecipava já muitas das questões centrais do que se discute em literatura, hoje em dia. Por mais modernos e pós-modernos que sejamos voltamos sempre à *Comédia*, até mesmo no que imaginávamos estar sendo originalíssimos. Nada parece ser tão capaz de justificar a volta ao universo dantesco como a vontade incessante de abrir às tantas possibilidades de leitura e interpretação que ele oferece. E enquanto leitores, salvos e/ou perdidos por meio desse objeto mágico livro, nos reinventamos e nos aquecemos no fogo dessa narrativa ancestral, capaz, acima de tudo, de nos conferir a *aesthesis* tão necessária, em tempos em que nos sentimos totalmente anestesiados, tempos como estes em que vivemos...



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Trad: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2009.
- A VIDA dos outros. Direção e produção de Florian Enckel Von Donnesmarck. Intérpretes: Sebastian Koch, Martina Gedeck, Ulrich Tukur, Herbert Knaup e outros. Oscar de melhor filme de Língua Estrangeira, Alemanha: Wiedeman & Berg Filmproduktion GmbH, 2007, 1 DVD (2h 17 min) sonoro, colorido, digital. Legendado. Inglês/Português.
- BOCACCIO, G. *Decameron ou Príncipe Galeotto*. Trad: Urbano Tavares Rodrigues. São Paulo: Libre, 2008.
- CALABRESE, S. Wertherfieber, bovarismo e outras patologias da leitura romanesca. In: MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 696-732.
- CALVINO, I. *O barão nas árvores*. Trad: Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad: Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- FAHRENHEIT 451, adaptação cinematográfica do romance homônimo de Ray Bradbury. Direção de François Truffaut. Produção de Lewis M. Allen. Intérpretes: Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack e outros. Roteiro: François Truffaut, Jean-Louis Richard, David Rudkin, Helen Scott. Reino Unido: Anglo Enterprises Vineyard Film Ltda., 1966, 1 DVD (112 min), sonoro, colorido, digital. Legendado. Inglês/Português.
- FISH, S. *Como reconhecer um poema ao vê-lo*, Palavra, Dep.Letras da PUC – Rio, N.1. Rio de Janeiro, 1993.
- JAUSS, H.R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LE GOFF, J & SCHMITT, J.C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. VII. São Paulo: Edusc, 1998.
- MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Trad: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- O LEITOR. Direção de Stephen Daldry, adaptação cinematográfica do romance homônimo de Bernhard Schlink (1995). Produção de Anthony Minghella e Sydney Pollack. Roteiro de David Hare. Intérpretes: Kate Winslet, Ralph Fiennes, David Kross, Alexandra Maria Lara, Lena Olin, Bruno Ganz, Thorben Lembke, Linda Basset Estados Unidos- Alemanha, 2008. 1 DVD (124 min), sonoro, colorido, digital. Legendado. Inglês/Português.
- SARTRE, J.P. *Que é a literatura?* Trad: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SITI, W. O romance sob acusação In: MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.165-241.

MOMENTOS DA PRESENÇA DE

DANTE

NO BRASIL

(de sua chegada às comemorações de 1965)

 Pedro Heise 

No começo de sua viagem, ao notar a sombra de Virgílio, Dante exclama *ver chi per lungo silenzio pareo fioco* (*Inf.* 1, 63); este verso possibilita, dentre outras, a seguinte interpretação: após tantos séculos de esquecimento, o poeta latino parecia fraco, metáfora que indicaria a presença discreta de Virgílio na época de Dante. Neste sentido, o verso poderia se encaixar adequadamente quando se pensa a presença de Dante no Brasil, pois aqui o poeta florentino ficou bastante tempo *fioco*.

Antes de entrar no problema estudado, convém elucidar o significado do título desta apresentação: "Momentos da presença de Dante no Brasil (de sua chegada às comemorações de 1965)". O que se buscou explorar neste estudo foi a presença marcada por traduções, ensaios, estudos e biografias a respeito de Dante publicados no Brasil ou de qualquer modo diretamente ligados a este país; não se trata, portanto, de analisar a presença do poeta florentino na literatura brasileira, embora isto não impeça que por vez se faça referência a ela.

Por enquanto, o estudo se limita, prioritariamente, à análise do imprescindível levantamento bibliográfico realizado pelo então professor de Coimbra Giacinto Manuppella. Concluída em 1965, ano das comemorações do sétimo centenário do nascimento de Dante, a *Dantesca luso-brasileira: subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri* apresenta um dado que logo chama a atenção do pesquisador: a primeira tradução de obras de Dante em língua portuguesa foi publicada no Brasil, em 1843, e não em Portugal, que teve de esperar mais alguns anos para apresentar sua primeira tradução do poeta florentino.

Não cabe aqui averiguar a demora de tal tradução em Portugal; esta informação, contudo, suscita estranhamento, se se pensa que já no século XVI os *Triunfos* de Petrarca podiam ser lidos na língua de Camões, e eventualmente na sua própria língua, pois há quem

diga que a tradução é obra sua. Com efeito, ao contrário do petrarquismo, termo que designa a difusão da poesia de Petrarca pela Europa, a obra de Dante passou por momentos de complicada aceitação, inclusive na Itália, cujo exemplo marcante é a chamada polêmica dantesca entre Bettinelli e Gozzi, em meados do século 18.

O que a historiografia literária mostra, ainda, é que houve uma reação a esta polêmica, cuja consequência resultou no enaltecimento, cada vez mais intenso, da figura de Dante; a isto se soma o período do *Risorgimento*, quando na pessoa do poeta florentino se buscou firmar uma imagem de cunho nacionalista, quer dizer, de uma personagem com a qual o povo da península itálica se identificaria a fim de unificar o país. Quem serenamente ilustrou este percurso da fortuna dantesca na Itália foi Carlo Dionisotti, em um estudo apresentado numa das tantas efemérides de 1965. Ao se analisar a bibliografia dantesca de Manuppella, daquele mesmo ano, nota-se que a história do poeta no Brasil se constrói como reflexo, ao menos em parte, de sua história na Itália.

Um exemplo: em 1921, houve a comemoração do sexto centenário da morte de Dante. No Brasil, Afonso Celso publicou o discurso que havia lido em sessão da Academia Brasileira de Letras, aos 29 de setembro daquele ano. Após citar alguns casos que comprovam os laços de união entre Brasil e Itália, como o matrimônio de Garibaldi com Anita, ou de Pedro II com a princesa napolitana Teresa Cristina, o acadêmico assevera (CELSONO, 1922, p. 7):

Caminhando solidários os filhos das duas nacionalidades, na mesma senda de paz e de labor, ligados por tantos vínculos, qualquer acontecimento relevante na Itália desperta eco simpático no coração do Brasil. [...] Por isso, estando agora a Itália a glorificar o seu magno poeta, o Brasil entra, do melhor grado, no coro aclamador.

Sem dúvida a fortuna dantesca brasileira não é mera cópia de quanto acontecia com o poeta na Itália; mas, com o trecho acima, e como procura mostrar este estudo, torna-se difícil negar que não haja uma ligação entre parte da história da fortuna dantesca na Itália com o que ocorreu no Brasil. Assim, se Dante na Itália foi retomado com fervor a partir de fins do século 18 e decisivamente no século 19, no Brasil ele chegou com quem tinha vivido este período de revivescência dantesca na Itália.

Poucos anos após a vinda da família real ao Brasil, desembarcava na baía de Guanabara Luiz Vicente De Simoni, médico do norte da Itália que trabalhou para a família imperial até sua morte naquela mesma cidade em 1881. Em 1843, por ocasião do "fausto consórcio do monarca brasileiro com uma princesa da Itália", De Simoni decidiu oferecer ao casal um "pequeno brinde nupcial": o *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Nesta obra monumental, que contém vinte e cinco poetas do "parnaso italiano", vale dizer, da poesia italiana, aparecem pela primeira vez traduções de alguns cantos da *Divina comédia* em português

(são sete cantos no total e nem todos completos: 4 do *Inferno*, um do *Purgatório* e dois do *Paraíso*).

Este se torna o marco inicial de Dante no Brasil, na medida em que pela primeira vez o leitor de língua portuguesa teria acesso a trechos da *Divina comédia*. Isto não exclui a possibilidade de brasileiros terem lido o poema em traduções para outras línguas, sobretudo espanhol e francês, ou mesmo no original; mas o leitor brasileiro que se restringia à língua materna teve de esperar esta publicação para entrar em contato com o poema, ou melhor, com trechos do poema.

Mas, é lícito se perguntar, que Dante o médico italiano teria apresentado na língua de Camões? Convém acrescentar que um ano antes da publicação do *Ramalhete poético*, De Simoni havia traduzido o célebre poema de Foscolo, *Dei Sepolcri*, escrito nos primeiros anos do século 19; nesta composição, como se sabe, Dante é apresentado como o “ghibellin fuggiasco”, descrição propensa a mostrar uma imagem do poeta exilado, ou seja, uma imagem política. Assim será para De Simoni, embora numa imagem mais reduzida em relação àquela descrita por Foscolo. No final do *Ramalhete poético*, o médico italiano acrescenta uma nota biográfica sobre Dante, na qual declara (DE SIMONI, 1843, notas, p. 1):

Nenhum sábio, nenhum poeta foi dotado de uma imaginação mais forte, mais grande e mais variada do que ele. A este respeito o seu poema é superior a todos os que tem sido escritos, e é duvidoso que alguém para o futuro possa superá-lo. Este poema é a sua Divina Comédia, a qual foi assim por ele intitulada, porque poema de estilos mistos que admite às vezes o vulgar e o cômico; e que ele escreveu para se vingar dos seus inimigos. [ortografia atualizada, grifo nosso]

À parte a hiperbólica exaltação do poeta e a confusão entre os termos “vulgar” e “cômico”, pois o “vulgar” não é precisamente um “estilo”, mas a língua usada por Dante, a afirmação de que ele “escreveu para se vingar dos seus inimigos” se mostra demasiadamente redutora para caracterizar uma obra das dimensões da *Divina comédia*. Seja como for, a imagem do poeta vingativo permaneceu no imaginário de muito leitor brasileiro, que acaba pensando apenas na primeira parte do poema, o *Inferno*, lugar perfeito para as revanches.

Prova disso pode ser encontrada em trecho da famosa poesia de Castro Alves, *O navio negreiro - tragédia no mar*, escrita pouco mais de vinte anos após o *Ramalhete poético*, em 1868; a poesia conta, não custa lembrar, os sofrimentos dos escravos capturados na África e mandados para o Brasil; durante a viagem, o narrador tira o olhar do belo horizonte oferecido pela imensidão do oceano para colocá-lo sobre os escravos; eis que ele exclama (ALVES, 1997, pp. 279-281):

*Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras!
Que cena funeral!... Que tétricas figuras!...
Que cena infame e vill!... Meu Deus! meu Deus! Que horror!*

IV

*Era um sonho dantesco... O tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho,
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar do açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...
[...]
Qual num sonho dantesco as sombras voam...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!*

Isto não quer dizer que Castro Alves tenha tirado da apresentação de De Simoni esta imagem do "sonho dantesco"; é antes uma imagem da época. Seja como for, é de se constatar que o interesse por Dante aumentava consideravelmente no final do século 19, pois em menos de cinco anos surgiram três novas traduções da *Comédia* em língua portuguesa: duas integrais, publicadas no Rio de Janeiro, e uma apenas do *Inferno*, impressa em Lisboa na tradução do brasileiro Joaquim Pinto de Campos (na verdade, há ainda uma quarta tradução em português, a de Domingos Ennes, que pertence porém à presença dantesca de Portugal). Se se pensa que até então havia apenas algumas poucas traduções de alguns poucos trechos da *Divina comédia*, o fato de no breve período de menos de cinco anos surgirem três novas traduções chama a atenção do pesquisador da presença dantesca no Brasil.

Ao analisar o paratexto destas traduções, nota-se que a imagem do poeta infernal ainda resistia, ao mesmo tempo que novas leituras começavam a surgir. É o caso do primeiro tradutor brasileiro de todo o *Inferno*, monsenhor Joaquim Pinto de Campos, que conta em seu prólogo (CAMPOS, 1886, p. VIII):

Não me passou jamais pelo cérebro a ideia de meter-me com a vida de Dante Alighieri, cujo nome de per si me inspirava terror! Sabia por leituras vagas, que existiu na idade média um Poeta florentino, que tinha composto uma trilogia nebulosa, inextricável, sob o título de Divina Comédia. [ortografia atualizada]

Mas o monsenhor mudará de opinião quanto à “trilogia nebulosa”, conforme ele mesmo conta; uma primeira mudança ocorreu quando um livreiro em Bolonha lhe apresentou as “obras menores” de Dante; eis o que ele narra (IDEM, pp. XV-XVI):

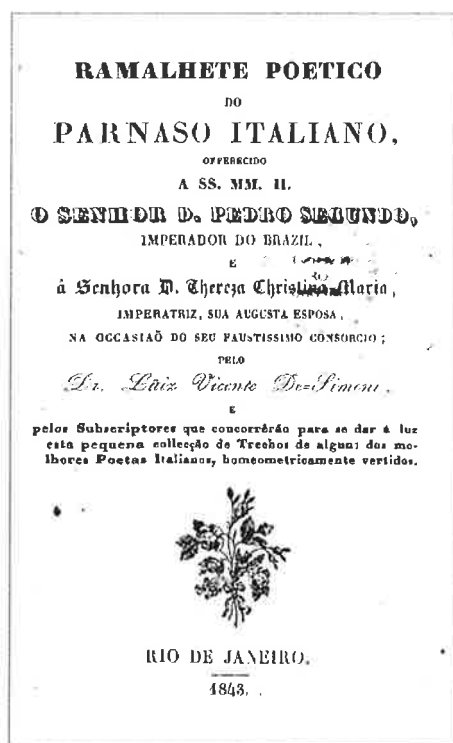
[...] fui despedir-me de um livreiro, que eu frequentara nos dias da minha demora ali [em Bolonha]. Podendo conhecer pela nossa conversa que me achava ufano de haver feito grande pecúlio de erudição dantesca, perguntou-me se eu já tinha lido as Obras Menores de Alighieri. “Obras Menores de Dante? Pois Dante escreveu outras Obras além da Divina Comédia, e que tenham com esta alguma relação?” O livreiro calou-se, entrou em uma das lojas da livraria, e quando voltou disse: “Eis aqui a resposta à sua interrogação, que tanto me surpreendeu”.

Este exemplo comprova que Dante, muita vez, é autor simplesmente da *Divina comédia*, quando não apenas do *Inferno*. Mas a mudança mais radical concerne à leitura de Pinto de Campos; se num primeiro momento o nome de Dante “de per si me inspirava terror”, conforme afirmara, após seus estudos Dante passará a ser “o Poeta da retidão” (IDEM, p. 13), tanto que “o assunto da *Divina Comédia* é”, assevera o monsenhor, “- A conversão do pecador pela contemplação da eternidade” (IDEM, p. 70). Pinto de Campos se aproxima, deste modo, da interpretação católica da obra de Dante; a este ponto, alguém poderia objetar que tal perspectiva seria óbvia para um monsenhor; porém, antes de conhecer a obra e alguns comentadores de Dante, o tradutor se referia a ele como “o intratável Alighieri” (IDEM, p. X), para citar apenas um exemplo.



Deste modo, sai de cena o Dante político para entrar o Dante religioso; com efeito, em

outro momento de seus estudos, o monsenhor diz que o assunto da *Divina comédia* "é religioso essencialmente, e acidentalmente político" (IDEM, p. CLXX). Mas a religião, que para Pinto de Campos significa catolicismo, se sobressai, conforme se lê em seu comentário a respeito do episódio de Ulisses (IDEM, p. 461):



Pondo de lado o falso pressuposto de que Dante concebeu a ideia deste episódio sob a influência de tradições históricas gentílicas, pois que a ideia dantesca é inteiramente bíblica, assim como sublimíssima a significação alegórica que dá a viagem de Ulisses, tomarei por norte o fim principal da Divina Comédia, que é a conversão do pecador, por meio da penitência, ao estado de graça, ou de inocência primitiva, e por esse caminho chegar à plena glorificação, que é o mesmo que dizer que a humanidade em Dante começa do pecado, do pecado volta à inocência pela penitência, e pela penitência acaba pela fruição da glória eterna.

Não mais, portanto, a imagem do poeta que se vingava de seus inimigos, mas o que leva o pecador à conversão. Esta perspectiva teve seus seguidores, mas também estes, de modo geral, se limitaram a afirmar que Dante é um poeta eminentemente religioso (quer dizer, católico), sem que se aprofundassem de fato na discussão. As vertentes política e religiosa, portanto, parecem seguir o que ocorria na Itália com as leituras que se faziam da obra do poeta florentino; de acordo com o dantista Aldo Vallone, para fins didáticos, pode-se distinguir duas linhas interpretativas de Dante ao longo do século 19, excetuando-se De Sanctis, pondera o crítico: uma que privilegia o aspecto laico e guibelino do homem-Dante e da obra, e outra católica e guelfa, sendo a primeira mais imponente e forte do que a segunda, conclui Vallone (VALLONE, 1981, p. 739).

A estas leituras, no Brasil, outras serão acrescentadas ao longo do século 20. Uma delas provém do Positivismo, corrente filosófica que incentivou a divulgação de Dante, principalmente nas comemorações de 1921, com textos de Generino dos Santos e de Montenegro Cordeiro; ainda em 1965 havia resquícios desta perspectiva, conforme se constata em um discurso de Ivan Lins, cujo título é exatamente *Dante e o positivismo*. O que se infere

A FORTUNA
 DANTESCA
 BRASILEIRA SE
 DISTANCIA
 DAQUELA ITALIANA,
 POIS
 APARENTEMENTE O
 POSITIVISMO
 NÃO TERIA SE
 INFILTRADO TANTO
 NA ITÁLIA NO QUE
 TANGE À OBRA DE
 DANTE, A PONTO DE
 REDUZI-LO À
 FIGURA DE SOMMO
 POETA

desses textos, todavia, não vai além da simples glorificação do poeta a quem Auguste Comte havia dedicado um dos meses de seu calendário positivista e a quem julgava “o maior poeta de todos os tempos”, segundo informação de Ivan Lins (LINS, 1965, p. 70). Neste ponto, cabe ressaltar, a fortuna dantesca brasileira se distancia daquela italiana, pois aparentemente o Positivismo não teria se infiltrado tanto na Itália no que tange à obra de Dante, a ponto de reduzi-lo à figura de *sommo poeta*.

Já um reflexo mais claro de quanto ocorria na Itália são as comemorações de 1965 em algumas capitais brasileiras: Brasília, Recife, Natal, Porto Alegre, Belo Horizonte, São Paulo. Nesta última, houve várias iniciativas para celebrar o sétimo centenário do nascimento de Dante, das quais se destaca a série de encontros promovida por um professor italiano, Edoardo Bizzarri, que dirigiu o Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de São Paulo de 1950 a 1970. O resultado

de tais encontros pode ser lido na publicação do volume coletivo *O meu Dante*, daquele mesmo ano.

Este material torna-se relevante para um estudo nos moldes do que aqui se propõe, pois oferece exemplos de como Dante teria se infiltrado nos diversos setores da sociedade brasileira; esta presença difusa do poeta florentino permitiu que Bizzarri convidasse “figuras expressivas da cultura nacional [...] – poetas, romancistas, críticos, filósofos, juristas, historiadores – para que fornecessem, de público, o próprio depoimento sobre Dante [...]” (BIZZARRI, 1965, p. 5).

A partir das várias comemorações de 1965, talvez finalmente tenha começado a surgir um dantismo brasileiro com características próprias, principalmente através da leitura dos poetas, como Henriqueta Lisboa, para quem a obra de Dante pode ser comparada a uma “água inefável sempre a fluir e a fugir do manancial” (LISBOA, 1969, p. 6). À presença de Dante no Brasil, bem se pode aplicar a resposta que o poeta dá ao apóstolo Tiago no *Paraíso*: a esperança, diz Dante, é *uno attendere certo / de la gloria futura* (*Par.* 25, 67-68

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Prefácio e tradução de Joaquim Pinto de Campos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886.
- ALVES, C. *Obra completa*. Org. E. Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BIZZARRI, E. Prefácio. in AA.VV. *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965.
- CELSO, A. Dante. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, Tip. do Anuário do Brasil, 1922, Ano XIII, Janeiro-Março, nº 21.
- DE SIMONI, L. V. *Ramalhete poético do parnaso italiano*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve, 1843.
- LINS, I. Dante e o positivismo, in AA. VV. *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965.
- LISBOA, H. *Cantos de Dante (traduções do "Purgatório")*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1969.
- VALLONE, A. *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*. Milão: Vallardi, 1981.

DANTE

POETA SUBLIME NO PENSAMENTO DE VICO



Giambattista Vico.

❧ *Vilma De Katinszky Barreto de Souza* ❧

Para situarmos Dante e a sua poesia no pensamento de Vico, que o chamou algumas vezes de grande, maravilhosíssimo e de sublime, precisamos apresentar esse gênio solitário que nasceu na segunda parte do séc. XVII e que viveu até a primeira metade do XVIII, no panorama da cultura filosófica e filológica da Itália. Segundo suas palavras na Autobiografia "Il signor Giambattista Vico, egli è nato l'anno 1670" e desde cedo começou a estudar e trabalhar, até 1744, ano de sua morte. Ser solitário é também expressão sua, quando trabalhou isolado, cogitando e refletindo nos nove anos que viveu como professor dos sobrinhos do Bispo de Vatola, pouco distante de sua terra natal, Nápoles. Apesar disso, não ficou totalmente distante dos problemas, concretamente e historicamente ligados aos eruditos seus contemporâneos, mas os resolvia com uma originalidade que só seria apreciada pelos tempos futuros. Filósofo entre os maiores do seu século, declarou-se absolutamente anti-cartesiano, combateu os exageros do racionalismo; interessou-se pelas ciências da natureza, não chegando a tanto quanto à ordem e a exatidão das conquistas da nova erudição e da maturidade da filologia dos séculos XVI e XVII, mas com prodigiosa intuição investigou os fatos da história e da pré-história para atribuir ao historiador a

faculdade de compreender as leis reguladoras do progresso ideal da civilização e a coerente lógica do espírito humano, interior e providencial.

Com uma obra específica da cultura do seu tempo entre os dois séculos, cujo conteúdo evoca as descobertas e os problemas da mais recente especulação europeia, ultrapassa e antecipa o gosto e as tendências da idade romântica. A sua prosa é aliterária, essencialmente poética, gramaticalmente bem estranha na estrutura dos períodos. A história da língua, para Vico, é a da humanidade, das suas várias atitudes. O pensamento viquiano é, como já dissemos, intuitivo, tal como se vê pelo seu estilo. Sobre os tempos e os povos selvagens trabalhou com um material escasso (a Ásia, a África e as tribos sul americanas ainda não eram completamente conhecidas). O seu trabalho funda-se, sobretudo no exame da civilização mediterrânica, mas considera a *Bíblia* não tanto como texto sacro, e sim como de pesquisa, como o poema de um povo.

Através do exame dos mitos, Vico chega à criação do homem, à base do “vero”, verdadeiro, para traduzir a base do conhecimento metafísico do homem; estabelece na existência humana, não um “progresso”, mas um processo que se verifica no ser como um “ciclo”. Para Vico, a primeira forma do conhecimento se faz através das formas poéticas: 1) vida sensitiva; 2) vida da fantasia; e 3) vida do raciocínio, formando os três ciclos que a humanidade percorre. Começando pela sensitiva, o homem é só sentidos da percepção do mundo em que vive: é o riso e o choro das crianças, as “vozes” dos animais, e os ruídos das florestas e dos fenômenos naturais que vêm do dos céus, é a linguagem muda das crianças e a comunicação por gestos e imagens; a segunda fase é a do menino que fala: é o período das fábulas, sempre da imaginação, o centro é a fantasia, onde a criança conta como verdadeiro o que não aconteceu, conta mentiras sem necessidade, é a expressão desse mundo em que continua a fantasia com o sentimento e a admiração; o menino cresce, torna-se um jovem que enfrenta seus medo: é o tempo das lutas dos heróis dos cantos e dos contos. Depois, na terceira fase, ele raciocina, reflete, processo que se dá em toda a humanidade, em toda nação.

Vico, contudo, identifica como um momento de barbárie a volta, o retorno, desses três tipos de costumes quando o homem chega ao estágio superior, o chamado da “Humanidade própria do homem”. O período primitivo implica todas as nações nos poemas das origens encontradas na *Bíblia*, em Homero, no italiano da *Divina Comédia*, no francês da *Canção de Orlando*.

Na ordem político-social, todas as nações têm seu nascimento, daí ao progressivo florescimento até a inteligência total – as democracias – para então a decadência, a involução, e termina por ser absorvida ou volta a um estágio de barbárie. O novo ciclo nunca começa com o anterior: a história se repete em espirais. Nas guerras mundiais, atinge-se a hegemonia de uma nação pela oposição entre outras. O “vero”, verdadeiro é o que é constante,

isto é, o que se manifesta nos elementos constantes em todos os povos. A procura desses elementos comuns é a procura do homem e a história é a realização do espírito humano através dessas manifestações. Além do fato material, a história do povo através dos acontecimentos dos costumes, não é somente a sequência cronológica de fatos, mas é a procura do drama, a evolução espiritual desse povo.

Naturalmente, através das constantes dessas nações, a linguagem é a reveladora do homem: produções populares, estudos dos costumes, direito, jornais, documentos históricos, enfim, todas as manifestações humanas. A teoria de Vico só pode ser sustentada em linhas muito gerais. O importante em sua obra é ter visto que a história da humanidade se realiza no homem e no desenvolvimento dos povos.

O fundamento da filosofia viquiana está na nova imposição dada ao problema do conhecimento. Vico refuta o "cogito ergo sum" de Descartes, enquanto o "cogito" nos dá a consciência e não, a ciência do ser. A ciência e o conhecimento se dão onde o homem pode compreender a razão primeira das coisas. O ponto basilar do pensamento viquiano e de todas as inovações advindas dele está exatamente na conversão do verdadeiro ao fato "verum et factum convertuntur". Conhece-se apenas aquilo que se faz. O homem não pode, portanto, conhecer a natureza, cujas razões só podem ser conhecidas por quem criou este mundo, isto é, Deus. Mas o homem faz a história e é precisamente o mundo da história o único mundo possível do conhecimento humano. Esse princípio, nos seus desenvolvimentos, leva a uma nova concepção da história como substância do conhecimento humano, como a atuação do espírito humano no tempo. Portanto, o estudo da história vem a ser, de fato, uma filosofia: ou seja, a procura da verdade humana através de todas as suas expressões, a começar por aquela fundamental que é a palavra. Daí, sob um plano menor, a importância que vinha adquirindo a filologia para os estudos históricos e filosóficos.

Penetrar o fato significa descobrir e penetrar na realidade humana que se fez verdade naquele fato. Ao mesmo tempo, o estudo da história assim entendido torna-se o estudo do eterno drama do espírito humano que se realiza através dos tempos e dos grupos étnicos que constituem os povos, os indivíduos, chegando Vico à seguinte constatação: "Gli uomini prima sentono senza avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso: finalmente, riflettono con mente pura", ou seja: Os homens primeiro sentem sem refletir, depois refletem com o espírito perturbado e comovido: finalmente, refletem com mente pura. São instauradas as três categorias de que falávamos acima: sentido, fantasia e raci-



ocínio que são concomitantes em cada homem, escandem o ritmo da história dos povos.

Reconstruindo esse ritmo, Vico chegou à formulação da lei do "corsi e ricorsi storici", ou seja cursos e recorrências históricas. Segundo essa lei, à idade originária do sentido ou à idade dos deuses, segue a idade da razão poética ou dos heróis, e depois a dos homens ou a do raciocínio. O ciclo se fecha com um período que, segundo a expressão viquiana, pode ser definido como "barbarie della riflessione", ou seja, barbárie da reflexão, para depois recomeçar segundo os três momentos supra indicados: a fantasia se estabelece sobre a base dos sentidos: o raciocínio sob o da fantasia. Essas três atividades não podem ser separadas.

VICO E A NOVA CONCEPÇÃO DA POESIA

Quando ao conceito de poesia e o problema estético em geral, a meditação viquiana leva a uma verdadeira e própria revolução, projetando as bases em que se desenvolverá a estética moderna. A distinção dos três momentos da vida espiritual postula de maneira decisiva o princípio da autonomia da arte. A arte é produto exclusivo da atividade fantástica e totalmente independente da atividade racional. Antes, segundo Vico a atividade fantástica era, junto aos povos, tanto mais viva quanto menos desenvolvido o raciocínio. E é por essa razão que as manifestações mais poderosas da poesia encontram-se, em geral, no período das origens de cada civilização. A afirmação da autonomia da arte fez cair toda a retórica que se tinha feito, desde a Antiguidade até o séc. XVIII, a propósito da poesia. A poesia não podia ser mais "o verdadeiro dito com ornamento", como dizia Horácio, "o mel no remédio", nem podia mais responder "à finalidade de ordem pedagógica" precisamente porque é o produto espontâneo de uma atividade fantástica, que nada tem a ver com a atividade racional. Esse pensamento, como se vê, estava em profundo contraste com as opiniões do século, que estava orientado para um classicismo inteiramente formal e para a obediência de preceitos estéticos, deduzidos de um exame puramente lógico e racional das obras clássicas. Só com o Romantismo será parcial e confusamente retomado o conceito viquiano, na base do qual se desenvolverá a estética moderna. Na realidade, o pensamento estético propriamente dito tem início somente com Vico. O princípio da conversão do verdadeiro e do fato tem, além do mais, um valor de fundamental importância no plano estético. Ele vem afirmar implicitamente a unicidade do fato expressivo, fazendo cair, assim, a distinção entre forma e conteúdo, distinção que estava constantemente presente em todas as meditações sobre a arte, desde a Antiguidade até o séc. XVIII.

Como o homem vive e se define tanto na sua ação como em seu mundo interior — que é o mundo de sentimentos, de paixões e também de pensamento emotivamente vivido —, vive e se define na necessária expressão, que é aquela e não poderia ser outra. Na sua substan-

cial e absoluta novidade que o torna um precursor do pensamento moderno, Vico, de fato, desenvolve e leva às suas extremas consequências, o melhor fruto da civilização humanística italiana, isto é, sobretudo aquele conceito da historicidade humana, que de forma intuitiva estava na própria raiz de tal civilização.

Sob o aspecto do conhecimento, a teoria de Vico é plenamente válida; na aplicação histórica, é individual porque os três períodos coexistentes vivem conjuntamente. A base da filosofia de Vico é o ente Deus: para ele, a ciência é conhecer Deus "perdere se stesso in Dio", ou seja, perder-se a si próprio em Deus. Os homens operam segundo os seus impulsos e fins particulares, mas os resultados são superiores a seus fins, o sucessivo progredir-se da mente no seu desenvolver-se. Por isso, as paixões, os interesses, os acidentes e os fins particulares não são a história, mas as ocasiões e o instrumento da história.

Vico é um profundo observador do fator psicológico, sua psicologia já entra nas regiões da metafísica: "ti dà le prime linee della nuova metafisica fondata non sull'immobilità dell'ente guardato nei suoi attributi, ma sul suo moto o divenire", ou seja, te dá as primeiras linhas da nova metafísica fundada não sobre a imobilidade do ser observado nos seus atributos, mas sobre o seu movimento ou vir a ser. Por isso, não é a descrição ou a demonstração, como apresentava Aristóteles, mas o verdadeiro drama, a história do espírito do mundo. Nesse drama, tudo tem sua explicação: a guerra, a conquista, a revolução, a tirania, o erro, a paixão, o mal, a dor, "fatti necessari", fatos necessários e instrumentos de progresso. Cada idade histórica tem sua maneira de nascer e de viver, a sua natureza, de onde provém a força das coisas, a força coletiva. Não é o indivíduo, mas é essa força solidária que faz a história.

Cumprindo ainda ressaltar que Vico foi o único a lembrar-se de Homero e de Dante no séc. XVIII e preparou o terreno para Alfieri, Parini e Foscolo. Na sua "Autobiografia", encontramos as reflexões de Vico sobre a doutrina de Santo Agostinho entre algumas outras que estão próximas à do grande santo, o que lhe rendeu depois a disposição de meditar sobre um princípio natural dos povos gentios, que depois do povo romano e o civil gentílico em relação à história, era a doutrina da graça e da filosofia moral.

Em seguida, com Lorenzo Valla, aperfeiçoou o latim com elegância e o início da obra de Cícero, com os números poéticos maravilhosos observados em Virgílio, pôs-se a cultivar a língua toscana sobre os seus princípios em poesia, com Boccaccio na prosa e Dante em seus versos, a fim de comparar, especialmente entre os poetas, as diferenças fundamentais. Lendo a *Arte* de Horácio, ele chegou à lição dos filósofos morais, aplicando-a à moral dos antigos gregos até Aristóteles. Estudou alguns anos Platão, Aristóteles e Groz, até a Renascença italiana, num período que chega bem aos dez anos de meditação, falando "aos límpidos riachos das poesias de Petrarca ou pelas grandes torrentes das canções de Dante".

A correspondência entre ele e as figuras da sociedade napolitana e outras regiões da Itália foi imensa. Mas é na carta a Gherardo Degli Angioli, cujo subtítulo é "Sobre Dante e

sobre a natureza da verdadeira poesia”, é que encontramos a primeira grande manifestação da poesia dantesca sob o ângulo viquiano. Gherardo foi o discípulo predileto de Vico e a finalidade da carta era, principalmente, analisar e fazer a crítica de alguns sonetos e outros escritos que o ex-aluno lhe enviara para Nápoles em ocasião de um tempo que passara fora. Esse escrevera alguns volumes de poesia, um dos quais foi prefaciado por Vico. A ele declara logo no início que a sua “Scienza Nova d’intorno alla natura delle nazioni”, ou seja “Ciência Nova em torno da natureza das nações”, seria a obra cujos princípios serviriam de guia e motivo para que ele realizasse tais comentários, observando o progresso do ex-aluno na composição dos seus versos. Vico observa que o moço – tendo retornado de um lugar de “selvas e de bosques que não costumam tornar civilizados os espíritos, nem em nada refinados os engenhos”, e tendo chegado também aos tempos de uma sabedoria que entorpece “Tutto il generoso della miglior poesia”, ou seja, Toda a generosidade da melhor poesia – frequenta lugares que extinguem a fantasia, dispersam a memória e embotam o engenho,

VICO FOI O ÚNICO A
LEMBRAR-SE
DE HOMERO E DE
DANTE NO SÉC.
XVIII E PREPAROU O
TERRENO PARA
ALFIERI, PARINI E
FOSCOLO

o qual, sem contraste, é o pai de todas as invenções que admiram os doutos, porque é nesse tempo bárbaro que nascem as maiores e as mais úteis invenções. É o tempo também da refflorescente poesia toscana, proporcionada pela leitura de Dante, Petrarca, Casa, Bembo, Ariosto e outros poetas heróis do séc. XVI. Vico procede, observando que muito apraz ao jovem a leitura da poesia de Dante, contrária ao gosto dos seus jovens contemporâneos: e escreve “Vossa Senhoria com um gosto austero e precoce (dada a sua idade) aprecia os versos de Dante, Divino

poeta, o qual às fantasias delicadas de hoje em dia parece inculto e áspero, e aos ouvidos amolecidos por músicas afeminadas são tocados ainda por sopros ásperos ou desagradável harmonia”. Então, expressando-se sobre o poeta da *Comédia* escreve: “Dante nasce no seio da bravia e feroz barbárie da Itália que não foi maior do que a de quatro séculos atrás, isto é, do nono, décimo e undécimo séculos. E no décimo segundo, em meio àquela Florença recrudescer com as facções dos Bianchi e Neri que, depois, fizeram arder toda a Itália, propagadas pela dos Guelfos e Gibelinos, pelos quais os homens deviam levar a vida nas selvas ou nas cidades parecidas com as selváticas, nada ou pouco entre si, não de outro modo e de modo semelhante comunicarem-se apenas pelas extremas necessidades da vida. Em tal estado, devendo ficar em penúria de uma suma pobreza de línguas, entre a confusão de falares, entre a confusão de tantas línguas quantas foram as nações que do Norte desceram para inundar Florença, que parecia a Itália ter retornado àquela grande torre da Babilônia, os latinos e os bárbaros, não se entendendo com esses, e pela vida selvagem,

apenas conduzida pela cruel meditação de inextinguíveis ódios, o que deixaram por longa idade como herança aos futuros, devem entre os italianos ter voltado à linguagem muda, o que nós demonstramos das primeiras nações gentias com a qual os seus autores, antes de encontrarem-se as línguas articuladas. Um tal estado de coisas deve ter durado mais do que em outro lugar, em Florença, pelo tumulto turbulento daquela acérrima cidade por bem duzentos anos depois, até que se tranquilizou com o principado, o vagalhão daquela tempestuosíssima república. Mas a Providência, para que não se exterminasse totalmente o gênero humano, fez retornar ali os tempos divinos do primeiro mundo das nações, dispôs pelo menos a religião com a língua latina (o mesmo proveu pelas mesmas razões

o Oriente com a língua grega). Mantiveram-se os homens do Ocidente em sociedade, apenas aqueles que se entendessem entre si, isto é, os sacerdotes que eram então os únicos sábios. Naturalmente, esse quadro que seria exagerado ao referir-se aos séculos de ferro do início da Idade Média parece exageradíssimo para a idade de Dante. Entretanto, é admiravelmente útil para a caracterização da poesia dantesca” (Nota de F. Nicolini).

Vico leva pouco em conta, não obstante, essas tão graves provas: 1) que desses tempos os reis cristãos, no meio ao mais cego furor das armas se firmaram sobre ordens de eclesiásticos, entre os quais estavam bispos, que eram os conselheiros dos reis; e restou para toda a cristandade e na França mais do que em outro lugar, que os eclesiásticos formassem a primeira Ordem dos Estados; 2) que de tempos tão miseráveis não chegaram memórias de escritos em latim, corrupto por homens religiosos, monges ou clérigos; 3) que os primeiros escritores dos novos

idiomas vulgares foram os rimadores provençais, sicilianos e florentinos e a língua vulgar dos espanhóis se diz “língua de romancistas”. Exatamente como, pelas mesmas razões anteriores, nós na *Ciência Nova*, demonstramos que Homero é certamente o primeiro autor dos gregos que chegou a nós, sem contraste, assim é, sem comparação, o pai de todos os poetas que floresceram ao mesmo tempo, nos doutrinados da Grécia, que os mantêm antes distantes, mas por muito longo. Tal origem da poesia, pode sentir qualquer um que aprecie e também reflita ser ela verdadeira em si própria, pois que nessa própria abundância de língua vulgar na qual nascemos, ele rapidamente que com o verso e a rima terá posto “la mente in ceppi” e com dificuldade de explicar-se, sem entendê-lo, é levado ao falar poético e



nunca mais prorrompe no maravilhoso senão quando é angustiado por tal dificuldade.

Por tal pobreza de língua vulgar, Dante ao explicar a sua *Comédia* deve ter recolhido uma língua por todos os povos da Itália como e porque vindo em tempos semelhantes: essa era a opinião corrente naquele tempo. Assim Dante, fornecido por falares poéticos, empregou o colérico engenho na sua *Comédia*. No *Inferno* explicou toda a grandeza da sua fantasia, narrando iras implacáveis das quais uma e não mais foi a de Aquiles, e ao lembrar uma quantidade de desapiadadíssimos tormentos, exatamente como na ferocidade da Grécia bárbara Homero havia descrito tantas e várias formas atrozes e ferocíssimas mortes acontecidas nos combates dos troianos com os gregos, que tornam inimitável a sua *Ilíada*; e ambos de tanta atrocidade espalharam as suas fábulas, que nesta nossa humanidade provocam compaixão e na época, causavam prazer nos ouvintes, como hoje os ingleses, um pouco amolecidos pela delicadeza do século, não se contentam com tragédias que não contenham a atrocidade¹, exatamente como o primeiro gosto do teatro grego ainda feroz foram certamente as nefárias cenas de Tieste e dos ímpios estragos feitos por Medéia aos irmãos e filhinhos. Mas no *Purgatório*, onde se sofrem tormentos castigos com inalterável paciência, e no *Paraíso*, onde se goza infinita alegria e uma suma paz de espírito, essa mansidão e paz de costumes não existia entre os humanos, tanto que naqueles tempos impacientes de ofensa e de dor era maravilhosíssimo Dante, como pela concorrência das mesmas razões, a *Odisséia* onde se celebra a heróica paciência de Ulisses e, tomada agora em menor quantidade do que na *Ilíada*, que nos tempos bárbaros de Homero, semelhantes aos que depois seguiram Dante, deve ter trazido altíssima admiração.

Resumindo os "Novos Princípios de crítica dantesca", que Vico escreveu a propósito do Comentário de um anônimo à *Comédia*, consideraremos as afirmações principais com que Vico recomenda a leitura dessa imensa obra de Dante: são três os modos de lê-la: A *Comédia* é a história dos tempos bárbaros da Itália; é uma fonte belíssima de falares toscanos; e um exemplo de sublime poesia.

Quanto ao primeiro, aplicando um dos seus axiomas (SN), "Todas as histórias bárbaras têm princípios fabulosos", afirma que os poetas contam verdadeiras histórias daquela idade que, pela ordem e disposição natural e também pela uniformidade do curso da mente comum das primeiras nações no início da civilização, essa mente comum é aberta e verdadeira e sem a reflexão que, mal aplicada, é a única mãe da mentira. Vico desde a "1ª Ciência Nova acerca da natureza das nações" reconheceu que Homero foi o primeiro historiador da gentildade, e "nos tempos bárbaros retornados os historiadores latinos foram poetas históricos, e que o primeiro historiador dos romanos por nós reconhecido foi Enio, que cantou as guerras cartaginesas. Assim, Vico diz que, "seguindo tais exemplos, o primeiro ou entre os primeiros historiadores italianos foi o nosso Dante". O que na sua Co-

1 Alusão a Shakespeare, na época quase inteiramente desconhecido na Itália. Nota de F. Nicolini.

média ele fez como poeta é que narra os méritos de cada um dos antepassados, distribuídos no *Inferno*, no *Purgatório* e no *Paraíso*; e aí, como todo poeta, “mistura verdades e mentiras” (citação de Horácio (*veris falsa remiscet*, em *Ad Pisones*) para se tornar conveniente à religião cristã “que nos ensina serem os prêmios e os castigos das nossas boas ou más ações, mais do que temporais, as eternas”. De tal modo, as alegorias de tal poema não são mais do que aquelas reflexões que deve fazer por si mesmo um leitor de história, ou seja, delas tirar proveito dos exemplos de outrem. Quanto ao segundo modo para se ler Dante, não é o que nos ensina vulgarmente – que o poeta teve de recolher todos os falares da Itália como fonte dos belíssimos falares toscanos. Vico lamenta que faltem bons comentários a esse respeito e que tal opinião falsa só pode ter sido engendrada no séc. XVI, quando os eruditos puseram-se a cultivar a língua toscana que se falava na Florença no séc. XIV, período de ouro de tal língua, e que tais doutos, observando em Dante um grande número de falares que não tinham relação com outros escritores toscanos, e reconhecendo por sorte muitos serem falados ainda por outros povos da Itália, acreditaram que Dante os houvesse recolhido e levado à sua *Comédia*. O mesmo aconteceu com Homero, que foi disputado por quase todos os povos da Grécia como sendo natural de suas cidades, por terem eles reconhecido os seus falares nativos ainda vivos nas obras do poeta. Vico aponta tais opiniões como falsas por duas razões gravíssimas, como diz: no caso de Florença daqueles tempos ela devia ter a maior parte dos falares comuns a todas as outras cidades da Itália: de outro modo, a língua italiana não teria sido comum também à florentina? A segunda razão é que naqueles séculos infelizes, não se encontrando escritores em idiomas vulgares para as outras cidades da Itália, como de fato não aconteceu, não seria suficiente a vida de Dante para aprender as línguas vulgares de tantos povos como se, ao compor a *Comédia* ele tivesse pronta a cópia daqueles falares que lhe era necessária para se explicar. Isso seria função dos acadêmicos da Crusca, que mandassem para toda a Itália um catálogo de tais palavras e falares, tanto das camadas baixas das cidades, melhor do que a dos nobres e dos homens da corte e muito melhor ainda dos camponeses das mais baixas camadas, que conservavam os costumes e as linguagens antigas; e que informassem quantas e quais delas usassem, com que significado as usassem para haver delas o verdadeiro entendimento.

E finalmente o terceiro modo pelo qual se deve ler Dante é para contemplá-lo como um raro exemplo de sublime poeta. “Mas esta é a natureza da sublime poesia: ela não se deixa aprender por nenhuma arte. Homero é o mais sublime poeta de quantos se lhe chegaram mais próximos. Homero e Dante, os mais sagrados e os mais profundos, apenas os dois”. Mas o que é mais próprio da sublimidade de Dante é que ele teve a sorte de nascer grande engenho no tempo da expirante barbárie da Itália. Como Homero, teve alteza de espírito, ânimo formado de virtudes públicas e grandes e sobre todas de magnanimidade e de justiça. Dante, como os engenhos humanos, foi como os terrenos que, por longos séculos incultos, finalmente voltam a ser cultivados e produzem frutos na perfeição quanto na

maravilha da sua grandeza; e, cansados de serem mais e mais cultivados, dão poucos, insípidos e mirrados. O que é a razão pela qual ao findar dos tempos bárbaros vieram Dante na sublime poesia, um Petrarca na delicada e um Boccaccio na ligeira e graciosa prosa: Os três incomparáveis, que se devem "a ogni costo", a todo custo, seguir, mas nunca se poderão, sob condição alguma, atingir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CROCE, Benedetto. *La poesia di Dante*. Roma-Bari: Laterza Editore, 1952.

VICO, G. *Autobiografia*. In: *Opere*. Sob os cuidados de F. Nicolini. Milão-Nápoles: R. Ricciardi Editore, 1953.

_____. *Lettera a Gherardo Degli Angioli in Carteggio*. In: *Opere*. Sob os cuidados de F. Nicolini. Milão-Nápoles: R. Ricciardi Editore, 1953.

_____. *Discoverta del vero Dante ovvero Nuovi principi di critica dantesca in Scritti vari*. In: *Opere*. Sob os cuidados de F. Nicolini. Milão-Nápoles: R. Ricciardi Editore, 1953.

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

CECÍLIA CASINI é docente de Língua Italiana no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). É formada em Letras Modernas na Università degli Studi di Florença (UNIFI), Itália, e doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH da USP.

E-mail: casini@usp.br

EMANUEL FRANÇA DE BRITO é doutorando em Literatura Italiana pela Universidade de São Paulo (2010 - bolsista Fapesp). Mestre em Letras, na área de Língua, Literatura e Cultura Italianas pela Universidade de São Paulo (2010).

Licenciado em Letras Português-Italiano pela Universidade Federal do Paraná (2005). Faz parte, atualmente, do grupo de pesquisa "Dante, poeta universal na Idade Média e nos tempos modernos".
E-mail: emanuelbrito@usp.br

MARIA CÉLIA MARTIRANI

BERNARDI FANTIN é bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (1982) e em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1982). Mestre em Língua e Literatura Italiana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2008) e doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da mesma instituição (2010). Foi professora de Língua e Literatura Italiana na Universidade Federal do Paraná (2009-2011). Colabora com o *Jornal Rascunho* como crítica literária.

Traduziu recentemente a obra "Alfabetos: ensaios de literatura" de Claudio Magris (editora UFPR, 2012). É membro do grupo de pesquisa "Dante, poeta universal na Idade Média e nos tempos modernos" (USP) e "Literaturas em trânsito" (UFPR).

E-mail: pispiti@yahoo.com.br

PEDRO FALLEIROS HEISE é pós-doutorando em Italianística pela Universidade de São Paulo (2012 - bolsista FAPESP), doutor em Italianística pela Università degli Studi di Roma Tor Vergata (2011), bacharel em Letras Português-Italiano (2004) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e mestre em Língua e Literatura Italiana (2007) pela mesma instituição. Atualmente membro dos grupos de pesquisas "Dante, poeta universal na Idade Média e nos tempos modernos" e de "Literatura italiana traduzida no Brasil", ambos da USP e da UFSC. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Italiana.

E-mail: pedraofh@yahoo.com

VILMA DE KATINSZKY

BARRETO DE SOUZA é docente de Literatura Italiana no curso de Italiano do Departamento de Línguas Modernas e do Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Aposentou-se em 2000 e recadastrada, continua a lecionar ininterruptamente Letras e Filologia, atuando principalmente nos temas respectivos às duas especializações, nos cursos de pós-graduação de mestrado e doutorado: Literatura Medieval e História das Línguas Neolatinas. Possui diploma do Curso para Professores primários pelo Instituto "Caetano de Campo", São Paulo (1948), graduação na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras pela Universidade de São Paulo (1953) e doutorado em Filologia e Linguística Românicas pela Universidade de São Paulo (1980). Traduziu, entre tantos, Leopardi, Petrarca e Vico ("A Ciência Nova"). Fundou o grupo de estudos "Dante, poeta universal na Idade Média e nos tempos modernos" (2005) - Programa de Pós-Graduação em Italianística da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
E-mail: vilka@usp.br

IMAGENS

2ª e 3ª capas

Dante encontra Beatrice. Henry Holiday, 1884.

página 7

Divina commedia. Inferno, canto 26. Alessandro Vellutello, 1534.

página 10

DIVINA COMMEDIA. *Inferno, canto 26*. Gustave Doré.

página 19

Ilustração extraída da folha de rosto do livro
*Dante con Lespositione di Christoforo Landino et di
Alessandro Vellutello, Francesco Sansovino Fiorentino.*
Veneza, Appreffo Giouambattista, Marchiò Seba & fratelli, 1564.

página 20

Retrato de Samuel Beckett. Reginald Gray, 1961.

página 22

DIVINA COMMEDIA. *Purgatorio, canto 4*. Gustave Doré.

página 32

Divina commedia. Inferno, canto 5, Paolo e Francesca da Rimini. Gustave Doré.

página 37

Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca. Giuseppe Frascheri, 1846.

página 41

Morte di Francesca da Rimini e di Paolo Malatesta. Alexandre Cabanel, 1870.

página 47

Divina commedia. Purgatorio, canto 26. John Flaxman, 1793.

página 48

Folha de rosto do livro *Ramalhete Poético do Parnaso Italiano*,
organização e tradução de Luiz Vicente De Simoni. Rio de Janeiro, 1843.

IMAGENS

página 51

Retrato di Giambattista Vico. Teschura.

página 53

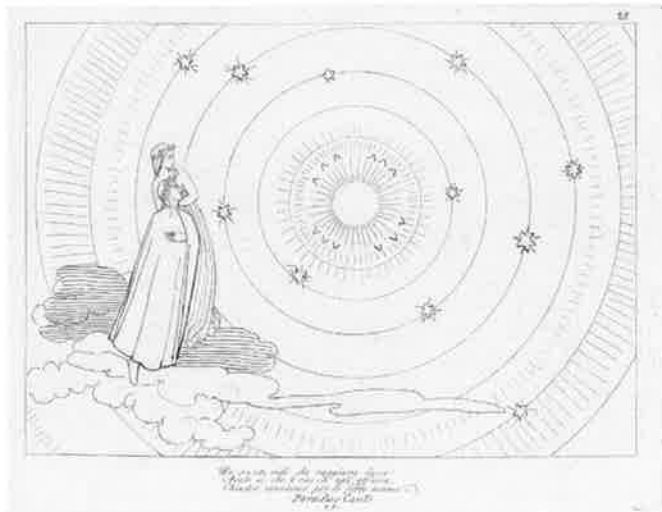
Divina commedia. Inferno, canto 33. 1544. Ilustração retirada do livro
*La comedia di Dante Aligieri. Impressa in Vinegia: Per Francesco Marcolini
ad instantia di Alessandro Vellutello, Gugno [sic] 1544.*

página 57

Folha de rosto do livro *Principi di Scienza Nuova d'intorno alla Comune Natura delle Nazioni*
de Giambattista Vico. Napoli, Stamperia Muziana, Gaetano & Steffano Elia, 1744.



BEATRICE



ISSN 2316-4816

