

Macabéa

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI

Leonardo Brandão de
Oliveira Amaral

UFPB

 0000-0002-4473-3236

A FORMALIZAÇÃO DA MORTE E DO ALÉM NA HISTORICIDADE ABERTA D'A DIVINA COMÉDIA, DE DANTE ALIGHIERI

**THE FORMALIZATION OF
DEATH AND THE
AFTERLIFE IN THE OPEN
HISTORICITY OF DANTE
ALIGHIERI'S THE DIVINE
COMEDY**

Como citar

AMARAL, Leonardo Brandão de. A formalização da morte e do além na historicidade aberta d'A DIVINA COMÉDIA, de Dante Alighieri. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 3, p. 1-27, jun.-set. 2024.



VOLUME 13, NÚMERO 3, JUL.-SET. 2024
ISSN 2316-1663
DOI: 10.47295/mren.v13i3.1822

RECEBIDO EM 18/07/2024
APROVADO EM 27/08/2024

Abstract: The present work proposes an understanding of the formalization of death and the afterlife in Dante Alighieri's *The Divine Comedy* from the perspective of its open historicity. Drawing on Bakhtinian aesthetics, which mediates the use of medieval historiography and the notion of cultural residues by Roberto Pontes (1999), the imaginary moved by the form of Dante's poem is framed as the journey of a Christian *katábasis* comprehending the composition of a cosmological vision. At a second level, the historical dialectic of the work is analysed in the relation of its poetic materiality with its critical reception. Finally, the poem is thought of as the continuous congealment of a transhumaned existence.

KEYWORDS: Dante Alighieri. Mikhail Bakhtin. Unusual. Roberto Pontes.

Resumo: O presente trabalho propõe um entendimento da formalização da morte e do além n'A divina comédia, de Dante Alighieri, sob a perspectiva da sua historicidade aberta. Partindo da estética bakhtiniana, mediadora do recurso à historiografia medieval e à noção de resíduos culturais, de Roberto Pontes (1999), enquadra-se o imaginário movimentado pela forma do poema dantesco como a jornada de uma *katábasis* cristã que compreende a composição de uma visão cosmológica. Em um segundo nível, analisa-se a dialética histórica da obra na relação da materialidade poética com a sua fortuna crítica. Ao final, coloca-se o poema como a contínua coagulação de uma existência transhumanada.

PALAVRAS-CHAVE: Dante Alighieri. Mikhail Bakhtin. Insólito. Roberto Pontes.



Copyright (c) 2024 Leonardo Brandão de Oliveira Amaral

Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Poucas obras atravessam e contaminam o tempo com tanta capilaridade sobre o imaginário e a razão quanto **A divina comédia**, de Dante Alighieri. As particularidades do seu contexto, que poderiam justificar tal singularidade, são numerosas: sua datação no crepúsculo da Idade Média e sua localização no seio do amanhecer do Renascimento; a rica vida cultural da Itália e do sul da França entre o final do século XIII e o início do XIV; a sua síntese de valores culturais; o prestígio social do autor e o caloroso debate filosófico e político. Esses condicionadores estão de acordo com a ênfase dada pelos estudos medievais, no passado, segundo Carmen Llorca (1998, p. 156-157), às perspectivas filológicas e histórico-literárias. Dante, no entanto, também gozou de uma posição particular, atemporal, na crítica especializada, dada a sua eclipsante instituição no cânone como figura à parte.

Para Llorca (1998, p. 155), após os anos 1970, nota-se a incisão da dinamização e da pluridisciplinaridade nos estudos medievais. No nosso início de século, Jaume Aurell (2016, p. 108) é um dos que defende que é necessário à historiografia medieval acercar-se por meio de uma “[...] adequada combinação interdisciplinar entre a história e a crítica literária”¹. Esse *zeitgeist* (espírito da época) está em confluência com os dantólogos que recorrem a novas disciplinas e perspectivas.

O presente trabalho busca, em consonância com ambos os campos, colocar sob escrutínio a representação dantesca da morte em sua natureza escato e tanatológica. Este empreendimento, longe de ser o primeiro, coloca-se deliberadamente em uma zona fronteira, cujas investigações estão em primavera. Viso os arredores de três vertentes que se ocupam, produtivamente, das representações da morte em Dante: 1) a *histórico-literária*, que estabelece genealogias e busca fontes do poema; 2) a *filosófico-metafísica*, que estuda, na relação entre a obra e os textos paradigmáticos da filosofia e da religião, o sistema teológico do além e do morrer; e 3) a *crítico-erudita*, que destaca a obra e o autor no tempo para valorações intuitivas ou relacionais que leem o texto com recurso a diversos referenciais, independente da confirmação da influência à obra. O lugar de fronteira, interdisciplinar por natureza, do presente trabalho é o vértice das supracitadas vertentes, tomando como norte a poética da morte insólita.

Essa posição fundamenta-se em duas premissas, uma teórica e uma metodológica, ambas orientadas para a compreensão da *formalização da morte e do além na historicidade aberta de Dante*. A primeira das duas é condicionada pela perspectiva estético-discursiva do objeto estético, que também condiciona a segunda: a forma arquitetônica – “[...] a unificação e a organização dos valores cognitivos e éticos [...]” (Bakhtin, 2014, p. 57) – é a “[...] expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo [...]”, portanto, “[...] todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo, e que são superados na sua materialidade por essa atividade, devem ser relacionados com a forma” (Bakhtin, 2014, p. 57). Esta é naturalmente plurivalente, na medida em que incorpora dois mundos, o do autor e o do leitor, na co-criação. A análise do texto literário, portanto, deve embasar-se na formalização axiológica do mundo pela organização do material, que, no caso da **Comédia**, é o verbo.

¹ No original: “[...] adecuada combinación interdisciplinar entre la historia y la crítica literaria”.

É a nível da atividade essencialmente subjetiva, de um jogo de excedentes de visão, que a posição fronteiriça é necessária. Quanto à fundamentação teórica, a compreensão da formalização de uma representação da morte, em um *tempo distante*, passa pelo *enquadramento de um imaginário fragmentado*, tarefa que as supracitadas vertentes *histórico-literária* e *filosófico-metafísica* realizam, ao colocar à vista o mundo do autor-criador, o Dante-medieval. Ocorre, todavia, que um passo metodológico é exigido, pela posição do esteta. Como afirma Bakhtin (2014, p. 58-59, grifos do autor), “[...] é preciso fazer do que é visto, ouvido e pronunciado a expressão da nossa relação ativa e axiológica, é preciso *ingressar como criador no que se vê, ouve e pronuncia*, e, desta forma, superar o caráter determinado, material e extra-estético da forma, seu caráter de coisa [...]”. O olhar dirigido à obra efetua, essencialmente, a copenetração de consciências criativas através do tempo. É nessa medida que a *subjetivação relacional* da terceira vertente – *crítico-erudita* – tem sua validade reassegurada, vendo, nas perpetuações e rupturas de linguagem e mentalidade, os rastros ressonantes – *resíduos culturais*, como diria Roberto Pontes (1999, p. 162-163), cujas transfusões e transformações dão forma às identidades culturais –, sem cujo *pulsar anacrônico* o tempo dissolveria o fio que permite o contemporâneo co-criar a **Comédia**.

Estruturemos metodologicamente, assim, o enfoque a ser mobilizado nas seções seguintes. Três dimensões, conforme a exposição anterior, serão trabalhadas: 1) a *tradição literária*, compreendendo, aqui, os paradigmas estéticos contemporâneos ou precedentes à *Comédia*; 2) a *tradição filosófica*, que engloba filosofia e teologia; e 3) a *fortuna crítica dantóloga* que, além de funcionar como parâmetro da recepção, inclui os trabalhos acadêmicos sobre as tradições literária e filosófica.

Os três planos mencionados são orientados por um atravessamento, a formalização da morte e do além na historicidade aberta de Dante. A organização da dedução em análise e da síntese conclusiva passa, assim, por um estudo da forma arquitetônica do poema em sua temporalidade virtual, não acabada.

Avaliar, no entanto, dentro dos limites da literatura, os valores e a origem de uma obra no grande curso do tempo é uma tarefa de complexa execução. A temporalidade do objeto estético engloba, fundamentalmente, três vetores recíprocos: com o passado, com o presente e com o futuro. Todo enunciado estético é “[...] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva [...]” (Bakhtin, 2003, p. 272). No presente, a obra é condicionado e condiciona a dinâmica entre a vida e a cultura, mediada seja por outros enunciados ou pelos seus agentes – autores e receptores. Todo objeto do discurso, ainda, projeta-se para o futuro, novamente conforme Bakhtin (2003, p. 301), uma vez que antecipa os enunciados futuros e planeja, assim, as suas respostas.

Há, assim, uma viva dinâmica interpretativa entre sujeitos e discursos separados no tempo. Ocorre, portanto, uma distensão da obra entre os discursos e seus agentes, conferindo uma polissemia diferente da estrutural. Todo texto, como bem pontua Umberto Eco (1993, p. 75), tem seu significado e, acrescento, expressão atualizados através de uma “[...] complexa série de movimentos cooperativos”². É assim que a obra estrategicamente prevê o seu contemplador, o qual pode receber mais ou menos responsabilidade interpretativa, levando em conta a “[...] dialética entre a estratégia

² No original: “[...] una compleja serie de movimientos cooperativos”.

do autor e a resposta do Leitor Modelo”³ (Eco, 1993, p. 86), e não de um uso intencionalmente livre do texto.

Para sistematizar a aproximação ao objeto, de forma consciente dessa dinâmica discursiva, trabalho dois planos da poética da morte insólita adjacentes à problemática temporal: o *gênero* e a *verossimilhança*. Com recurso à correlação estes e a como relacionam-se às três dimensões referenciais – tradições literária e filosófica e a crítica dantesca –, as seções dividem a análise do poema em três momentos, os da **Comédia** como 1) jornada; 2) visão e 3) potencialização da linguagem na poesia.

Antecipemos, pela praticidade, como os planos do gênero e da verossimilhança formam a matriz problemática que permite o seccionamento da **Comédia**, no âmbito da sua formalização da morte e do além em uma historicidade aberta. Pensando os gêneros como normas estéticas que permitem o agrupamento de objetos particulares, Tzvetan Todorov (2018, p. 74) destaca a dificuldade imposta pelas *grandes obras*, na medida em que cada uma delas “[...] cria, de certa forma, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras do gênero antes válidas”. Ignoremos a validade absoluta da afirmação a favor da sua produtividade heurística. Uma vez que a obra prima crie uma contradição dialética entre a obra e o gênero, ela exige o vaivém entre duplicidades de normas, pois, estando o leitor diante de disparidades que não se conformam, é necessário o trabalho relacional que separa o diferente do igual, vertendo a visão sobre as fronteiras ultrapassadas e as transformações provocadas. Nessa perspectiva, trabalhar o plano do gênero é colocar à vista a tensão da **Comédia** com agrupamentos cujas regularidades ela transgride ou não. Tais gêneros pertencem, nas fronteiras do poema, à tradição literária, pela forma poética da visão do além, e à tradição filosófica, pelo estilo e pela natureza dos argumentos.

A **Comédia**, porém, não é um poema metafísico ou um tratado filosófico descompromissado, se é que a pura forma de um desses é possível. A natureza didático-pedagógica da obra, compartilhada pelo gênero das *visões* e presente em todos os escritos de Dante, recorre à *verossimilhança*, pois, como diz o Platão citado por Todorov (2018, p. 125), a “[...] persuasão depende da verossimilhança”. O poema, no seu propósito redentor da humanidade, na jornada da iluminação do poeta, mapeia a trajetória para a Verdade. Esta, todavia, para ser aceita, precisa ser verossímil, ao constatar a não-correspondência entre as palavras e o referente. Todorov (2018, p. 128) dá três sentidos para *verossímil*: o primeiro é o ingênuo, da relação com a realidade; o segundo é o da “[...] relação do texto particular com um outro texto, geral e difuso, que chamamos de opinião pública [...]”; o terceiro é o do representado com o gênero do qual faz parte. Novamente, analisar o poema sob a égide da verossimilhança trata-se de um processo relacional, entre textos e textos, textos e contextos e entre textos e normas.

Os dois planos, portanto, que seccionam a análise, têm como orientação a relação entre a **Comédia** e o imaginário. O primeiro pé da matriz problemática, assim, é a identificação das tensões, residuais ou diretas, entre o poema e os discursos que o antecedem (tradição) e que o seguem (crítica), no âmbito diacrônico das contradições e transformações que é a dialética da obra prima com o gênero. O segundo pé é aquele que coloca em questão o direcionamento retórico-metafísico do texto, que

³ No original: “[...] dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del Lector Modelo”.

compreende tanto o sermão pedagógico quanto a ânsia heurística de, pela poesia, alcançar a iluminação da Verdade, através da vinculação do texto, pela verossimilhança, ao real.

Duas dialéticas podem ser entrevistas: entre o imaginário e a obra e entre o autor e o leitor. Não são estáticas, dado o rico transcurso temporal entre o olhar que contempla e a obra em sua eterna transformação. Os mais de setecentos anos que separam Dante e o leitor contemporâneo não podem ser apagados. O objeto estético, como a análise seguinte confirma, está historicamente aberto, sempre atualizado e nunca definitivamente conformado.

2 A KATÁBISIS: A HIERARQUIA ÉTICA, AS PERSONAGENS E UMA TOPOLOGIA

A dicotomia Jornada-Visão, utilizada por Emma Gee em **Mapping the afterlife: from Homer to Dante**, orienta esta e a próxima seção deste trabalho. Apesar de insuficiente para pensar a **Comédia** no âmbito da sua forma historicamente aberta, essa lente, que pensa as representações do além-mundo como jornadas que “refletem” o/sobre o cosmos, propõe termos de análise que coincidem com a narrativa dantesca de uma viagem guiada ao mundo dos mortos, a partir da qual se conhece a Verdade. Três dos direcionamentos da obra de Gee (2020), no entanto, precisam ser relevados: sua orientação filosófica, suas conclusões psicanalíticas e seu viés alegorizante.

O nosso ponto de partida será, assim, a *katábasis*, narrativa clássica da viagem ao mundo dos mortos, e a refinada topografia interdisciplinar que é o trabalho de Gee (2020). Este vê, na *katábasis*, a conjunção de duas espacialidades: uma linear, que segue o progresso da narrativa pelo movimento da personagem, e uma circular, que compreende a visão do cosmos, a rigor vertical, contida na jornada. Há uma correspondência, segundo a autora, entre a alma e o cosmos, que adquire usos e sentidos diferentes nas narrativas, transformação esta influenciada pelo conhecimento científico dos períodos das obras.

A aplicabilidade à obra dantesca, no presente enquadramento, é evidente. As transformações da relação entre a alma e o cosmos, representada na correlação entre jornada e visão, servem de parâmetros para as rupturas dos gêneros. Por sua vez, as tensões entre as concepções científicas e seus correspondentes cosmológicos das visões funcionam como paradigmas de *verossimilhança*.

Narrar a viagem é, em Dante, difícil – “De tão amarga, pouco mais lhe é a morte” (Inferno I, v. 7). Empreende a tarefa, todavia, para compartilhar o bem que lá encontra. Esses dois elementos, a dificuldade de *narrar*, que depois ganha os contornos do problema de *fazer entender o que só se sabe pela experiência*, e da sua *necessidade*, para o bem comum, não aparecem em conjunto, na mesma densidade, em nenhum dos referentes clássicos ou contemporâneos ao poeta. Invocar as musas, como Homero ou Virgílio, embora empregue parcialmente o primeiro, não o associa ao segundo. Por sua vez, o gênero das visões, mesmo quando assume o papel didático do segundo elemento, não compreende a crise existencial da sua narração, antes sendo, o sonho, motivo de júbilo e desejo, o que, como afirma Alessandro D’Ancona (1874, p. 24-25), ver-se-ia manifesto na proliferação das visões, “[...] uma vez que cada religioso pedia

incessantemente em suas preces para ver o que, sob forma de sonho ou êxtase, fora concedido a outro mais afortunado confrade”⁴.

Na **Comédia**, porém, a jornada-narração é impregnada de um lirismo conflituoso, tenso entre as dificuldades de fazer conhecer sem distorcer e a necessidade coletiva de salvação. A visão de Dante – “Como lá fui parar dizer não sei; / tão tolhido de sono me encontrava, / que a verdadeira via abandonei”. (Inferno, I, v. 10-12) – é um agouro e uma memória cuja enunciação, em si, é parte da jornada, da qual roga-se “[...] do fato o dizer não ser diverso” (Inferno, XXXII, 13).

Tendo essa *katábasis* de Dante dividida em três planos – jornada, visão e linguagem (poesia) –, efetuemos incisões em cada um deles, determinando as estruturas composicionais de cada todo. Pela praticidade, referir-me-ei a eles como *totens*, metaforicamente como símbolos de uma “[...] coletividade, sendo por isso protetor dela e objeto de tabu e deveres particulares” (Cunha, 2010, p. 642), ou seja, parâmetros particulares e ordenadores de um todo. Para o primeiro, a jornada, penetramos: 1) na hierarquização ética; 2) na formalização dos personagens; e 3) na topologia.

O primeiro destes totens, a *hierarquia ética*, estrutura toda a jornada do poema. Inferno, Purgatório e Paraíso são sujeitos a uma hierarquia de valores entre si e internamente. Mesmo seus níveis compreendem novas divisões, nas valas dos círculos do Inferno e na posição que ocupam as almas santas no Paraíso em referência às figuras maiores. A peregrinação de Dante acompanha, assim, o estatismo determinado eternamente pela vontade do Demiurgo cristão, para o que se percebe que a “[...] a unidade do conjunto repousa no cenário, a paisagem físico-moral [...]” (Auerbach, 2013, p. 155). A ordem da disposição das almas, ainda segundo Erich Auerbach (2013, p. 165), segue a releitura tomista da ética aristotélica.

Como problema de gênero, a autoridade dominante desse totem é exemplar da posição conflitante da **Comédia**. Dante, às margens do Aqueronte, vê chegar um velho barqueiro de cabelos brancos – Caronte, o mesmo que encontra o herói da **Eneida** de Virgílio, poeta que agora guia Dante. Virgílio é enfático: “Nunca passou daqui uma alma boa [...]” (Inferno, III, 127).

Semelhante divisão, entre céu e inferno, não está presente na teologia clássica, segundo D’Ancona (1874, p. 22). No canto XI da **Odisseia** de Homero, o destino dos mortais após a morte é único – de alma que [...] depois de evolar-se, esvoaça qual sombra de sonho” (Homero, 197-, p. 152) – e trágico, o vagar incessante em um mundo de sombra (*eidōlon*), do qual lamenta Aquiles: “[...] preferira viver empregado em trabalhos do campo / sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parcos haveres, / a dominar deste modo nos mortos aqui consumidos” (Homero, 197-, 159). No livro VI da **Eneida**, por sua vez, embora exista uma hierarquia entre o Tártaro dos maus e o Elísio dos bem aventurados, além da divisão do julgamento entre os juízes Minos, Radamantes e Éeaco, sua hierarquização, ademais simples e obscura, sem meio termos ou doutrina esclarecedora, está atrelada à metempsicose, que prevê a reencarnação.

A hierarquização dos mundos dos mortos converge, por outro lado, com o gênero das visões. Este, de uma rica tradição cujo ápice foi o século XII e que D’Ancona (1874) divide entre os textos de matriz contemplativa, política e poética, tem como autores, em geral, clérigos cujos relatos de sonhos, além de esclarecer aos vivos a forma do

⁴ No original: “[...] dappoiché ogni religioso chiedeva istantemente nelle sue preci di veder ciò che, sotto forma di sogno di estasi, era stato concesso ad altro più fortunato confratello”.

além, elabora relatos como “[...] *parabole morali* [...]” (D’Ancona, 1874, p. 37). Como exemplo, Giacomino da Verona, poeta franciscano e veronense, contemporâneo de Dante, representa Paraíso e Inferno, respectivamente, em **Jerusalem celesti** e **De babilonia civitate infernali**⁵. Não é sem algum indício, assim, que D’Ancona (1874, p. 97) chega à conclusão de que a **Comédia** estava – ao tempo da banalização das visões, como consequência de sua desenfreada proliferação nos séculos anteriores – “[...] em embrião e esboço, antes que a mão de Dante lhe desse a forma imortal do seu poema”⁶.

O episódio de Caronte, nos cantos III e IV do Inferno, no entanto, é simbólico do perigo corrido ao enfatizar em excesso a influência das visões. Embora desvestido do caráter divino que tem na **Eneida**, o velho barqueiro da **Comédia** é o mesmo do paganismo greco-romano, aquele que, após dar passagem a Eneias, além “[...] depõe a salvo a guia e o Frígio [...]” (Virgílio, 2008, 242), e que “[...] tinha afastado Orfeu, que pedia / e em vão tentava passar outra vez” (Ovídio, 2017, p. 531). Em Virgílio (2008, p. 240), os insepultos cem “[...] anos volteando ansiosos vagam [...]”, antes de à nau de Caronte subir. Em Dante, Caronte recolhe à foz do Tibre as almas penitentes, dentre as quais as dos destinados ao Antepurgatório, os que só foram penitentes no final da vida, pelo que aguardam “[...] trinta vezes o tempo que, intemente, / em vida transcorreu, salvo o prescrito / por boa prece encurtar, que o complemente” (Purgatório, II, 139-141).

Essas contaminações ou, melhor, transfigurações do além cristão pela leitura do além pagão são numerosas. A definição supracitada por Auerbach da hierarquização de base aristotélica e leitura tomista é sintoma de uma mestiçagem cultural. A novidade dantesca, no que concerne à divisão dos mundos dos mortos, como argumenta Alison Morgan (1986, p. 210-211), é a sistematização das classificações dos pecados e dos vícios, e suas punições, pela união de princípios clássicos e da teologia cristã, com auxílio tanto dos manuais confessionais quanto do pensamento pagão.

Outra inovação, que merece olhar atento e concerne à verossimilhança, é a composição espaciotemporal, “[...] a rápida mudança de acontecimentos independentes, desligados como cenas isoladas [...]” (Auerbach, 2013, p. 155). Dante é o movimento através das camadas e das almas, muitas delas de contemporâneos que ele interpela tanto quanto é interpelado.

Novamente, há precedentes no gênero das visões. Em **La visione di Alberico**, o futuro monge beneditino ouve de São Pedro os pecados de pessoas ainda vivas, mas o santo proíbe a revelação dos penitentes, dirigindo a reprimenda aos pecados em si, o que resulta em denúncias genéricas, como a de que viu “[...] não só os laicos, mas também os pontífices, os bispos e os ministros eclesiais, do caminho da verdade

⁵ De difícil acesso, como tantos textos medievais, a versão consultada foi compilada no livro **Monumenti antichi di dialetti italiani**, por Adolfo Mussafia, publicada em Viena em 1864. Sobre a ausência do Purgatório entre os mundos dos mortos, o que deporia contra a coincidência com a doutrina, o julgamento de Edmund Gardner (1931, p. 486) é oportuno, quando considera que não há “[...] significação a ser encontrada no seu silêncio concernindo ao Purgatório na sua representação do mundo espiritual, o que se deve simplesmente ao fato de que seus poemas do Paraíso e do Inferno pertencem menos à classe da literatura de Visão que à meditação sobre as ‘quatro últimas coisas’ (Morte, Julgamento, Inferno e Paraíso), dentre as quais o Purgatório, naturalmente, não encontra lugar”. Este trecho citado, no original, é: “[...] significance to be found in his silence concerning Purgatory in his representation of the spirit world, which is simply due to the fact that his poems on Heaven and Hell belong less to the class of Vision literature than to that of meditation upon the ‘four last things’ (Death, Judgment, Hell, and Heaven), among which Purgatory naturally finds no place”.

⁶ No original: “[...] in embrione e in abbozzo, prima che la mano di Dante le desse forma immortale nel suo poema”.

desviando-se”⁷ (Albérico da Settefrati *apud* de Vivo, 1899, p. 41). Em outro exemplo, mais próximo naquilo que concerne à matriz política da visão, o **Visio monachi de Eynsham** pouco se esforça para dificultar a identificação dos habitantes do além, alguns dos quais o viajante ainda nem sabia mortos – “Certos conhecidos, que viver acreditava ainda, ali entre os sepultados misturados encontrando, espantei-me”⁸ (Huber, 1904, p. 708). Uma das almas penitentes, em especial, é a do arcebispo de Canterbury, Baldwin de Forde, que “[...] quanto [...] aos olhos dos homens crescera, tanto no juízo do examinador interno decaía [...]”⁹ (Huber, 1904, p. 700).

A presença e, mesmo, a nomeação dos mortos, para seu elogio ou escárnio, é pertinente ao gênero das visões. A formalização dos personagens, o segundo totem desta seção, não. Em primeiro lugar, a escolha daqueles é referente a outra tradição, a esclarecida. O guia de Dante é um pagão, assim como o primeiro grupo que o poeta encontra e reverencia. No Antepurgatório, estão os virtuosos não beatificados, “[...] de honrosa gente a habitação” (Inferno, IV, 72). Dentre os presentes estão muitos dos aqui citados, como Aristóteles e Homero, e outras figuras ilustres, como Saladino e Averróis. O estranhamento – *unheimlich*, ou infamiliar –, como escreve Jorge Luis Borges (1999, p. 25), é evidente. O nobre castelo, habitado por sábios, heróis e benfeitores, é um lugar vazio, de dor, mas também da Luz divina. O horror é ainda maior pelo silêncio que, deliberado ou não, “[...] agrava o horror e convém à cena”¹⁰ (Borges, 1999, p. 29). Borges, retomando Guido Vitali, (1999, p. 28), considera que Dante queria honrá-los, mas “[...] não pode não entender [...] que insistir demais sobre o mundo clássico não convinha aos seus propósitos doutrinários”¹¹ (Borges, 1999, p. 28).

A incisão sobre a verossimilhança e a composição espaciotemporal, todavia, não está limitada ao problema do gênero – entre os mestres clássicos e a teologia cristã –, mas tem sua complexidade estruturante no todo do poema relacionada à dialética entre o decorrer da narrativa no espaço-tempo e a formalização das personagens. A rápida mudança de acontecimentos, da qual citei Auerbach, é acompanhada pela inserção de personagens imagetivamente complexos – alguns, inclusive, como narrativas de engaste, em que uma “[...] segunda história é englobada na primeira [...]” (Todorov, 2018, p. 110) –, que não se resumem à função alegórica de rudes sujeitos de punição.

Exemplo melhor não há que a famosa análise do Canto X do Inferno por Auerbach. Entre os túmulos dos heréticos, Dante encontra Farinata degli Uberti, com quem conversa até ser interrompido por Cavalcante de Cavalcanti, pai de Guido Cavalcanti, poeta e amigo do viajante. Auerbach (2013, p. 153-154) caracteriza bem o frenético do episódio: “[...] são quatro cenas, todas cheias de impulso e conteúdo, que se entrecrocavam estreitamente [...]”, no espaço de setenta versos. À vivacidade dialógica nas profundezas do inferno, assoma-se a grandiosidade moral de Farinata – “[...] co’ o peito / e com a fronte, reto ele se erguia, / como tivesse o Inferno em grão despeito” (Inferno, X, 34-36) – e o inquérito sobre os vivos, por Cavalcante – “Se neste desamigo / cárcere vais por primazia de engenho, / por que o meu filho não está contigo?” (Inferno, X, 61-63). Ainda, ao final da interlocução, Farinata, sabendo o destino dos

⁷ No original: “[...] non solum laici, set etiam pontifices et episcopi et ecclesie ministri omnes a via veritatis declinantes [...]”.

⁸ No original: “Quosdam notorum, quos vivere credebam adhuc, ibi funeratis admixtos inveniens obstupui”.

⁹ No original: “[...] quantum hic in oculis hominum creverat, tantum in iudicio interni inspectoris decrevisset [...]”.

¹⁰ No original: “[...] agrava el horror y conviene a la escena”.

¹¹ No original: “[...] pero no pudo no entender [...] que insistir en demasiado sobre el mundo clásico no convenía a sus propósitos doctrinales”.

seus correligionários, vocifera “[...] isso mais me atormenta que este leito [...]” (Inferno, X, 77).

Não há inovação, na jornada de Dante, na presença de guias como Virgílio ou no inquérito às almas dos mortos. Ulisses e Enéias já o faziam, embora usando um os feitiços de Circe e o outro os encantos da sibila Deifobe. O poeta também segue as convenções das “[...] populares visões [...]”, mas “[...] adapta e transforma-as para seu próprio uso”¹² (Morgan, 1986, p. 156). Mistura de tradições e de linguagens, a formalização do discurso na **Comédia** adequa-se a princípios de verossimilhança, ou realismo, que adaptam a língua à necessidade da personagem para o argumento.

Para concretizar esse propósito, serve-se da eternização da *essência das personagens*. Esta é a cristalização das “[...] paixões e tendências que movimentaram e continuam a persistir sem descarregar-se pela ação [...]”, de tal forma que se torna “[...] visível uma imagem muito exacerbada, fixada para a eternidade numa medida tremenda da essência individual de cada um [...]” (Auerbach, 2013, p. 167).

Em relação ao todo do poema, isso serve a um propósito. A jornada espiritual de Dante não se completa no espaço, necessita dos seus habitantes, principalmente os conhecidos. Virgílio, sempre que vê no poeta hesitação, interpela-o – “Pra seres inteirado / de tudo que este círculo aqui hospeda, / quero que vás indagar seu estado [...]” (Inferno, XVII, 37-39). Já ao final da jornada, Cacciaguída, ancestral de Dante, tal como Anquises a Eneias, profetisa:

Esse teu grito será como o vento / que aos sumos cimos alça os lanhos seus, / o que à tua honra traz bom argumento. / Por isso te é mostrado nestes Céus, / como no Monte e na vala sofrida, / só os que a fama elevara aos olhos teus; / que do ouvinte a razão sempre trepida, / nem sela fé em modelo procedente / de raiz duvidosa e escondida, / nem em prova qualquer não evidente (Paraíso, XVII, 133-142, grifos meus).

Há uma motivação retórica, além da educativa, para que Dante encontre pessoas conhecidas e transparentes. É necessário convencer o ouvinte, pois a razão dele trepida. As figuras do além precisam, assim, ser verossímeis e eloquentes para os contemporâneos.

Sobre essa relação, no âmbito espacial, entre o mundo terreno e o além, Gee (2020, p. 35) defende uma relação de reciprocidade, desde as mais antigas cosmologias, caso contrário seria *incompreensível* – no que concerne ao presente trabalho, melhor seria dizer *inverossímil*. Isso justifica, estendendo o pensamento do espaço para o dos seus habitantes, além da presença dos rios gregos, as personagens contemporâneas, históricas e mitológicas. Ao mesmo tempo, a “[...] descrição do espaço ‘real’ sempre conterà componentes imaginativos. Nenhum mapa pode ser objetivo”¹³.

É a respeito de tal necessidade de continuidade entre o real e o imaginado que o totem *topográfico* é relevante. A incisão sobre este, ainda, só adquire plena capacidade considerando 1) o que orienta a sua disposição, ou seja, a hierarquia ética; e 2) o componente narrativo que espelha, não sem uma distorção própria, a condição dos habitantes do lugar a ser descrito, em outras palavras, a formalização das personagens.

¹² No original: “[...] popular visions [...]”; “[...] adapts and transforms it for his own use [...]”.

¹³ No original: “[...] description of ‘real’ space will always contain imaginative components. No map can be objective [...]”.

Esta última incisão sobre o poema como jornada pode ser dividida em duas partes. A primeira concerne particularmente à tentativa de Morgan (1986) de realizar uma topografia da **Comédia** em relação ao imaginário, na qual a obra é produzida e recebida; a segunda é familiar às análises anteriores, por passar pela contraposição dos paradigmas clássicos.

Seguindo o trabalho de Morgan, vê-se como os *motifs* do imaginário popular são integrados à **Comédia**. Tomemos dois deles: o caldeirão e a escada. O primeiro, segundo Morgan (1986, p. 23-24), é inspirado na exegese do livro de Jó. O destino das almas danadas é associado, por consequência, à correspondência entre a figura do Leviatã à de Satã – “Seu hálito queima como brasas, e suas fauces lançam chamas. [...] / Faz ferver o abismo como uma caldeira, e fumegar o mar como um piveteiro” (Jó, 41:13-23)¹⁴. Ainda, estabelece um paralelo com a tradição greco-romana, na concepção do mundo dos mortos como “[...] terra da Sombra [...]” (Jó, 38:17). As imagens das almas ardendo no calor do caldeirão, cercadas por criaturas horrendas, ornaram as construções medievais e ilustram quadros, com crescente realismo.

Contraposta à punição do fogo que purifica, a escada é tida por Morgan (1986, p. 29) como o símbolo da ascensão. Em todas as religiões abraâmicas, da qual não se pode excluir a influência islâmica, encontra-se o direcionamento vertical, rumo à proximidade do Divino. Um dos principais paradigmas da subida está em *Gênesis* 28:11-19. A subida de Dante, que atravessa as esferas celestes rumo ao Empíreo, é tanto física quanto espiritual, dos degraus feitos em iluminações, as quais ele, como o exortam seus guias, deve transmitir aos vivos.

A segunda parte desta incisão já foi introduzida, quando das menções à bacia hidrográfica do mundo dos mortos. No Canto XIV do *Inferno*, Virgílio narra a origem e os movimentos do Aqueronte, do Estige, do Flegetonte e do Cocito. Este episódio, embora retome o nascimento de Júpiter e o mito do Velho de Creta, pouco acrescenta à comparação de paradigmas já analisada. O rio do qual Virgílio silencia (*Inferno*, XIV, 131), o Letes, é aquele do esquecimento. Dante, antes de subir aos céus, precisa esquecer, por já expiados na subida do purgatório, os pecados. Para isso, é submergido no Letes (*Purgatório*, XIII e XIV), que o purifica. Na **Eneida**, o Letes tem função semelhante: as sublimes almas destinadas a corpos novos dele bebem, “[...] porque elas, do passado / Esquecidas, rever a esfera queiram, E entrar de novo nas prisões corpóreas” (Virgílio, 2008, p. 253).

Evidentemente, esse exemplo não é o único paralelismo entre as *katábasis*. Outro mais discreto, é o eco das ordens de Plutão e Proserpina a Orfeu, quando o anjo que abre as portas do Purgatório a Dante dita: “Entrai, mas volta – eu vos previno – / aquele que pra trás der uma olhada”. (*Purgatório*, IX, 131-132).

Como um todo, esta análise da *topografia* do poema vai de encontro às conclusões de Morgan. Tanto os *motifs*, como afirma Morgan (1986, p. 71), quanto a topografia em geral e os seus intertextos estão em diálogo com uma ampla variedade de estratos culturais. Em especial, uma vez que “[...] nenhum *motif* ocorre na **Comédia** que esteja presente em textos antecedentes, mas não no século doze”¹⁵ (1986, p. 71), reafirma-se a contemporaneidade do imaginário ao qual Dante recorre.

¹⁴ Os trechos da Bíblia aqui citados são da **Bíblia de Jerusalém**, da Edições Paulinas de 1989.

¹⁵ No original: “[...] no *motif* occurs in the **Comedy** which is present in earlier texts but not in the twelfth century [...]”.

No plano da verossimilhança, novamente, a construção topográfica de um mundo familiar aos seus leitores é produtiva. Os paradigmas do além são mantidos, as suas transformações e o seu uso ético são condizentes com os gêneros consagrados.

Há, todavia, uma ruptura a nível de gênero que tanto Gee quanto Morgan encontram, embora por vias diferentes. Trata-se do uso poético das inovações científicas. Segundo Morgan (1986, p. 71), “[...] Dante era capaz, ao contrário dos visionários não educados, de reinterpretar a tradição popular à luz desses desenvolvimentos, descartando, preservando e adaptando”¹⁶, conforme os seus propósitos particulares. Gee (2020, p. 155), embora não veja como uma exclusividade do poeta florentino, também considera que a representação do além requer a acomodação do material científico “[...] como um meio da representação de uma fundamental necessidade humana para alinhamento entre alma e universo”¹⁷. É nesse ponto, que se encontra, na perspectiva vertical – *abrigo, na jornada, de uma visão do cosmos* –, uma necessidade de gênero e de verossimilhança para a formalização da morte e do além, que a seção seguinte parte.

2.1 LINGUÍSTICA COGNITIVA E A LINGUAGEM ENCARNADA/CORPORIFICADA NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Segundo Marcuschi (2003a), a linguagem surge porque temos cognição e somos seres cognitivos porque temos a linguagem e capacidade de desenvolvê-la. Nesse sentido, a linguagem permitir-nos-ia construir representações acerca do mundo exterior.

Na Linguística Cognitiva, a linguagem serviria para categorizar¹⁸ o mundo, assim a significação linguística não poderia ser dissociada do conhecimento do mundo, e, conseqüentemente, não se poderia postular a existência de um nível de significação que pertencesse exclusivamente à linguagem, distinto do nível em que a significação das formas linguísticas estaria ligada ao conhecimento do mundo. (Silva, 1997, p. 63)

A Linguística Cognitiva interessa-se pelo conhecimento através da linguagem e procura saber, conforme propõe Silva (1997, p. 62), em que medida a linguagem contribui para o conhecimento do mundo, reconhecendo que não pode haver conhecimento sem a existência de uma representação mental mediadora entre linguagem, sujeito e realidade.

Segundo Ferrari (2011, p. 15), a Linguística Cognitiva concebe o significado como uma construção mental, em um movimento contínuo de categorização e recategorização do mundo, a partir da interação de estruturas cognitivas e modelos compartilhados de crenças socioculturais. Silva (1997, p. 64) acrescenta que a Linguística Cognitiva reconhece explicitamente, não só que a capacidade para a linguagem se fundamenta em capacidades cognitivas gerais, como também que todas estas capacidades são culturalmente situadas e definidas.

¹⁶ No original: “[...] Dante was able, as the uneducated visionaries were not, to reinterpret the popular tradition in the light of these developments, discarding, preserving or adapting”.

¹⁷ No original: “[...] as a means of representing a fundamental human need for alignment between soul and universe”.

¹⁸ Categorização, nos termos de Lakoff (1987), consiste no ato (e maneira) de agrupar coisas e seus nomes como pertencendo a uma mesma categoria, seja por propriedades genéricas, seja por semelhança de família, mas cuja finalidade seja definir palavras por uma série de características essenciais, de maneira que um ser ou objeto só possa receber aquele nome e integrar uma referida categoria se apresentar todas as categorias que sejam concernentes àquela definição.

De acordo com Evans (2019, p. 15), grande parte dos estudos dos linguistas cognitivos surgiram da necessidade de relacionar a sistematicidade observada na linguagem com a forma como a mente é estruturada e organizada; em particular, nas palavras da referida autora, a Linguística Cognitiva emerge a partir de explicações teóricas da estrutura conceitual – a natureza dos conceitos e a forma como são organizados e utilizados para dar origem ao significado. Para os linguistas cognitivos, a linguagem não pode ser estudada independentemente da estrutura conceitual, pois a linguagem refletiria os princípios fundamentais dos esquemas mentais.

Nesse sentido, o acesso à razão, a construção de sentidos, o desenvolvimento da linguagem e a representação da realidade a partir de versões do mundo por nós, seres humanos, seriam consequência de ações encarnadas, nas quais, corpo – configuração fisiológica – e mente – processos cognitivos – atuariam na determinação de nossa natureza tanto cognitiva como linguística.

Ferrari (2011) afirma que, a Linguística Cognitiva defende que a relação entre palavra e mundo é mediada pela cognição. Assim, o significado deixaria de ser um reflexo direto do mundo e passaria a ser visto como uma construção cognitiva através da qual o mundo é apreendido e experienciado.

Se o modo pelo qual os indivíduos apreendem e experienciam o mundo através de suas construções cognitivas é capaz de influenciar no modo em que os sentidos são construídos e na maneira que o mundo é percebido e representado, diferentes configurações biológicas acarretariam, necessariamente, em versões distintas da realidade e do mundo ao nosso entorno.

A ideia fundamental da Linguística Cognitiva, nos termos de Silva (1997), é a de que a linguagem é parte integrante da cognição (e não um “módulo” separado) e que se fundamenta em processos cognitivos, sociointeracionais e culturais, como anteriormente mencionado, e que a linguagem deve ser estudada no seu uso e no contexto da interação e experiência individual, social e cultural.

Se a linguagem, conforme sugere Silva (1997, p. 65) serve para categorizar o mundo, então o significado linguístico não pode ser dissociado do conhecimento do mundo. Assim, se o significado linguístico não pode ser dissociado do conhecimento do mundo e se a linguagem serve para categorizar; como, por exemplo, os sentidos seriam construídos e a linguagem desenvolvida se o indivíduo não soubesse (tivesse consciência) que existe um mundo ou coisas nesse mundo (Kaspar Hauser)? Como restrições fisiológicas (Hellen Keller) poderiam acarretar, inevitavelmente, na forma de perceber e representar – significado linguístico – o conhecimento e acessar a razão – conhecimento de mundo?

Considerando que as investigações em Linguística Cognitiva, segundo Chiavegatto (2009, p.22) procuram produzir evidências convergentes sobre o papel da cognição na organização das línguas naturais, mostrando a dinâmica das relações entre linguagem e cognição, entre sociedades e culturas e entre sujeito e aqueles que com ele compartilham a fantástica capacidade de “embutir” pensamentos em linguagem, transmitindo a fascinante experiência de viver na interação com seus semelhantes, é-nos lícito recorrer às realidades de Hellen Keller e Kaspar Hauser para entender que nós, seres humanos, biologicamente “perfeitos ou imperfeitos”, fomos fisiologicamente condicionados a ser indivíduos igualmente cognitivos e linguísticos e que é no nosso corpo, na nossa formação biológica e nas possibilidades de explorar sua fisiologia, a partir de nosso funcionamento cotidiano com o meio e com o seres que

nele habitam, que a razão é alcançada, os sentidos são construídos e a linguagem tem razão de existir e de se desenvolver.

Nesse sentido, trazemos à tona, a Linguística Cognitiva não apenas enquanto uma perspectiva de estudos da linguagem, mas como um paradigma que explica e descreve a linguagem e cognição como conhecimento e que um está a serviço do outro. Segundo Chiavegatto (2009, p. 07), a Linguística Cognitiva é experiencialista, ou seja, as pesquisas se dão em contextos reais de uso, olhando a língua corporificada e encarnada no sujeito que dela se utiliza para fins comunicativos e interacionais e desta realidade não se pode desvincular.

3 A VISÃO DO COSMOS: A ALMA, O PAGÃO, O CRISTÃO E OS LIMITES DA PERCEPÇÃO E DA PALAVRA

O Dante-peregrino, que percorre o mapa do além, é guiado por dois guias principais, Virgílio e Beatriz. Um é a figura da sabedoria clássica, a outra é a mediadora refratária da luz divina. Contrapostos, eles representam a tensão motriz entre a tradição clássica e a teologia cristã. A Virgílio estão vedadas as portas do Paraíso, mas ele tem seu lugar à parte dos pecadores no Limbo. Beatriz, por sua vez, é a figura santíssima, incorruptível e intocada pelas vicissitudes do terreno. A jornada, assim, é acompanhada pela comunhão de duas visões, uma pagã e uma cristã, densamente formalizadas nas consciências e nos discursos dos guias e das almas, com intermédio da voz profética, indagadora e modalizadora do próprio Dante.

Reconstruir a visão da **Comédia** é tarefa árdua e que requer fôlego. Dados os objetivos da presente investigação, no entanto, três incisões no texto podem escavar os totens que, colocados sobre os planos do gênero e da verossimilhança, esclarecem a compreensão almejada: 1) a natureza da alma no além; 2) a tensão entre o pensamento pagão e o cristão; e 3) os limites da percepção e da palavra.

Para a primeira ruptura, da primeira incisão, retomemos a comparação entre a **Odisseia**, a **Eneida** e a **Comédia**. Nos três poemas, há o momento da exposição da visão sobre a natureza da alma no além. Em Homero (197-, p. 152), Anticleia, mãe de Odisseu, descreve como a carne desprende-se do corpo, até que reste apenas a sombra (*eidōlon*), habitando o Hades com sombras sem intelecto, com rara exceção. Mais de meio milênio depois, na **Eneida**, Eneias ouve de seu pai, Anquíses, o destino da alma (*anima*). Esta, de origem celeste, é misturada à matéria e aprisionada no corpo, seja ele de um humano, um animal ou um monstro. Nas trevas desse cárcere, a alma é contaminada. Por isso, após a morte da casca terrestre, são submetidas a castigos, purificações que permitam livrar-se das culpas para, assim, adentrar o Elísio. Quando, então, passados mil anos, “[...] as convoca em turmas / Ao rio um deus; porque elas, do passado / Esquecidas, rever a esfera queiram, / E entrar de novo nas prisões corpóreas” (Virgílio, 2008, p. 253).

Sobre essa tradição, que já incorpora e reinterpreta o pensamento grego, e com recurso às contribuições medievais, como os textos escolásticos, o gênero das visões, os livros apócrifos e as novas doutrinas de base clássica, Dante dá forma a uma concepção verossímil, dados tais paradigmas, de como forma-se o ser humano. Esta exposição é enunciada no Canto XXV do Purgatório, pelo poeta Estácio que, para não negar a sua referência – e de Dante também, tal é a arte do poeta, de soar na boca alheia palavras suas –, lauda Virgílio: “A **Eneida**, digo, que qual mãe eu prezo / e qual nutriz

adotei poetando: / sem ela não me ergui de um dracma o peso” (Purgatório, XXI, 97-99).

Em resposta a Dante, Estácio revela a geração do corpo do homem. Sua semente é o “sangue perfeito, nunca consumido”, no coração do homem, que, transformado, “[...] desce aonde é curial / não nomear, donde verter convém / num sangue alheio, em vaso natural” (Purgatório, XXV, 43-45). Essa matéria primeira, então, “[...] por seu poder coagulada primeiro, / é avivada / depois para à sua própria proceder” (Purgatório, XXV, 49-51) – *comincia ad operare coagulando prima*. A virtude, agora ativada, torna-se alma (*anima*). Não há, para esta doutrina, separação entre o Intelecto e a Alma – infusa, por Deus, a primeira no cérebro quando formado e dando inteireza à alma “[...] que vive e sente, e a si e em si confunde” (Purgatório, XXV, 75) –, como dita a escolástica, para o que, à diferença dos espíritos em Homero, há uma existência intelectual no além. Após o fim da vida terrena, resta da alma a sua sombra (*ombra*), esta com a transparência supracitada da leitura de Auerbach (2013, p. 167).

Do coletivo que é esse totem, da visão sobre a natureza da alma no além, há inferências produtivas sobre a relação entre os gêneros pagãos e cristãos. A figura do Demiurgo, como o motor de todas as criações, prioriza, para o conhecimento, a descoberta do Intelecto Divino, antes daquilo que dele provém. Apesar da veia neoplatônica da **Comédia**, há uma clara ruptura, visto que o demiurgo de Platão (2011, p. 117-120) atribui a geração dos mortais aos deuses, para que não sejam “[...] equivalentes aos deuses [...]”, mas sim “[...] mortais e que o universo seja realmente um todo”.

O desvio da doutrina platônica, pela sua releitura medieval, não é, todavia, sem contradições. Sobre o homem que tem fé, São Pedro afirma a Dante: “[...] Estás certo se, como ele, sentes / a Fé, e primeiro as razões procuras / fundamentais, e após as evidentes” (Paraíso, XXIV, 67-69), numa curiosa *coagulação da lógica aristotélica com as necessidades teológicas*. A dependência da razão humana sobre a fé ou a razão cristã, ao mesmo tempo que apoiada em um repertório pagão, é a tensão criadora da visão no poema. Há, no poema, um propósito gnosiológico apoiado na didática da verossimilhança, mas que não se desvencilha da sua natureza mestiça.

Em meio ao seu discurso sobre o destino das almas, por exemplo, Estácio faz um parêntese. Corrige o sábio árabe – Averróis, que comentou Aristóteles e mereceu seu lugar no Limbo – precisamente sobre a ausência da inteligência na alma: “[...] neste ponto a estultice / traiu um mais sábio do que tu bastante [...]” (Purgatório, XXV, 61-63)¹⁹. É nesse ponto, da reavaliação de uma tradição filosófica em Dante e, por consequência, na intelectualidade medieval, que a segunda incisão se faz necessária.

O totem elencado, assim, é a tensão entre o pensamento pagão, greco-romano e árabe, e o pensamento cristão. Para Gee (2020), onde Virgílio romaniza Platão – e, diga-se de passagem, o pensamento grego em geral –, Dante cristianiza-o. Para a autora, a escatologia dantesca é herdeira da tradição alegórica conforme os neoplatônicos medievais que “[...] focaram sua atenção principalmente no **Timeu** de Platão”²⁰ (Gee, 2020, p. 113). A tensão é provocada pela orientação literária, de linguagem, e filosófica de Platão e a trajetória cristã reversa. A conclusão da

¹⁹ No original, “[...] quest’è tal punto, / che piú savio di te fé già errante [...]”. Vê-se uma adaptação na tradução que poderia comprometer a análise. Literalmente, não há uma atribuição da culpa do erro à “estultice”, como na versão em português. Dante denuncia, evidentemente, o erro de Averróis, mas sem dirigir ofensa ao sábio que reverencia.

²⁰ No original: “[...] focused their attention primarily on Plato’s **Timaeus**”.

pesquisadora é, no mínimo, irônica, pois considera paradoxal que o resultado lhe pareça “[...] profundamente platônico: o mundo que pensamos ver torna-se, em Dante, uma ficção didática”²¹ (Gee, 2020, p. 114).

A autora refere-se à visão de uma hierarquia do real, em que o mundo terreno é uma versão obscura do mundo divino. O real dos mortais é, portanto, símbolo de algo maior, e os sentidos são tão imperfeitos que ofuscam a visão verdadeira. Embora com algum grau de exagero, a inferência de Gee (2020, p. 115) é acertada, ao considerar que, embora o modelo físico do universo dantesco seja aristotélico, Dante consideraria que “[...] Aristóteles teria ‘depravado’ o universo platônico ao torná-lo concreto, como um sistema mecânico”²².

O elogio dantesco a Platão, em especial ao **Timeu**, é índice, resíduo e intertexto do uso teleológico que o poeta faz da doutrina. No Canto IV do Paraíso (49-51, grifos meus), confessa, pela boca de Beatriz: “O que Timeu das almas argumenta / não considera o que aqui se professa, / mas parece sentir o que sustenta” – *come dice, par che senta*. As palavras de Beatriz, estilizadas na condescendência própria dos sábios e santos, coloca a doutrina pagã no seu “devido lugar”.

A Filosofia tem, sem dúvida, para o intelecto dantesco, o seu valor. Ela, contudo, deve ser fiel aos ensinamentos de Deus. Eis, nisso, a manutenção da tensão entre os saberes. Nas profundezas infernais, Virgílio elogia a ciência, dizendo que a filosofia, a quem a entende,

Ensina, e itera em mais de uma sua parte, / que a Natureza seu curso apreende / do divino intelecto e de sua arte; / e tu, acaso à tua **Física** voltando, / antes que muita página te farte, / verás que é dela que vossa arte, quando / pode, deriva e a segue; em bom discente / quase de Deus a neta se tornando (Inferno, XI, 97-105).

Da Natureza filha, de Deus Neta, essa é a Filosofia. Tal é a distância entre o homem e os santos, entre a Terra e o Céu. Diz-se, no Purgatório (III, 34-36), que “Louco é quem crê que a nossa inteligência / acompanhar possa a infinita via / que três pessoas abriga numa essência”. Aglauco, mais acima na hierarquia moral e espacial do monte, adverte: “O Céu vos chama e à vossa volta gira, / mostrando-vos a sua beleza eterna, / e o vosso olhar à terra mira; / pois, vos castiga Quem tudo governa.” (Purgatório, XIV, 148-151). O caminho terreno deve ser seguido com humildade, do filho deferente ao pai, qual verme à espera de ser tornado borboleta (Purgatório, X, 124-129).

Qual estrela-guia deve ser seguida, então? A presença avassaladora da doutrina pagã poderia confundir o caminhante, mas Dante enfatiza o necessário desvio nas palavras do próprio Virgílio, seu elo entre a antiguidade grega e a utopia românica: “[...] ao ‘guia’, / que, se houvésseis podido tudo ver, / vão teria sido o parto de Maria; / [...] outros tendes visto em vão querer [...] de Aristóteles falo, e de Platão, / e de outros mais” (Purgatório, 37-44).

Exige-se, assim, um intermédio cristão para o conhecimento. Não à toa, a santa Beatriz toma o bastão de Virgílio ao final do Purgatório. Dante, assim, toma conhecimento da doutrina por completo, com olhos e ouvidos, através da própria

²¹ No original: “[...] profoundly Platonic: the world we think we see becomes, in Dante, a didactic fiction”.

²² No original: “[...] Aristotle had ‘depraved’ the Platonic universe by rendering it concrete, as a mechanical system”.

experiência. Esta soa ao nosso intelecto como inverossímil, mas está em perfeita consonância com gêneros medievais consolidados, as visões. Há, todavia, um empecilho: *fazer saber*. Tomar o bastão das mãos de Beatriz e cumprir sua missão didática não é simples tarefa. Ver, nas alturas, é fácil. No alto, informa Dante, tem-se a *visão* das coisas profundas e puras. Abaixo, no mundo terreno, essas coisas “[...] aos nossos olhos [...] são tão obscuras [...]” (Paraíso, XXIV, 70-72).

A nossa terceira incisão deve trazer à luz precisamente o totem da visão do além no que concerne à sua percepção. Dividamo-lo em dois níveis: 1) da visão científica; e 2) da sua formalização.

No primeiro nível, trata-se, fundamentalmente, da verossimilhança do cosmos do poema com os discursos concernentes às concepções de mundo validadas pelo conhecimento institucionalizado. Anteriormente, tratei da correspondência entre a hierarquia moral das almas e a doutrina tomista. Ainda, o realismo e a imagética da formalização dos personagens denota uma preocupação didática do poema com a verossimilhança. As referências eruditas, tanto as clássicas quanto as cristãs, funcionam como validações do intelecto e da sabedoria do poeta. Por fim, mencionemos, ainda, a necessidade constante de afirmar a humildade que o peregrino deve dispor diante do conhecimento dos mistérios.

Acrescentemos, ainda, o olhar de Gee (2020, p. 196) para as alturas, quando afirma que, na contemporaneidade de Dante, os planetas eram um “[...] índice familiar de ordem”²³. Acima dos homens, movendo-se com regularidade, eles serviriam à alegoria dantesca do funcionamento do universo segundo uma vontade que está além do nosso alcance. Tal uso alegórico de coordenadas conhecidas para tratar dos mistérios, não é novo, na medida em que, na *katábasis*, como nos mapas, a “[...] paisagem do além-vida permite-nos simplificar e esquematizar o nosso ambiente, porque não impõe limite: é imaginária”²⁴ (Gee, 2020, p. 65).

Na mesma medida, porém, exige-se o uso de coordenadas conhecidas e aceitas pelos discursos correntes. Tomemos como latitude e longitude, a título de exemplo para o poema, as estrelas e os números. A referência às medidas celestes, com recurso às suas medições e significações que, em termos astronômicos e astrológicos, encontra-se relacionada aos conceitos numéricos – “[...] os quais eram considerados tanto científicos quanto divinos [...]” e “[...] eram aplicados à codificação do conhecimento e à organização da aprendizagem”²⁵ (Joost-Gaugier, 2006, p. 116). Este processo, segundo Joost-Gaugier (2006, p. 117), passa pela assimilação ou fusão de princípios éticos e cosmológicos do cristianismo com o pitagorismo, este também tendo sua cosmologia adaptada à neoplatônica.

O uso medieval dos conceitos numéricos, associados às medidas astronômicas e adquirindo valores simbólicos, é registrado extensamente. Em **La visione di Alberico** (*apud* De Vivo, 1899), aos sete céus – número, também, dos pecados e das virtudes – correspondem sete astros. Nas visões, em geral, assim como na de Alberico, o estado catatônico que precede a visão é de nove dias. Exemplo explícito é o da **Vita nuova**, de Dante (1902). Quando do seu primeiro encontro com Beatriz, ele e ela têm nove

²³ No original: “[...] familiar index of order”.

²⁴ No original: “[...] afterlife landscape allows us to simplify and schematize our environment, because it imposes no limits: it is imaginary”.

²⁵ No original: “[...] which were considered to be scientific as well as divine [...]”; “[...] were applied to the codification of knowledge and the organization of learning”.

anos. Nove anos depois, reencontra-a. Relembrando uma visão, nota que o sonho ocorreu na nona hora do dia. No momento mais literal do texto, quanto ao uso simbólico e à conotação divina dos números, Dante escrutina a relação entre Beatriz e o número nove: a morte dela ocorre na primeira hora do nono dia do mês, no nono mês do ano e no ano cristão em que o número perfeito tinha sido completado nove vezes. Haveria duas justificativas para a harmonia entre Beatriz e o número. A primeira é que,

[...] segundo Ptolomeu, e segundo a verdade cristã, nove são os céus que se movem, e, segundo a comum opinião astrológica, os ditos céus operam aqui embaixo segundo os hábitos conjuntos entre eles, este número era amigo dela para dar a entender que na sua geração todos os nove céus estavam perfeitamente conjuntos²⁶ (Dante, 1902, p. 74).

A segunda explica a primeira: Beatriz é, por *analogia*, o nove. Sendo três a raiz de nove e o único fator do milagre – pai, filho e espírito santo –, então esta “[...] dama era acompanhada deste número nove a dar a entender que ela era um nove, ou seja, um milagre, cuja raiz é somente a maravilhosa Trindade”²⁷ (Dante, 1902, p. 74). Vê-se a conjunção de doutrinas pagãs e cristãs – as noções de harmonias astronômicas de Ptolomeu e da cristandade, o pensamento astrológico e os conceitos matemáticos – para a valoração simbólica de eventos e sujeitos.

O caso da **Vita nuova** é particularmente esclarecedor pela necessidade que Dante tem de explicitar o uso que faz dos símbolos, o que não ocorre com a mesma transparência na **Comédia**. Cada *canzone* e soneto é seguido e antecipado pelo seu escrutínio em relação direta com a biografia do poeta. Esse princípio de transparência, todavia, mostra-se, para o próprio Dante, insuficiente. É assim que ele cala, deixa sua obra deliberadamente incompleta, pela sua atual incapacidade de escrever Beatriz, o milagre, apropriadamente.

O reencontro dos dois, nas portas do Paraíso, coloca novamente em destaque a dificuldade de colocar em palavras – *formalizar* – a experiência divina. Logo no primeiro canto, lamenta: “[...] coisas vi que redizer / nem sabe ou pode quem de lá ora desce; / porque, se aproximando ao seu querer, / a nossa mente se aprofunda tanto, / que a faz de sua memória se perder” (Paraíso, I, 5-9). Ainda assim, afirma que “[...] tudo de que, do reino santo, / pôde (potei) o intelecto seu fazer tesouro, / ora será matéria do meu canto” (Paraíso, I, 10-12).

A linguagem dantesca empreende o desafio. A tensão entre a poesia e a experiência que excede os limites da linguagem é tematizada, para o que é exemplar a presença temática do que Gee (2020, p. 303) chama de difração cósmica e imagem espelhada. Assim, acumulam-se imagens e analogias complexas, acompanhadas pela exortação da precariedade da voz que as descreve, da fraqueza dos silogismos (Paraíso, XI, 79).

A missão, no entanto, foi dada. É-lhe imposto dar a conhecer o que viu. Reconhece-se como um novo Odisseu, para quem a mãe ordenou que gravasse “[...] na alma isso tudo, / para que possas, depois do retorno, à tua esposa contá-lo” (Homero,

²⁶ No original: [...] secondo Tolomeo, e secondo la cristiana verità, nove siano li cieli che si movono, e secondo comune opinione astrologica li detti cieli adoperino quaggiù secondo la loro abitudine insieme, questo numero fu amico di lei per dare ad intendere che nella sua generazione tutti e nove li mobili cieli perfettissimamente s'aveano insieme.

²⁷ No original: “[...] questa donna fu accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere che ella era un nove, cioè un miracolo, la cui radice è solamente la mirabile Trinitade”.

197-, p. 153-154). O rei de Ítaca tinha as ferramentas, pois, dizia Alcínoo, o herói sabia “[...] dar forma admirável aos [...] pensamentos” (Homero, 197-, p. 137-138). Dante, tendo semelhante missão, compartilha a aflição de Eneias: “Deuses! que império sobre as almas [*animarum*] tendes, [...] / Dai-me o que ouvi narrar, dai-me os arcanos / Do abismo descoser caliginoso” (Virgílio, 2008, p. 238).

Pela verossimilhança e a conformidade às visões, Dante recorre à doutrina, embora, em comparação com a poesia clerical, com maior liberdade poética em relação ao uso da tradição pagã. A ciência, no entanto, falha, quando, diante do Todo, sente-se qual “[...] geômetra que, com fé segura, / volta a medir o círculo, se não / lhe acha o princípio que ele em vão procura, [...] buscava a imagem sua corresponder / ao círculo, e lhe achar a sua posição” (Paraíso, XXXIII, 133-138).

4 A POESIA: ENTRE O SILÊNCIO E O DIZER, A AMBIGUIDADE DA ARTE E A VIDA NOVA

O choque entre a experiência – de jornada e de visão – e a comunicação encontra, assim, o palco da sua encenação na linguagem. É nessa dimensão que o presente trabalho rompe enfaticamente com o de Gee (2020). Tomando a **Comédia** como uma *formalização da morte e do além em uma historicidade aberta*, é necessário encontrar totens que coloquem em relevo a latência da sua dialética histórica – portanto saturada de referenciais – e aberta – ou seja, não limitada a uma “decodificação” do sentido da obra em um determinado recorte. Nas três incisões seguintes, entrevê-se sobre que forma estética a matriz problemática do gênero e da verossimilhança atualiza-se na leitura: 1) o jogo metafórico entre sombras e luz, silêncio e dizer; 2) a arte e a ambiguidade; e 3) a inadequação do homem e a necessidade de uma vida nova.

A primeira das três dá continuidade à análise dos dois níveis da última incisão da seção anterior: 1) a visão científica, que funde a filosofia pagã ao pensamento cristão; e 2) a dificuldade da sua formalização, dada a fragilidade dos sentidos e da linguagem humana perante a experiência transcendental. O totem encontrado, aqui, é o do *jogo metafórico entre sombras e luz, silêncio e dizer*.

Como antecipado, essa dialética dita o tom do primeiro ao último canto da **Comédia**. Transposta a nível poético, pode ser compreendida como o problemático (des)ajuste entre a linguagem e a realidade. Ao contrário do que a ofuscação pela luz na altura celeste faz parecer, não é um elemento exclusivo da narração do divino, mas da incapacidade do intelecto humano de apreender apropriadamente o real. Lembremos os versos 1-9 do Canto XXXII do Inferno:

Tivesse eu rimas rudes e rouquenas / que ao fim do fosso só convir presumo, / pra o qual apontam todas as suas penhas, / espremeria de meu conceito o sumo / melhor, mas não as tendo, só com grã / temor, ao meu relato o encargo assumo; / que não é pra quem julgue-a empresa chã / a descrição do fundo do Universo, / nem pra língua que diz papá e mamã.

A representação é possível, só não é uma *da pigliare a gabbo* – na tradução citada aparece como “empresa chã”, compreendido como algo a ser considerado objeto de zombaria ou menosprezo. Como contraexemplo, no primeiro terraço do

Purgatório (XII, 67-69), Dante caminha sobre um piso que, feito objeto do pincel ou do estilete, coloca o passado em imagens nas quais os mortos “[...] mortos pareciam, e os vivos: / vivos [...]” de tal forma que “[...] melhor não viu quem verdadeiros / os viu, que eu que só os vi figurativos”²⁸. Vê-se como a representação é possível, mas limita-a a arte da palavra e o seu artífice.

A solução dantesca para o problema, seguindo a leitura de Gee (2020), é a doutrina neoplatônica. A linguagem escolhida pelo poeta seria “diretamente platônica [...]”²⁹ (Gee, 2020, p. 118). Como já mencionado, todavia, Dante cristianiza o filósofo grego por meio da alegoria, do que um dos exemplos seria que “Beatriz alegoriza a locação platônica das almas (nas estrelas) como uma figura para as influências celestiais sobre a natureza das almas”³⁰ (Gee, 2020, p. 120).

Essa atitude, ainda, não contradiria o uso dos discursos científicos. Estes, todavia, são pontos dos quais se espera que nos movamos adiante (Gee, 2020, p. 196). O movimento entrevisto é o do salto às formas mais complexas da abstração, a partir do discurso comum que, no presente *corpus*, inclui a ciência, a poesia e a religião.

A conclusão de Gee, da sua compreensão do *afterlife* dantesco, é alcançada no Canto XXXIII do Paraíso. Neste, a leitora e o poeta comprometer-se-iam com o silêncio. Como notado, todavia, a solução é dispensada a outras obras, como *a Vita nuova*.

O silêncio de Dante, em especial na **Comédia**, todavia, é *performático* e serve a *um propósito formal*. Como procedimento, o *calar* é tão significativo quanto a comparação, a analogia, o silogismo ou, mesmo, o neologismo de que fala Marco Lucchesi (2021, p. 78), pois ele “[...] não é o fim, mas princípio [...]”, o silêncio é o “[...] oxigênio para os pulmões da poesia” (Lucchesi, 2021, p. 80). Para dar maior densidade a essa dialética do dizer e do compreender, recorrerei à releitura de episódios de três cantos – o XXXIII do Paraíso, o XXXIII do Inferno e o XXVI do Inferno – e às leituras de dois dantólogos ilustres – Borges e Lucchesi.

No último canto da **Comédia**, São Bernardo orienta Dante a vislumbrar a imagem de Deus. Esta, sempre acima, só é visualizada, na sua luminosidade absoluta, graças à visão que, então, Dante alcançara, “[...] superior / à palavra, que ao seu primor se rende, / qual a memória ante o fato maior” (Paraíso, XXXIII, 55-57). A analogia seguinte, sobre a permanência da visão após a perda do objeto, é uma das grandes poetizações do poema: “*Qual è colüi che sognando vede, / che dopo ‘l sogno la passione impressa / rimane, e l’altro a la mente non rende, [...]*” (Paraíso, XXXIII, 58-60)³¹. Acordado do sonho – ou, no caso, da visão –, resta *la passione impressa*, a impressão da paixão que preserva a experiência insólita.

Como, assim, dar forma à impressão do absoluto? Na mente superna está a unidade da substância e do acidente (Paraíso, XXXIII, 88), que transforma os olhos que a veem, apenas pelos quais é discernível. Alcançar as alturas da policromia – “[...] três

²⁸ Desconsideremos o uso do termo “figurativo” na citação. No italiano, o verso é “[...] *Quant’io calcai fin che chinato givi*”. De fato, a experiência de Dante, de ver, *inclinando-se sobre a representação*, é com uma figura, o que justifica a liberdade da tradução. No entanto, o uso do correspondente italiano para o português “figurativo” seria de demasiada significância para a presente discussão, por isso se torna indispensável esta nota de rodapé.

²⁹ No original: “[...] directly Platonic [...]”.

³⁰ No original: *Beatrice allegorizes the Platonic location of souls (in the stars) as a figure for celestial influences upon the natures of the souls*”.

³¹ Na versão referenciada, o trecho é “Como a pessoa que o sono surpreende, / e só a paixão guarda do sonho, impressa / na mente, donde o resto se desprende, [...]”. Optei pelo original para remediar duas infelicidades da tradução do italiano para o português. A primeira é a do verso inicial, que apaga o gesto da visão (*vede*). A segunda é a quebra da continuidade entre paixão (*passione*) e impressão (*impressa*).

círculos agora apareciam, / de três cores, em uma só abrangência (Paraíso, XXXIII, 116-117) –, diz Dante, está além do seu voo.

Eis, no entanto, a exortação que abre o mesmo livro: “Pouca faísca grande chama segue (*Poca favilla gran fiamma seconda*); / alguém, depois de mim, com melhor voz, / irá rogar pra que Cirra lhe chegue”. (Paraíso, I, 34-36). No mesmo canto, *transumanar* é dito ser impossível *per verba* (por palavras), para o que “[...] o exemplo baste / pra quem experiência a Graça conceder” (Paraíso, I, 70-72).

Vê-se, nas falhas da pequena faísca, a espera(nça) de uma segunda flama. Lucchesi (2021, p. 25), lembrando a definição da *Comédia*, por Marin Sorescu, como uma pirâmide, vê no poema a superfície plurissecular – para nós, *a historicidade aberta* – em que os “[...] os estudiosos de Dante esperam ardentemente grafar seus próprios nomes [...]”, “[...] abrindo novas passagens e corredores hermenêuticos”. Para o poeta brasileiro, os cantos são unidos de modo recíproco e difuso como em um fractal, daí a sua noção de totalidade. Lucchesi contrapõe, assim, a busca de um sentido místico oculto sob uma criptografia à perspectiva, mais fértil, da estrutura de um Dante egípcio, cercado de hieróglifos e hermeneutas.

A segunda incisão, no Canto XXXIII do Inferno, coloca em relevo o totem da ambiguidade, alicerçado sobre a formalização do além entre silêncios e alegorias. Nas profundezas do nono círculo, Dante encontra o conde Ugolino. Este conta a história da sua traição e da subsequente prisão em uma cela até morrerem, ele, seus dois filhos e dois netos. No cárcere, todos morrem.

Esse episódio histórico que Dante narra, segundo Borges (1999, p. 35-37), é sujeito a uma incessante polêmica. No verso 75, há uma possível referência a que o conde tenha devorado seus descendentes para remediar a fome. Leitores e novos escritores debruçaram-se e ofereceram respostas contraditórias.

Como, então, representar o episódio? Felizmente, Borges encontrou na materialidade do texto uma resposta satisfatória que, curiosamente, isenta o leitor da polêmica ao colocá-lo no centro dela. Quem narra o evento é Ugolino que, como personagem, é, para repetir Borges (1999, p. 40), uma sequência de palavras. Dito isso, o personagem está sujeito a um outro tempo, o da arte, “[...] que se parece com o da esperança e o do esquecimento”³² (Borges, 1999, p. 41). Ao contrário do tempo real, o tempo da arte é ambíguo e, portanto, o leitor não tem à sua disposição alternativas excludentes. Assim, na “[...] escuridão de sua Torre da Fome, Ugolino devora e não devora os amados cadáveres, e essa ondulante imprecisão, essa ondulante imprecisão, essa incerteza, é a estranha matéria de que é feito”³³ (Borges, 1999, p. 41, grifos meus).

Pensados os episódios e as personagens como fenômenos de linguagem, potências de sentido, conforme a leitura de Borges, o silêncio de Dante prepara a superfície da pirâmide para um jogo de sombras e silêncios. Eis, portanto, *a estranha matéria da poesia que abre historicamente a representação do além*. Em especial, é o Paraíso que “[...] assinala o caráter tangencial da representação [...]”, na medida em que não “[...] há verbo suficiente para tocar o meio divino, senão de modo indireto, por meio de imagens no espelho ou tangentes” (Lucchesi, 2021, p. 64).

³² No original: “[...] que se parece al de la esperanza y al del olvido”.

³³ No original: “[...] tiniebla de su Torre de Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho”.

A relação entre a representação do além e a historicidade aberta, neste ponto, encontra sua sustentação na forma. Diante da incapacidade de representar – seja o mistério existencial, a natureza da realidade ou a desconhecida morte de um conde – as dialéticas entre sombra e luz, dizer e silenciar, tornam-se vias tangenciais que, ao mesmo tempo que construídas sobre a doutrina, sustentam possibilidades não disjuntivas, ao mapear as coordenadas de uma tangente a ser encontrada. Para Lucchesi (2021, p. 72), o “[...] triunfo da poesia repousa nessa condição aberta e distante, na biodiversidade dessas formas plurais”.

Resta, no entanto, um impasse. Como adequar tal poética à vizinhança da **Comédia** ao gênero das visões e aos seus procedimentos de verossimilhança com os discursos cristãos? Para tratar disso, realizemos uma última incisão.

No canto XXVI do Inferno, Dante e Virgílio encontram-se com Odisseu. Este conta da sua última viagem. Movido pelo “[...] fervor / que [...] impelia a conhecer o mundo / e dos homens os vícios e o valor [...]” (Inferno, XXVI, 97-99), o herói, após longo tempo em mar aberto, avista a montanha do Purgatório. A alegria da visão da terra, no entanto, logo desaparece, quando um redemoinho afunda a náu.

O terrível destino desse ancestral da *katábasis* adquire diferentes sentidos entre os dantólogos. O elemento central das leituras do canto é a impossibilidade, para o herói grego, de alcançar o Purgatório. Em geral, contrapõe-se a jornada de Dante à de Odisseu, uma vez que apenas o primeiro é julgado merecedor de subir a montanha. Para Borges (1999, p. 49-50), há um erro na comparação: a empresa de Dante não é a viagem, mas a escrita do livro.

As implicações disso são significativas. A subida ao Paraíso, por si, não valida o merecimento de Dante. Ele precisa *dar forma adequada* à jornada. Ainda, ela seria tão ou mais *ousada* que a de Odisseu, uma vez que: forjou os “[...] arcanos que a pluma do Espírito Santo apenas indica [...]”; equiparou “[...] Beatriz Portinari com a Virgem e com Jesus [...]” e antecipou os “[...] ditames do inescrutável Juízo final, que os bem aventurados ignoram; julgou e condenou as almas dos papas simoníacos e [...] salvou a do averroísta Siger [...]”³⁴ (Borges, 1999, p. 50). O episódio, portanto, não se trataria de estabelecer a superioridade sobre Odisseu, mas de incorporar, à poesia, uma discórdia, um conflito mental, na medida em que Dante teme sofrer o mesmo castigo.

A tensão entre a necessidade de comunicar e a arrogância de julgar-se digno de fazê-lo, assim, insere-se entre os componentes formais da abertura do poema. Odisseu, no entanto, não pode ser lido *apenas* como o indigno, mas, também, como a representação do horizonte intransponível, a incapacidade de compreender um novo mundo.

A leitura de Lucchesi (2021, p. 46) é, novamente, oportuna: “Ulisses é o herói clássico que navega num texto cristão, na superfície de um ‘oceano de símbolos latentes’”. A inadequação, assim, também é de natureza hermenêutica, o último dos nove totens aqui encontrados. É necessária uma transformação para, então, atinar os sentidos ao novo mundo, a uma *vita nuova*. Tomando o destino dele como *exempla*, Dante precisa manter-se na direção do astro divino, afinal, o “[...] sucesso da travessia repousa na leitura do texto da criação” (Lucchesi, 2021, p. 68).

³⁴ No original: “[...] arcanos que la pluma del Espiritu Santo apenas indica [...]”; “[...] Beatriz Portinari con la Virgen y com Jesús [...]”; “[...] dictámenes del inescrutatable Juicio Final, que los bienaventurados ignoran; [...] juzgado y condenado las almas de papas simoníacos y [...] salvado la del averroísta Siger [...]”.

5 O POEMA: A COAGULAÇÃO, PELA FAMA, DE UMA NOVA VIDA

A trajetória deste trabalho, nas três seções intermediárias, segue a progressão das partes para o todo da **Comédia**, conforme a tentativa de sua compreensão como formalização da morte e do além na historicidade aberta. Os intercâmbios de fronteiras, conjugadas no vértice entre as vertentes histórico-literária, filosófico metafísica e crítico erudita – que servem à necessidade de enquadrar o imaginário fragmentário e valorá-lo na copenetração de consciências criativas através do tempo, tendo em perspectiva a poética da morte insólita – foram interpretados conforme o processo relacional entre textos e textos, textos e contextos e textos e normas.

Tais diálogos, para fins de análise, foram pensados através das lentes do gênero e da verossimilhança. O primeiro serviu à identificação de tensões discursivas diacronicamente, na dialética entre contradições, reiteraões e transformações. A segunda perspectivou a intencionalidade retórico-metafísica do poema, naquilo que concerne à ancoragem na realidade compartilhada da sua contemporaneidade. Ambos serviram, assim, ao estudo da forma do poema em sua temporalidade virtual, portanto, não acabada, ao mesmo tempo que ancorada na sua materialidade textual.

A primeira seção verteu sobre a *katábasis*, seguindo a leitura de Gee (2020). A *hierarquização ética* foi o primeiro mecanismo composicional analisado, o qual posicionou a obra de Dante, no âmbito do gênero, próximo das visões medievais do além, mas, ao mesmo tempo, incorporou à representação referências e deferências aos pagãos, em especial os gregos e romanos. A nível da *formalização dos personagens*, novamente o elemento pagão foi assimilado. Ainda, a dialética dos episódios narrativos, com narrativas de engaste e personagens imagetivamente complexos – estes viabilizados, a nível de uma poética da morte insólita, pela concepção da existência no além como uma *eternização da essência* – apesar de ter um efeito didático e persuasivo, é uma ferramenta narrativa que coloca em questão a ordem divina, da mesma forma que a mestiçagem entre cristianismo e paganismo fizera nos outros dois totems. Como considera Auerbach, a (2015, p. 174) “[...] a grande arte de Dante vai tão longe, que o efeito reverte sobre o terreno, e que a consumação da figura arrebatada demasiadamente o ouvinte; o além torna-se teatro do homem e das suas paixões”. Contraposto a outros mistérios, que “[...] não se atreveram a se afastar, ou se afastaram muito timidamente daquilo que era dado pela história bíblica e de forma imediata [...]” e que “[...] começaram a imitar a realidade e o indivíduo somente para tornar vivos os acontecimentos bíblicos “[...], a “[...] indestrutibilidade do ser humano total, histórico e individual, baseada na ordem divina, dirige-se *contra* a ordem divina; põe a mesma a seu serviço e a obscurece; a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus” (Auerbach, 2015, p. 174-175, grifo do autor).

A *topologia* do além, ainda na primeira seção, segue o mesmo caminho transfigurador da tradição cristã. Embora os *motifs* populares estejam presentes, há paralelismos e incorporações diretos das tradições pagãs. A hibridação propõe uma ruptura de gênero, na medida em que faz uso do pensamento pagão, em suas releituras medievais, como caminho de esclarecimento.

A seguinte seção, na sua análise da visão do cosmos da *katábasis* dantesca, parte dessa tensão entre os pensamentos cristão e pagão, levando em conta a efervescência científica da época. Primeiro retoma-se o problema da essência, reformulado como a *natureza da alma no além*. Novamente, Dante recorre a princípios neoplatônicos, mas

cristianiza-os, transfigurando as concepções pagãs. Isto torna-se o centro da análise logo em seguida, sob a égide da *tensão entre o pensamento pagão e o cristão*. Neste, a lógica e a física aristotélica e a filosofia neoplatônica, incorporadas pela **Comédia**, estão sujeitas às necessidades teológicas, seguindo um propósito gnosiológico.

Essas tensões, provocadas por hibridações, não são suficientes, todavia, para completar a jornada imposta por/para Dante. A interpretação do destino da alma humana e da natureza do cosmos, aquilo que Gee (2020, p. 320) chama de harmonização psíquica, numa leitura junguiana, vê-se num impasse: os *limites da percepção e da palavra*. A experiência, para Dante, é superior à narração. Os recursos à verossimilhança e à erudição são soluções insuficientes. A narração, para Dante, não substitui a experiência: há um desnível de percepção entre o mundo terreno e o divino, onde tudo é transparente, e a palavra é incapaz de equalizá-los.

A Dante, todavia, é-lhe imposta tal provação. Não pode, todavia, pecar por negligência ou mentira: “[...] se do vero for tímido amigo, / temo perder o espaço duradouro / dos que este tempo chamarão antigo” (Paraíso, XVII, 118-120). Sua missão é vital, pois, como afirma a santa alma de Cacciaguida, “[...] se a tua voz se afigurar molesta / à prima prova, vital nutrimento / poderá fornecer quando digesta” (Paraíso, XVII, 130-132).

A terceira seção, tendo isso em vista, trata da construção poética da **Comédia** na latência da sua dialética histórica e aberta a partir das tensões precedentes, agora orientadas para a experiência limítrofe da representação da *katábasis* cristã. Contraponho-me, de partida, com a noção de harmonização psíquica. Para Gee (2020, p. 323), a “[...] completa harmonia com os círculos cósmicos vem ao preço do silêncio, harmonização psíquica é a culminação além do aparente, onde a fala, o discurso da aparência, cala-se”³⁵. Dante, sim, tematiza os limites da palavra e da percepção, mas com ironia – “Ó, intelectos sadios e judiciosos / entendei a doutrina disfarçada / sob o velame dos versos curiosos!” (Inferno, IX, 61-63) – e exortação à interpretação – “*Poca favilla gran fiamma seconda [...]*” (Paraíso, I, 34).

Dante, assim, ao mesmo tempo que empreende a jornada da narração, sabe o seu caráter virtual. Há um (des)ajuste entre a linguagem e a realidade, tematizado no *jogo entre sombras e luz, silêncio e dizer*, que não pode ser ignorado. O poeta constrói seu poema sobre os discursos científicos da época, relativizando-os pela doutrina neoplatônica como forma de sobrepor ao pensamento pagão a existência superna. A tensão e o silêncio, portanto, são performáticos, na medida em que servem ao propósito formal de acender o fogo a ser alimentado. O discurso poético possibilita a encenação, dada a *natureza ambígua da arte*. Desta decorre a existência de um tempo virtual, que comporta as contradições e tensões. O reconhecimento da necessidade de tais mecanismos decorre da *inadequação do homem* ao absoluto e, portanto, da *necessidade de uma vida nova*. A arte da palavra, assim, é necessária para uma teleologia da tangencialidade, construindo e transfigurando a doutrina em possibilidades não disjuntivas, hibridando. O homem, por si, seria incapaz de alcançar o eterno por via direta, erro mortal que condenara Odisseu a perecer sob o mar. Dante teme, segundo Borges (1999), cometer o mesmo erro e, como Jó, “[...] falar de coisas que não entendia, de maravilhas que [...] ultrapassam” (Jó, 42:3).

³⁵ No original: “[...] complete harmony with the cosmic circles comes at the price of silence, Psychic harmonization is a culmination beyond seeming, where speech, the discourse of seeming, falls silent”.

A abertura tangencial da **Comédia**, portanto, é a via de fluxo livre pela qual os totens trabalhados são atualizados na historicidade aberta. Esta, todavia, é profundamente arraigada e em consonância com a consciência do seu tempo. O lado simbólico da mentalidade medieval, como afirma Hilário Franco (2000, p. 85), [...] expressava a ideia de que por trás das aparências imediatas haveria um significado profundo, metafísico, das coisas”. A linguagem dos símbolos, no entanto, como visto na hibridação e na tensão entre diferentes sistemas de linguagem e conhecimento reconhecidos no poema, não é unívoca. Dante incorpora essas contradições, sem, contudo, produzir uma síntese problemática. Sua formalização da morte e do além é a tentativa de dar forma bela e vera à mestiçagem de confluências diversas, à procura da Verdade e do Belo.

Borges (1999, p. 10) diz fantasiar uma obra mágica, um microcosmo, e afirma que o “[...] poema de Dante é essa folha de âmbito universal”³⁶. Sobre a eternização da obra, seu atravessamento e contaminação do e no tempo com capilaridade sobre o imaginário e a razão, lembremos da Fama, que de “[...] homem excelente / deixa na Terra outra vida à primeira. (Paraíso, IX, 41-42). Se a jornada de Dante, todavia, é a escrita e não a navegação, como vimos até aqui, a outra/nova vida não pode ser a biografia, mas a poética. Para ter-se coagulada a existência desse homem excelente – *comincia ad operare coagulando prima* –, lembrando as palavras de Estácio no canto XXV do Purgatório, é preciso a semente verter no sangue alheio, a ser integrada em um ser que conjuga Intelecto e Alma, do qual, para que possa *transhumanar*, não basta que seja palavra, mas experiência: a **Comédia**.

A leitura do texto, na sua formalização e historicidade aberta, por fim, é o protótipo da experiência. O Dante-egípcio de Lucchesi (2021), assim, é menos o homem do que o poema, cuja interpretação a contrapelo tem como provação a dificuldade imposta pela natureza do objeto, ou seja, a morte e o além. No horizonte da visão do Dante-terreno, todavia, escapam as palavras da sua boca, a ressoarem no tempo além da sua intenção, e todos seus temores podem ter-se confirmado, pois, como afirma Beatriz, “Muitas vezes [...] já aconteceu / que, pra evitar perigo, contrariado / se fez o que fazer não se escolheu [...]” (Paraíso, IV, 100-102).

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, D. **A divina comédia – Inferno**. São Paulo: Editora 34, 2017.

ALIGHIERI, D. **A divina comédia – Paraíso**. São Paulo: Editora 34, 2017.

ALIGHIERI, D. **A divina comédia – Purgatório**. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AURELL, J. **La historiografía medieval: entre la historia y la literatura**. València: PUV, 2016.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

³⁶ No original: “[...] poema de Dante es esa lámina de ámbito universal”.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2014.

BORGES, J. **Nueve ensayos dantescos**. Buenos Aires: Emecé, 1999.

CUNHA, A. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

D'ANCONA, A. **I precursori di Dante**. Florença: Sansoni, 1874.

DE VIVO, C. **La visione di Alberico, ristampata tradotta e comparata con la Divina Commedia**. Ariano: Appulo-Irpino, 1899.

E, U. **Lector in fabula: la cooperacion interpretativa en el texto narrativo**. Barcelona: Lumen, 1993.

FRANCO JÚNIOR, H. **Dante Alighieri: o poeta do absoluto**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GARDNER, E. The 'De Jerusalem Celesti' and the 'De Babilonia Infernali' of Fr. Giacomino da Verona. **The Modern Language Review**, Cambridge, v. 26, n. 4, 1931, p. 485-487.

GEE, E. **Mapping the afterlife: from Homer to Dante**. New York: Oxford University Press, 2020.

HOMERO. **Odisséia** (em versos). Rio de Janeiro: Ediouro, 197-.

HUBER, M. Visio Monachi de Eynsham. **Romanische Forschungen**, v. 16, n. 3, 1904, p. 641-733.

JOOST-GAUGIER, C. **Measuring heaven: Pythagoras and his influence on thought and art in antiquity and the Middle Ages**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006.

LUCCHESI, M. **Nove cartas sobre 'A divina comédia'**: navegações pela obra clássica de Dante. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.

PLATÃO. **Timeu-Críticas**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.

PONTES, R. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Fortaleza: Edições UFC, 1999.

TODOROV, T. **Poética da prosa**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

O AUTOR

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral é doutorando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde pesquisa a síntese entre a os mistérios da existência e a busca nacional social na obra Antonio Callado. Titulou-se Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) de São José do Rio Preto, estudando as representações da morte no conto insólito latino-americano. Ainda, é Licenciado em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Interessa-se por diferentes áreas, dividindo seus esforços entre os estudos teórico-históricos, com ênfase para os problemas historicamente contextualizados da forma estética, e os de crítica literária, sempre relacionando a obra ao seu horizonte dialógico. Atualmente, empreende investigações sobre a tanatologia literária e as teorias do insólito.