

DANTE E OS MODERNOS

— I —

CÉSAR LEAL

A partir do século XIX, Dante tornou-se uma divindade para muitos escritores, especialmente para aquêles cuja consciência formal parece estar intimamente relacionada aos processos de construção geométrica, ou geométrico-simbólica, tal como se pode observar nos diferentes planos construtivistas da *Divina Comédia*. Segundo creio, as relações entre Dante e os modernos devem ser analisadas, ainda que sumariamente, para que se possa melhor entender o significado de sua influência na lírica contemporânea. Para muitos escritores, a investigação de tal problema não apresenta dificuldades, o que não é certo, quando se verifica que o poema de Dante se apoia numa distribuição mística de formas a que se associam unidades de sentido de natureza sumamente complexa. O estudo do problema implica uma revisão da terminologia da crítica, pois quando se analisa a poesia que a partir do século XIX vem modificando as teorias da expressão poética e o conceito de moderno na arte e na literatura obviamente se procura estabelecer relações entre o poema moderno escrito na época em que Arnaut Daniel inventava a sextina, outro que fizesse sua aparição na Inglaterra quando em Londres se falava de um "modern style" na arquitetura, e ainda os poemas modernos de Pound e Eliot, Apollinaire e Rilke, Dylan Thomas e Evetuchenco, que de certo modo coincidem com a criação do arranha-céu de cem andares, o desenvolvimento da Física Atômica e a exploração do espaço extra-terrestre.

Em todos os casos aqui citados creio que apenas no último exemplo se pode estabelecer uma relação entre o moderno a que se refere Dante em seu encontro com Guinizelli, no *Purgatório*, e a estrutura da lírica contemporânea. Claro que tal identidade de conceitos só pode ser estabelecida no plano ar-

tístico. O poeta moderno dos séculos XIX e XX não seria nem poderia ser igual ao poeta moderno dos séculos XIII ou XIV. Mas ao aproximá-los agora, não vejam nisso uma intenção minha em estabelecer paralelos entre a poesia do fim da Idade Média e a poesia contemporânea. Minha tese deve ser entendida nêstes termos: o conceito de *moderno*, na poesia do século XX está mais próximo do de Dante do que o conceito de moderno que prevaleceu no período unitário do classicismo, quando as formas literárias internacionalizadas por Petrarca, Boccaccio e Ariosto constituíam o cânon da literatura européia, especialmente da poesia, enquanto Dante, como observou Papini, era considerado um megatério ou dinossauro fóssil, cuja obra era lida apenas nas catedrais por meia dúzia de clérigos vadios.

O *Resorgimento*, a revolução romântica alemã, Gabriel Rosseti e seu grupo na Inglaterra restabeleceram o prestígio de Dante, graças ao interesse — especialmente dos românticos — pelos estudos medievais. Contudo, a liberdade formal dos românticos não poderia realizar-se em perfeita harmonia com a disciplina intelectual de Dante. Segundo creio, a *Divina Comédia* só veio a influenciar decisivamente a poesia contemporânea com a decadência do romantismo, no fim da primeira metade do século XIX. Muitos poderiam dizer que a poesia moderna continua sendo romântica, o que não me parece exato, pois o que ela conservou do romantismo novecentista — como nos demonstra o romanista Hugo Friedrich — foi seus meios de representação daquele estado de consciência que desde a segunda metade do século ia cada vez mais se distanciando do romântico. Por isso muitos com razão asseguram que a poesia que se escreve atualmente “é romantismo desromantizado”.

A primeira obra autenticamente moderna cujo plano arquitetônico se assemelha ao da *Divina Comédia*, é *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire. Não intentem ver nessa observação um desejo de aproximar um poeta menor como Baudelaire da posição em que se encontra situado Dante. A comparação já quase chega a ser antiga.

Contudo, Baudelaire é o principal teórico da poesia moderna tal como a escreveram ou escrevem ainda poetas como Pound, Federico Garcia Lorca, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Jorge de Lima. No caso da obra dêsses au-

tores a relação de proximidade com a *Comédia* não ocorre apenas no intento construtivista, em que prevalecem as unidades de sentido místico, a composição numérica, o anseio de elevação que no plano interno se manifesta por uma ânsia de purificação pelo fogo. Os *Four Quartets*, de T. S. Eliot, estão impregnados do pensamento de Dante. Quando na segunda parte do “Little Gidding”, Eliot nos fala de um encontro com certo mestre já morto, conhecido, olvidado, mas lembrado ao observar em seus traços tostados, os olhos de um fantasma familiar e íntimo, que o obriga a exclamar de súbito: “Como? Você aqui” (What are you here?) não está senão repetindo a surpresa de Dante ao encontrar às margens do Flegetonte — o rio de fogo do Inferno — seu antigo mestre Brunetto Latini: “Siete voi qui, ser Brunetto?” “Mestre Brunetto, vós aqui?”. Observe-se que em ambos o tema é o de castigo pelo fogo. Diz Eliot:

From wrong to wrong the exasperated spirit
Proceeds, unless restored by that refining fire
Where you must move in measure, like a dancer.
(De erro em erro avança a alma exasperada
enquanto não a restaure o fogo que refina
e nos impõe um ritmo, como aos bailarinos).

Em seu diálogo com Dante, diz Brunetto Latini, desculpando-se por não poder sentar-se, pois tem de obedecer ao ritmo da dança:

O figliuol, dissi, qual di questa greggia
s'arresta punto, giace poi cent'anni
sanz'arrostarsi quando'l foco il fegia.

A semelhança das duas passagens dispensa a análise, de tal modo que não se pode conceber a de Eliot senão como um exercício perifrástico. A dificuldade inicial que Dante tem em reconhecer seu antigo mestre é estar êle com o rosto requeimado, o mesmo motivo que faz Eliot esquecer também um dead master que de súbito responde ao seu grito: “What! are you here?” (Como! Você está aqui?).

Baudelaire, num dos poemas das *Fleurs du Mal* — *Ascension* — também revela a influência que sobre êle exerceu a *Divina Comédia*. Atira-se aos céus alegremente, numa fuga a tudo o que é terreno, arrastado no vôo por voluptuosa força que

o conduz aos “espaços claros”, que êle metafóricamente chama de “puro e divino licor”. Aspira alcançar o Empíreo, mas o que choca em Baudelaire em relação à mística, está em não alcançar depois das estrêlas senão a “linguagem da flôr” e da “matéria muda”, justamente onde Dante se deslumbra na “luce eterna”, com a qual se identifica, tornando-se parte inseparável dessa Luz. Se em Baudelaire não há uma perfeita identidade com a visão de Dante no plano da construção interior, é evidente que o mesmo não ocorre em relação aos grandes poetas do século XX, cujo mestre de todos é Dante. Os exemplos de Eliot abarcam um campo extensíssimo em sua obra; melhor, portanto, que o leitor substitua meus comentários pelos próprios textos eliotianos.

No Brasil, o maior poeta e agora o menos estudado em nosso próprio país, Jorge de Lima, foi o que melhor entendeu a importância de Dante. Sua compreensão intelectual de certas passagens da *Comédia* é admirável. Por exemplo, esta em que êle fala da dança dos espíritos divinos (cantos XIII, XXX, e XXXI do Paraíso):

E de repente, passa-se de nôvo
a cena da corêia delirante:
e enquanto vem de cima o cisne de ouro,
os dançarinos mudam de semblante.
Senti meus olhos mais que dantes altos,
sem perceber se o giro estava em mim
ou se nos seres áureos que giravam
como corola viva se entreabrindo.
Era um orbe rodando todo acêso
arrastando-me a vida; e aqui e além
levando-me de vez no eterno giro.
Da visão vale a hora verdadeira.
Ó minha graça, ó vida de repente,
que loucura medonha e que alegria.

A síntese de Jorge de Lima não abarca apenas os cantos do Paraíso aqui citados. Quando êle diz que sentiu seus olhos mais do que dantes altos, sem saber se o giro do orbe aceso estava nêle ou nos seres áureos que giravam, não está senão interpretando uma das passagens do Canto XXXIII, quando Dante, fitando a Suprema Luz ou seja a Trindade, diz:

Non perché più ch' on semplice semblante
fosse nel vivo lume ch' io mirava
che tal è sempre qual s' era davante;
ma per la viste che s' avvalorava
in me guardando una solâ parvenza,
mutandom'io, a me sì travagliava.

Noutra passagem, Jorge de Lima nos fala também da chama, aludindo não ao fogo eterno, ou ao fogo purificador, mas ao Espírito Santo, que do cimo domina os malebolges e a ilha “insofrida”. Aqui há uma alusão clara ao problema da queda. A montanha do Purgatório é em Invenção de Orfeu “a ilha insofrida”, a “altiva serra” que se formou simultâneamente com o Inferno, conforme a explicação de Virgílio no final do Canto XXXIV, da *Comédia*. Virgílio mostra como Lúcifer ao cair perfurou o centro da Terra. O cone formado pela perfuração, contendo nove círculos, criou o Inferno, enquanto a terra espantada retirou-se no outro hemisfério formando a montanha do Purgatório, que se ergue no mar (o mar do ser) constituída também de nove moradas: os sete círculos ascendentes onde são purgados os sete pecados capitais, o paraíso terrestre e a árvore da vida.

Procurei mostrar até aqui a influência de Dante sobre os grande poetas modernos, elegendo como exemplos Baudelaire, T. S. Eliot, e Jorge de Lima. Poderia também citar Pound, poeta complexo, que além de profético procura realizar em seus Cantos — sua obra mais importante — algo tão grandioso quanto a *Divina Comédia*. Êsses Cantos também se dividem em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. A obra vem sendo trabalhada há mais de quarenta anos, e constitui, efetivamente, uma poesia soberba. O Inferno é representado pelos gregos, o Renascimento e as duas grandes Guerras mundiais; o Purgatório é formado pela moeda e os bancos; os últimos Cantos, que ainda estão sendo escritos, representam o Paraíso. Pound nos mostra a tragédia do mundo moderno, a admiração do homem pelas máquinas; mas não esquece de revelar que o Inferno dos campos de concentração é tão realista e doloroso quanto o próprio Inferno de Dante. E quando se verifica que um só homem assassinou em nossa época seis milhões de judeus, então

não se pode desculpar os poetas de vanguarda, cuja expressão empobrecida resulta, em grande parte, do rompimento com a tradição, embora se agarrem a Pound, o inovador poeta que desde 1920 abandonou a poesia de vanguarda.

Poderia dizer ainda que, no caso de Baudelaire, a influência que êle sofre seria mais de Milton do que de Dante. Efetivamente, a subida de Baudelaire ao Empíreo, onde depois de atravessar os longes estrelados não encontra senão a “linguagem da flôr” e da “matéria muda”, revela uma tensão bipolar, já notada por Hugo Friedrich: um dos polos da tensão o empurra para os céus: o outro — o polo satânico — o devolve ao abismo. A imagem dessa luta nos lembra uma passagem de Milton no Canto III do *Paraíso Perdido*, quando um grupo de almas condenadas depois de atravessar os sete céus, as estrelas fixas e o Móbile Primeiro, numa busca de reconquista do Paraíso, já levantava os pés sobre o primeiro degrau das portas de São Paulo quando um forte vento o dispersou, a uma grande distância, na vaga região do ar. Entretanto, Milton é um filho espiritual de Dante. O *Paraíso Perdido* não teria existido sem Dante, assim como Dante sem Virgílio não se poderia conceber. Meu intento até aqui foi provar a modernidade de Dante. Os que o acusam de obscuridade não são pessoas bem informadas sobre a *Divina Comédia*. T. S. Eliot, em ensaio mundialmente famoso diz que Dante é mais fácil de ler do que Shakespeare, que se serviu de uma linguagem metafórica extremamente difícil. Dante, ao contrário, é mais fácil de ler do que os poetas modernos, pois sempre expressa visões, “hábito psicológico, cuja arte esquecemos, porém tão bom quanto qualquer dos nossos hábitos intelectuais modernos”. Em certa passagem de seu estudo, lembra-nos que hoje o costume de ter visões ficou relegado aos loucos e aos ignorantes, mas que em certa época foi um gênero de “sonho significativo, interessante e disciplinado”. Confesso que não me atrevo a discordar de tais conceitos. Isso é boa crítica, porque ajuda o leitor da *Comédia* a não dar importância às acusações de obscuridade em Dante. Um movimento muito cultivado em nossa época é o surrealismo. A palavra foi criada por Apollinaire, mas o surrealismo mesmo, segundo o manifesto de André Breton, começou com Dante.

O sistema das imagens

Ainda que muitos situem no mesmo nível de Dante poetas modernos como Ariosto, Camões, Shakespeare e Goethe, creio por uma experiência particular que não deriva apenas do gosto mas de um estudo quase sistemático da poesia, que a *Comédia* é um livro único, uma obra que não pode ser comparada a nenhuma outra, nem mesmo ao *D. Quixote*, que também — como observou Mário Casella, da Universidade de Florença — se fundamenta na metafísica cristã do ser, realizando a epopéia do espírito que se eleva a Deus e com êle se identifica, revelando a vida da humanidade em seu passado, em seu presente e seu futuro, para além das divisões esquemáticas da História e do Tempo.

A concepção arquitetônica do poema exige uma técnica de composição numerológica. Na *Divina Comédia*, quando se analisa o sentido dessas relações entre a numerologia e a expressão poética em si, sente-se natural inclinação em separar a função, simbólica ou mística, dos números, daqueles valores considerados próprios do poema. Falo do poema em sentido amplo e não apenas da *Comédia*. Dêsse ponto de vista geral, os números não teriam significado poético; não constituiriam mais do que maneirismos técnicos desligados da verdadeira expressão. Mas em Dante os números funcionam também como imagens. Seria possível alguém conceber expressão verdadeiramente poética sem imagens? Croce, para quem a *Divina Comédia* seria apenas pouco mais que fragmentos líricos interrompidos por falsa ciência, vê no poema de Dante a fixação da transcendência medieval na natureza proteica de seu terceto, não parecendo dar maior importância aos números. Para Croce, a poesia prescinde de estrutura, de artifícios, configurando-se apenas através do ritmo, do metro, das palavras. Ao negar valor à alegoria — e o número em Dante é também alegoria — Croce parece esquecer que o terceto por êle citado como inscrito em bronze, é quem sustenta, num encadeamento *ad infinitum*, a mais complexa estrutura linguística que a mente humana já organizou.

Mas a Croce não interessam alegorias e outras figuras que sirvam apenas para revestir a *espressioni letteraria*. Sua teo-

ria da *espressioni poetiche* é interessante porém extremamente arbitrária. Claro que êle julga qualquer poema de acôrdo com suas próprias teorias. Mas muitas pessoas — inclusive eu — discordam delas; por exemplo, quando êle exclui do âmbito das obras pertencentes à *espressioni poetiche*, *Os Lusíadas*, os melhores poemas de Byron, alguns dos melhores livros de Schiller, e até obras inconfundivelmente poéticas como os dramas, as comédias de Molière. Parece-me que Croce, ao negar valor artístico ao método alegórico, se contradiz, pois ao mesmo tempo, concede à imagem a importância que geralmente deve ter em todo bom poema. Onde estaria, então, a contradição? Justamente no fato de que não se pode negar à alegoria uma condição de imagem. Daí por que — segundo me parece — não se deve valorizar a imagem e negar a alegoria.

Sem recusar o conceito de que a alegoria não é senão uma substituição do abstrato pelo aparentemente concreto, ou como definiu Coleridge, “uma transposição de noções abstratas para uma linguagem colorida”, prefiro considerar o alegorismo de Dante como um perfeito sistema de *imagens intensificadoras*, do tipo das que Henry Wells encontrou nos poemas de Spenser, ao procurar exemplos de tais figuras na poesia de língua inglesa. Para os melhores críticos de poesia dêste século, ao contrário de Croce, o método alegórico não é “frígido” nem “anti-artístico”. Croce fala das dificuldades da alegoria por ser tôda composição alegórica uma tentativa de “aproximação convencional e arbitrária de dois fatos espirituais”. Por exemplo, um conceito e uma imagem, “pela qual se pretende que esta imagem deve representar aquele conceito”. Para u’a mente filosófica, educada dentro de uma concepção de que o saber é coisa feita, vivendo todos nós dentro da filosofia ou do conceito mondrianiano da arte realizada, Croce pode ter razão. Para mim, que não costumo aderir à autoridade dos filósofos ou dos teóricos, prefiro acreditar que símbolo, imagem, alegoria constituem limites fluídos de um mesmo território; ao fazê-lo, uso da mesma liberdade que Croce usa para negar a existência dos gêneros literários ou afirmar que *Os Lusíadas* não é uma obra poética.

Que seria, então, para Croce a *Divina Comédia*, cujo autor êle tanto admira e o chama de “pai Dante”? A *Comédia* seria

uma obra de serviço, uma obra de compromisso, didático-estrutural, uma novela teológica, constituindo justamente esta parte de compromisso ou de serviço o elemento prosaico do livro, com trechos líricos emaranhados na trama novelesca. Um seu discípulo — Karl Vossler — observou com certa acuidade que para Dante jamais a relação “poesia-prosa” constituiu um problema como ocorreu em relação a tantos poetas europeus do século XIX, para os quais depurar o poema de contaminações filosóficas, ou purificar a prosa de qualquer contaminação poética, foram tarefas árduas, muitas vêzes convertidas em auto-flagelação. Ao contrário de Croce, Vossler é da opinião que Dante “teria visto no elemento “teológico” o condutor, e na poesia um auxiliar que não fêz prevalecer a qualquer prêço”. Julgo, porém, que o juízo de Vossler merece uma retificação. Não creio que Dante tenha desejado, na *Divina Comédia*, ser mais do que poeta, ainda que o tenha sido. É o que pretendo demonstrar ao longo dêste ensaio. Mas antes gostaria de fazer algumas alusões ao problema numerológico.

*Da l'un, se si conosce, il cinque e 'l sei*¹

Êste verso Dante põe na boca de Cacciaguida no XV Canto do *Paraíso*. Vejamos todo o terceto: “Tu credi che a me tue pensier mei/ da quel ch'è prime, cosi come raia/ da l'un, se si conosce, il cinque e 'l sei...” Trata-se de uma referência à Metafísica numerológica de Pitágoras. O fato da *Divina Comédia* ser estruturada sob uma concepção numerológica não foi ainda estudado suficientemente. Acredito que os números, em Dante, têm mais do que o significado místico que se lhes atribua na Idade Média. Não representam também apenas uma união entre o alegorismo numerológico dos hebreus e a metafísica numerológica dos gregos. Os números em Dante constituem estruturas primárias destinadas a sustentar a cadeia de símbolos e figuras alegóricas, através das quais o leitor entra em comunhão com o poeta e participa, assim, de sua viagem pelos mundos da transcendência. Creio que é através dos nú-

1 — Sobre numerologia cf. Aristóteles (Met. I, 5 e XIII, 6) e E. R. Curtius (*Literatura Européia e Idade Média Latina* (excurso XV).

meros que o leitor se sente identificado com a função transumana de que se encontra investido o poeta, e cuja experiência nos revela no Canto I do *Paraíso*, estrofes 22 a 24:

Beatrice tutta ne l'eterne rote
Fissa con li occhi stava; ed io in lei
le luci fisse, di là su remote.
Nel suo aspetto tal dentro mi fei
qual se fe' Glauco nel gustar de l'erba
che'l fe' consorte in mar de li'altri Dei
Transumanar significar per verba
non si poria; però l' esemplo basti
a cui esperienza grazia serba

O número 9 na *Comédia* quase sempre significa um milagre, por ser um múltiplo de 3, símbolo da Trindade. O trecho citado tem 9 versos, que expressam de forma total tudo o que Dante deseja para fazer sentir ao leitor o que significa "trasumanar".

A passagem nos mostra que a experiência de Dante, como pessoa que transpõe o plano humano e situa-se diretamente no plano divino, não ocorre apenas no momento em que êle contempla a Deus, no último Canto do *Paraíso*. Já aqui se revela a nova condição, depois que lhe fôra apagado, num dos Cantos finais do Purgatório, o último dos 7 P que lhe haviam marcado na testa, e Matilda o banhara no rio Eunoé, sob as vistas de 9 figuras femininas: Beatriz, as quatro Virtudes Cardiais, as três Teologais e a própria Matilda. Os versos mostram que êle ao observar o rosto de Beatriz, cujos olhos estavam fixos ne l'eterne rote, viu na própria face de Beatriz a luz divina e dela foi penetrado intensamente. Recorre então à bela comparação épica dêle com Glauco, que tendo comido um alimento exclusivo dos deuses marinhos, sentiu-se de súbito deus no mar como os demais. *Trasumanar* Dante não pode dizer o que significa "per verba", porém ao leitor basta o exemplo de Glauco que acaba de referir. Creio que essa passagem fez Mario Casella interpretar a experiência de Dante como semelhante a de São Paulo: "Não sou eu quem vive, mas Cristo que vive em mim".

Contudo, não é pela função puramente mística que se deve atribuir tanta importância aos números. Ainda que as poéticas omitam o número como elemento essencial da estrutura do poema, para mim êle tem um significado tão importante

quanto a de outro qualquer fator integrante da obra poética e que as teorias da literatura nunca dispensam, por exemplo, a anáfora, a assonância, a rima entre os valores da camada sonora. O símbolo, o mito entre as unidades de sentido. Creio que o próprio número já transporta em si uma carga simbólica. Algumas vezes se transforma em imagem cinética, como ocorre com o número 3 em Dante. A presença de imagens cinéticas pode ser observada logo no canto I do *Inferno*, pela visão da pantera, do leão e da loba; ou no Canto II, quando a Virgem, Santa Luzia e Beatriz rogam a Deus para que salve o poeta da "selva selvaggia". Dante recorre a figuras de animais e de pessoas (humanas, míticas ou divinas) em parte em obediência ao cânon do Medievo; em parte por que sendo — como observou Eliot — um poeta competente, possui "uma imaginação visual". Todo êsse processo segue a tradição do medievo, que desde São Jerônimo vinha se enriquecendo pelo cruzamento com valores poéticos e filosóficos do mundo pagão. Assim, à mística cristã dos números, herdada do alegorismo bíblico, associa-se agora a metafísica numerológica de Pitágoras. Mas a técnica poética de Dante não é tanto quanto se julga, uma herança do mundo greco-latino. Para Dante, Virgílio é o guia. Mas Virgílio é também figura alegórica, um símbolo quase puro da sabedoria moral. Por isso êle é o guia de Dante durante 63 Cantos da *Comédia*. Quanto à concepção estrutural do poema, é nas poéticas medievais de origem inglesa e francesa — se é válido o testemunho de Ernst Robert Curtius — que se apoiam a poética e a retórica de Dante". A vantagem do método alegórico utilizado por Dante é dar ao leitor uma presença imediata de algo que o impressiona, antes que êle possa alcançar idéia definida sobre o significado daquilo que vê.

Por exemplo, as 3 mulheres que aparecem no Canto II do *Inferno* não causariam a impressão que causam ao leitor se lhes dissessemos que elas são transposições, em termos alegóricos, da Misericórdia, da Justiça e do Amor. Para que imagens desse tipo, frequentes no poema, estejam presentes na memória, Dante cria uma visão exterior do número — o terceto ou terça rima — imagem estática e concreta que não se separa de quem o lê do início ao fim de cada Canto. Mas o 3 aqui considerado imóvel e paradoxalmente em movimento contínuo,

ou até mesmo quando Dante fala das 3 mulheres que surgem belas dançando na estrofe 41 do Canto XXIX do *Purgatório* e que significam as virtudes teologais, não possui a transcendência que encerra o número 3 em seu sentido teológico, anagógico ou místico. Na realidade, a base do poema se assenta sobre o número 3; mas são também importantes os números 7, 9 e 10. Na *Divina Comédia* é preciso observar que cada alegoria, cada símbolo, possui vários níveis de sentido. O 3 significa a Trindade. A viagem de Dante dura 7 dias, que somados aos 3 Cânticos em que se divide o poema, formam o número 10, símbolo da suprema sabedoria. Vimos antes que Virgílio acompanha Dante durante 63 Cantos. Os algarismos do número 63 somados entre si são iguais a 9. A sabedoria moral metafísica, de que Virgílio é o símbolo, pode guiá-lo até a aparição de Beatriz. Daí por diante, restam 37 Cantos. Os algarismos do número 37, somados entre si, são iguais a 10, símbolo da suprema sabedoria. “Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecime la Divina potestate, / la summa sapienza e ‘l primo amore”, são palavras gravadas em 9 versos, ou seja um múltiplo de 3, nas portas do Inferno. Cada Cântico se divide em 33 Cantos que — segundo o alegorismo místico medieval corresponde ao período em que Cristo viveu como homem entre os homens. Esses, somados, dão um total de 99, aos quais se junta o Canto introdutório, para que se alcance o número que representa o máximo de perfeição numa multiplicação única: $10 \times 10 = 100$. O mesmo número se obtém quando se juntam os Cantos que simbolizam a Sabedoria Moral guiando o poeta (Virgílio) 63, e a Sabedoria Divina (Beatriz e São Bernardo) 37. Aqui, ao invés de multiplicação, o total de cantos do poema é obtido por soma: $63 \text{ mais } 37 = 100$.

T. S. Eliot, apesar de sua grande admiração pela poesia e estilo de Dante, fez certas restrições ao Canto XXXIV. Diz ele que pode parecer grotesca a imagem de Satanás, a sofrer tanto quanto as outras almas, quando o seu sofrimento devia ser completamente diferente. Acredito que a imagem do Demônio, com suas bocas a devorar os máximos traidores da História — Judas, Cássio e Brutus — constituiu para a consciência estética de Dante um problema. Mas Dante, aproveitando as possibilidades expressivas da alegoria, fez valer o espírito de sua

consciência formal fundamentada no número. E não teve dúvidas — segundo creio — em pôr na cabeça de Satanás 3 faces, graças ao seu tremendo poder de associação: as 3 faces correspondiam à África, Europa e Ásia, ou seja, as três partes do mundo conhecidas na época.

Eliot admirou-se de que Dante deixasse a essência do Mal encerrada em uma forma e lugar, quando devia estar em toda parte; ao que parece não interpretou, com a visão crítica que lhe é universalmente reconhecida a significação da imagem poética, do símbolo, pois aquelas 3 faces mostravam que o Diabo se encontrava além dos limites do Inferno assim como também, fora desses limites, se encontravam os traidores.

O sistema das formas

Números ou palavras que não pertencem à estrutura linguística de nenhum povo são frequentes entre os melhores poemas de autores medievais, não apresentando, contudo, uma sistematização tão cerrada quanto em Dante. Sob esse aspecto, podemos falar de magia, de obscuridade manipulada intencionalmente; ao envolver o poema num véu, ao circundá-lo numa atmosfera misteriosa, o poeta pretende aumentar a singularidade de sua expressão, tornando-se um invocador de palavras dotado de acentuado poder de comunicação, mesmo quando o sentido de sua linguagem passa despercebido ao leitor que o admira. É a isso que a crítica inglesa desde Ben Jonson chama *lucidez poética*, em oposição à *lucidez intelectual*. O importante para um grande poeta não é se fazer compreendido ou entendido; mais importante é transmitir algo que tenha para o leitor um caráter de revelação natural ou sobrenatural. Qualquer grande poeta o possui, em certa medida, se não é um dilettante, se não está privado de uma concepção própria do mundo, uma concepção que seja sua e esteja escrita na alma como em *tábula rasa*. Creio que essa é uma das condições capazes de justificar aqueles poetas que vêm no realismo uma concessão ao vulgo, desde que se entenda como “vulgo” não o povo, sem pre receptivo à obscuridade intelectual do *realismo poético*, não só na poesia, na literatura como nas artes em geral, mas os semi-letrados, impregnados de idéias políticas ou de teorias socio-

lógicas sobre a arte, sempre dispostos a defender o povo contra o “vazio”, a “obscuridade”, o “hermetismo” a “falta de conteúdo”, ausência do “sentido de vida” ou de “consciência social” dos artistas. Não entendem o realismo poético de Dante, por se processar num plano de analogia, até certo ponto fantástico, desenvolvendo-se sob uma contínua tensão provocada pela magia das imagens de sentido plurivalente, por uma utilização sistemática daquilo que integra a estrutura de uma verdadeira obra de arte poética: ritmo, símbolo, metáforas, efeitos harmônicos dos sons, aliterações, encadeamentos de rima, tudo equilibradamente disposto, contribuindo para aumentar a beleza da expressão e a luminosidade do campo poético. Por isso, estou de acordo com aqueles que defendem uma autonomia de termos para a crítica moderna. Os termos facilitam a compreensão do fenômeno criador. Fornecem-nos mapas para a compreensão dos mundos que estamos a percorrer. Assim, quando um crítico diz que o estilo de Dante possui uma “lucidez peculiar, porque o pensamento pode ser obscuro mas a palavra é sempre lúcida, ou melhor translúcida”, sabemos o que ele quer dizer e quão interessante é o sentido dessa observação.

Para Dante, o símbolo, a imagem, possuem além de seu valor de relação com o objeto que procuram representar um significado próprio. Nêle, a imagem se configura, quase sempre, pela alegoria. Eis por que o leitor da *Divina Comédia* deve estar sempre atento à compreensão do sistema de formas alegóricas adotado por Dante. Claro que o mais importante para o leitor é sentir a própria poesia; mas tenho minhas dúvidas de que alguém pudesse sentir a *Comédia*, se Dante não criasse os meios indispensáveis à visualização dos conceitos abstratos ou espirituais. A consciência formal de Dante realiza essa tarefa, porque nêle o poder visualizador das formas é altamente desenvolvido. Tais formas são quase sempre representadas por linhas, estátuas, carros, monstros, círculos, montanhas, jardins, árvores, cruzeiros, estrelas, coroas, lagos, flores, aves, chamuscas. São inumeráveis, todas dotadas de grande força expressiva. É o método alegórico em pleno exercício de sua função estética. Vejamos algumas dessas formas. Por exemplo: a estátua que chora eternamente e cujas lágrimas formam as correntes do Aquéronte, do Flegetonte, do Estígio e do Cocito, os rios infer-

nais perpétuamente abastecidos pelo pranto que flui do Tempo. A estátua é aqui a *forma* concreta que representa o abstrato conceito de Tempo e os rios plenos de lágrimas e chamuscas simbolizam a dor, o choro oculto dos homens que no mundo (a estátua está situada no mundo) sofrem e cujas paixões formam as chamuscas punitivas da cidade de Dite, das margens do Flegetonte, onde Brunetto Latini, num apelo patético a Dante pede-lhe que preserve o seu Tesouro “sieti raccomandato il mio tesoro”, única chama de vida que resta de sua alma morta.

No *Purgatório*, uma constelação de quatro estrelas constitui outra *forma*, cujo objetivo é visualizar as virtudes cardeais. Essas estrelas espalham seus raios com tanto fulgor sobre a face de Catão, símbolo da liberdade civil, que é sua luz igual à própria luz do sol, embora a visão ocorresse pela madrugada: “Li raggi de le quattro luce sante/ fregiavan sì la sua faccia de lume/ ch’ lo ‘l vedea ‘l sol fosse davante”.

Noutra passagem do *Purgatório* (Canto XXIX) as mesmas virtudes apresentam-se em forma de mulheres que dançam à esquerda do carro, na procissão da Igreja em triunfo: “Da la sinistra quattro facean festa,/ in porpora vestito, dietro al modo/ d’una diler ch’ avea occhi in testa”. Esta mulher que tem os três olhos na testa é a Prudência. Os 3 olhos simbolizam as dimensões do tempo: passado, presente e futuro.

No *Paraíso*, os representantes da sabedoria, no quarto céu, governado pelas Potestades, aparecem em *formas* de coroas luminosas; no céu de Marte, a forma em que se apresentam os heróis da luta pela fé é uma cruz de estrelas, uma constelação de 9 cavaleiros. Em versos soberbos, Dante nos mostra como eles apareceram à medida que Cacciaguida lhes anuncia os nomes:

“Però mira ne’ corni de la croce:
quella ch’io nomerò, li farà l’atto
che fa in nube il suo foco veloce”.
Io vidi per la croce un lume tratto
dal nomar Josué com’ el se feo
né mi fu noto il dir prima che’l fatto.
E al nome de l’alto Maccabeo
vidi moveri un altro roteando,
e letizia era ferza del paleo.
Così per Carlo Magno e per Orlando
due ne segui lo mio attento sguardo
com’occhio segue suo falcon volando.
Poscia trasse Guiglielmo, Renoardo
e’l duca Gottifredi la mia vista

per quella croce, e Ruberto Guiscardo.
Indi, tra l'altre luci meta e mista
mostrommi l'alma che m'avea parlato
qual era tra i cantor del cielo artista.

Dante raramente usa a metáfora. Contudo, quando o faz poucos poetas o superam, se é que haja algum capaz de superá-lo. Observe-se o primeiro terceto, quando fala Cacciaguida: Porisso olha para os braços da cruz, e aquele que eu chamar se fará presente como na nuvem o seu fôgo veloz.

Este fôgo é o relâmpago. A metáfora é, portanto, altamente expressiva. O segundo terceto confirma o que Cacciaguida lhe dissera, pois um traço rutilante percorreu a cruz, ao ouvir o nome de Josué, tão rapidamente que não pôde notar quem se fêz primeiro: a voz ou a luz. São passagens como esta que me levam a crer quão certo estava Eliot quando fala de Dante como um poeta de *imaginação visual*. Observe-se, por exemplo, as belas imagens visuais da estrofe em que êle fala de Maccabeo. "Vidi moveri", girando como um pião radiante; com atenção aguarda Carlos Magno e o sobrinho, tão atento "com' occhio segue suo falcon volando", diz neste verso de uma modernidade surpreendente. Ao reunir num terceto o conde de Oringa, Rinoardo, o duque de Bouillon e o príncipe Roberto, mostra-nos como o sentido da visão está sempre desperto: "la mia vista/ per quella croce..." Por fim, aparece novamente Cacciaguida: "mostrommi l'alma che m'avea parlato/ qual era tra i cantor del cielo artista". Assim, verifica-se que a *forma* da cruz representa uma visualização ilustrada com exemplos históricos, da potencialidade interna que possui cada homem de lutar e morrer por suas crenças, por seus ideais, por sua fé, constituindo para Dante tal virtude uma razão para alto prêmio, tão alto que êsses cavaleiros se elevam por cima de Santo Tomás e dos doutores da Igreja. Os símbolos de tal potência interior são os que vimos: Josué, Judas Macabeu, o imperador Carlos, seu sobrinho Rolando, o conde Guilherme de Orange, Rinoardo, o duque Godofredo, conquistador de Jerusalém, Roberto Guiscardo e o tetravô de Dante, Cacciaguida, morto em batalha, lutando contra os sarracenos. Mais uma vez observa-se aqui o princípio da composição numerológica: a cruz é formada por 9 estrelas.

A forma de cruz em Marte é seguida em Júpiter por uma *forma* complexíssima: a imagem da águia, que simboliza o espírito dos monarcas modelares. Ao criar a águia, podemos observar o tremendo poder de Dante como artista. Um poder sobretudo de associação. Nenhum poeta fizera isso anteriormente. A águia não é apenas o símbolo do Império nem de uma ave mortal, *l'aguglie mortali*, como diz Dante. É uma águia coroada, mas ainda que sua coroa nos lembre a Monarquia, pois se forma do M de TERRAM, da expressão latina que aparece no final do Canto XVIII do *Paraíso*, a *forma* que agora se apresenta é antes de tudo um processo técnico, uma fusão dos espíritos de seis imperadores, sendo que o olho, a pupila da águia, é formada por David:

Colui che luce in mezzo per pupilla
fu il cantor de lo Spirito Santo,
che l'arca traslatò di villa in villa:

Se Dante não houvesse conseguido criar esta forma — e esta é uma criação exclusivamente sua, pois me parece não encontrar apoio na tradição — êle não poderia fazer cada um desses monarcas falar sem romper o sistema da composição numerológica. A Águia começa a aparecer no Canto XVIII e o Cântico inteiro não pode ter mais de 33 Cantos. Êle podia escrever quantos Cantos quisesse, mas como explica no último Canto do *Purgatório*, o freio da arte não lhe deixa ir além: "non mi lascia più ir lo fren de l'arte". Ao estudar essa passagem, conclui que não se devia interpretá-la como aplicável apenas ao segundo Cântico, isto é, ao *Purgatório*, mas a qualquer outro trecho do poema. Estudando mais atentamente o Canto XX do *Paraíso* observei que a descrição que a águia faz dos espíritos que a integram, se inicia na estrofe 14, com um traço estilístico típico: a expressão "ora conosce". Ela aparece seis vezes, a partir da estrofe 14 a 24, alternando-se de forma absolutamente regular. Exemplo:

Ora conosce il merto del suo canto,
in quanto effetto fu del suo consiglio,
per lo remunerar ch'è altrettanto.
Dei cinque che mi fan, ch'è per ciglio,
colui che più al bécco mi s'accosta,
la vedovella consolò del figlio:
Ora conosce quanto caro costa
non seguir Cristo, per l'esperienza
di questa dolce vita e de l'opposta.

O primeiro “ora conosce” se refere a David. A seguir, explica a Águia que dos outros cinco imperadores que ornaram seus belos olhos, aquele que mais se aproxima do bico, a vedovella consolou del figlio. Não é necessário saber, por enquanto quem é a viúva e o filho, mas o “ora conosce” que se segue é muito expressivo, porque já não nos permite dúvidas: esta luz é o imperador Trajano. A expressão “ora conosce” se repete seis vezes, abarcando exatamente um grupo de tercetos que formam um total de 33 versos, a contar do primeiro terceto onde ela aparece até aquele onde surge pela última vez. Não conheço nada igual, do ponto de vista técnico-artístico, em qualquer literatura. Talvez seja melhor enviar o leitor ao próprio texto da *Comédia*. Acredito, porém, que a união dos espíritos que modela a Águia obedece unicamente à necessidade de síntese resultante de uma consciência formal sempre desperta e o impulso construtivista, de um pensamento de engenheiro, suportes de uma atividade criadora que emula com Deus no plano da analogia, como demonstram as estrofes finais do Canto XXXIII do *Paraíso*:

Oh abbondante grazia ond'io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna
tanto che la veduta vi consunsi.
Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume
ciò che per l'universo si squaderna.

Dante raramente se serve da metáfora. Na passagem citada a metáfora do livro estabelece uma relação entre a *Divina Comédia* e o Universo criado por Deus. Depois de contemplar a luz eterna, e nela penetrar até o centro, consumando a visão almejada, o poeta viu que se interioriza nessa luz, como num livro encadernado por amor, tudo o que pelo universo se esquaderna. A criação foi comparada a um livro escrito por Deus: legato com amore in un volume. Dante, todavia, tendo sido guiado por São Bernardo na fase final de sua viagem, teve a visão de Deus, e ao vê-lo, foi como se houvesse lido o livro divino, pois ele diz que la “forma universal di questo nodo/credo ch' i' vidi”. Mas o ver apenas não é o suficiente. Não poderá traduzir tal visão senão aquele que se torne parte integrante da própria luz eterna, ou seja do próprio Deus. Para

escrever o seu livro, expressando tudo o que viu, Dante tinha que tornar-se Deus pelo conhecimento experimental do *Inferno*, do *Purgatório* e dos diferentes reinos da hierarquia celeste. Dante pode entender essa Luz porque ela vive nele. Surge então o belo terceto, no qual expressa em versos soberbos e altamente representativos do seu gosto pelas aliterações e *annominatio*, sua integração à Trindade:

O luce eterna che sola in te sidi
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te, ami e arridi.

De qualquer modo, podemos dizer que a compreensão da alegoria básica do poema não constitui problema para a sensibilidade de um leitor inteligente, dotado de certa faculdade crítica operante. Primeiramente temos que admitir pelo menos as interpretações formuladas pelo próprio Dante em sua famosa carta ao Can Grande della Scala. A primeira seria uma interpretação literal: a segunda alegórica, a terceira tropológica e a quarta mística ou anagógica. Outros níveis de interpretação podem ser encontrados, mas o roteiro deixado por Dante revela-nos que a *Comédia* não pretende ser mais do que um poema, uma visão poética do Universo, e justamente por ser uma visão tão universal, é que os planos filosóficos, místicos, tropológico e teológico não podiam escapar a imensa rede em que se estrutura os seus diferentes níveis.

A interpretação literal serve ao leitor comum. Devia ter uma força maior ainda para o leitor da Idade Média, quando a concepção teocêntrica do mundo colocava Deus no centro da História. Ainda hoje, a interpretação literal agrada sumamente ao homem que efetivamente crendo ou descrendo nos reinos de ultra-tumba, goza com as descrições de Dante, com sua técnica expressiva, e o tom novelesco da *Comédia*. Para tal leitor, a *Divina Comédia* seria uma obra de ficção como outra qualquer. Por exemplo: um romance de Dostoiévski, uma novela de Proust ou de Balzac. Mesmo entre os leitores modernos poucos são os que não interpretam literalmente as obras de arte literária, tanto dos autores antigos quanto dos modernos.

Mas o sentido literal não deve ser entendido apenas nesse nível. Dante exige, do leitor que o interprete literalmente, a

aceitação, como realidade, de tudo o que foi por êle expresso na *Comédia*. Em tal caso, o poema exprimiria uma antevisão da vida do espírito após liberar-se da carne.

Os outros níveis podem resumir-se num único sentido, “senso translato”, em que o tropológico e o anagógico ou místico representam “l'uomo in quanto capace di meritare e demeritare per suo libero arbitrio, e perciò dispendenti della giustizia premiatrix e puniatrix”, diz, citando Dante, o professor F. Chiapelli, em sua erudita apresentação de *La Divina Commedia*, edição da Universale Mursia, Milão, 1965.

Contudo, seja qual for a posição de Dante em relação aos mundos de suas crenças, a *Divina Comédia* constitui uma luminosa teoria da humanidade, um código moral cuja obediência aos seus preceitos levaria o homem à reconquista do *Paraíso Perdido*. Como escrevi certa vez, em um estudo sobre Jorge de Lima, acredito que o *Inferno* e o *Purgatório* são símbolos representativos de condições humanas concretas, transferidas ao espiritual e daí arrancadas e incorporadas ao sensível. *Inferno* e *Purgatório* são reinos da sensibilidade. Tanto um quanto o outro refletem “estados” que podem ser comprovados experimentalmente. *Inferno* e *Purgatório* são mundos de nossa experiência e da experiência coletiva; da experiência individual e da experiência social. A Terra significa ambos: no hemisfério antípoda do *Inferno* se ergue a montanha do *Purgatório*, em pleno mar: o mar do ser. A diferença fundamental entre os “habitantes” desses dois hemisférios está no fato de que no *Inferno* o corpo se encontra privado da alma. O *Inferno* é a treva em que vivem submersos os assassinos, os traidores, os ladrões, os invejosos, os mentirosos, os bajuladores, os iracundos. Todos os homens vivos que tendo caído em tal “estado” (pois o *Inferno* não é um lugar) perderam definitivamente a oportunidade de encontrar quem os retire da *selva selvaggia*. O *Inferno* é a perda do poder da escolha, é o abismo em que vivem todos os que se submetem ao império de suas paixões. Nele são atirados todos os que se negam a cooperar na vida civil, os fariseus, os hipócritas, os fraudulentos, que possuem rosto de homem honesto como o de Gerião “la faccia sua era faccia d'uomo giusto” mas cujo corpo é de serpente, com cauda de escorpião escondida no vazio tenebroso do poço infernal. Eis como Vir-

gílio aponta a Dante, no Canto XVII, êsse monstro metafísico, símbolo da fraude:

“Ecco la fiera con le coda aguzza,
che passa i monti, e rompe i muri e l'armi;
ecco colei che tutto, l mondo appuzza!”

Que leva, porém, o homem ao *Inferno*? Simplesmente o pecado? Não. O pecado em si mesmo não conduz o homem ao “estado” tenebroso. Não porque exista uma hierarquia para o pecado; Mas porque se pune com o *Inferno* a perda de um princípio. No início do Cântico primeiro, Dante põe na boca de Virgílio a revelação do mal para cuja redenção não há esperança:

Noi siam venuti al loco ov'io t'ho detto
che tu vedrai le gente dolorose
c'hanno perduto il ben de intelletto.

Perder o bem do intelecto é perder o que Dante não perdera quando se viu sozinho, dominado pela paixão política, condenado à morte e cheio de ódio, de rancor e de inveja, aos 35 anos “nel mezzo del cammin di nostra vita”. Não tendo perdido o bem do intelecto, encontrou em Virgílio o exemplo de como o homem podia se elevar da *selva selvaggia* à visão de Deus, que afinal se consuma no Canto XXXIII do *Paraíso*. Perder o bem do intelecto é perder, do ponto de vista psicológico, a capacidade de julgamento moral. Perdida essa noção de bem, o homem não encontrará mais os caminhos que o conduzem à prática da virtude, à defesa da paz, ao cultivo do amor, da caridade, da esperança e da justiça. Não fôra isso e não se justificaria que o mesmo tipo de pecado que atira o homem ao *Inferno* é aquele que o conduz ao *Purgatório*, onde Catão, que do ponto de vista teológico não devia escapar ao limbo, por ser pagão, nem a floresta “di color fosco”, por ser suicida, é o núncio de Deus, “o mestre das almas que desejam libertar-se de sua natureza viciada”. Contrariando ensinamento teológico, Dante colocou Catão no *Purgatório*, o hemisfério continuamente iluminado por duas constelações (as virtudes cardeais e teologais), por que para êle o homem virtuoso que se suicida para salvar a pátria e a liberdade civil não pecou mor-

talmente contra Deus. Por isso, se Catão não pode entrar no *Paraíso* também não entrará no *Inferno*, sendo a única figura destinada perpétuamente ao Purgatório, onde vive sem sofrimento, com a face sempre iluminada pelos "raggi de la quattro luce sante".

Se o termo "participante" não estivesse tão desgastado por certa crítica tendenciosa, eu diria que nenhum poeta até hoje foi mais participante do que Dante. Nenhum poeta se mostrou mais integrado ao mundo, e aos mistérios do mundo que também fazem parte da vida. Dante é participante porque o homem mais unido ao mundo, às suas dores e aos problemas humanos é o que mais próximo está de Deus e da graça santificante que dêle o aproxima. Mesmo no *Paraíso*, Dante não se aliena, e os personagens que ali se apresentam estão firmemente unidos à terra, à história e ao tempo.

O plano estético

Pondo à margem qualquer interpretação da *Comédia* como obra teológica, filosófica, antropológica, tropológica mística ou moral, resta-nos o principal nível sob o qual toda obra de criação artística deve ser considerada: o estético. Poucos poetas escreveram versos tão belos quanto Dante. Em seus melhores momentos, nenhum se iguala a êle. Não me refiro a uma beleza convencional, uma beleza que pudesse inclusive se desgastar, sempre que transformações na estrutura da sociedade provocassem, como geralmente ocorre, modificações no gosto das pessoas esteticamente educadas. Sabemos que Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, além de outros grandes poetas deste século — todos considerados modernos no mais extenso sentido — já começam a parecer bolorentos quando colocados frente a frente à expressão poética de Dante. Tudo o que um poeta de vanguarda possa tentar hoje como inovação não constituiria segredo para Dante. Com a diferença de que êle não foi um cerebralista, tanto quanto julgam alguns poetas de vanguarda. Nêle o racional e o sensível estão sempre em constante equilíbrio. Como teórico, exigia do poeta culto a elaboração do poema com "magistério de arte", não devendo abandonar-se mecanicamente, por *casualidade*, aos caprichos do sentimento. Con-

tudo, não desprezava o que o "coração ditava", posição comum a todo o grupo "stilnovista". Jamais foi um experimentalista puro. Nêle, as teorias funcionavam como mapas, guardando uma função essencialmente instrumental. O certo, e êste é um fato histórico que não se discute, é que tôdas as realizações, tôdas as conquistas de poesia italiana a partir de Dante até muitos séculos depois foram de certo modo o resultado de pesquisas, de experimentos. Creio, todavia, que não devo repetir aqui o que já disse sobre o assunto em ensaio sobre Camões. Naquele estudo, eu afirmo que ao contrário dos poetas de vanguarda, que lançam manifestos sucessivos, sem se deterem no trabalho criador, os experimentalistas da Renascença e da pré-Renascença, viam suas formas muito cedo internacionalizadas, resultando daí os "estilos de cultura" e as grandes obras como o *Orlando furioso*, à *Jerusalem libertada*, *Os Lusíadas*.

Ao iniciar a *Divina Comédia*, Dante já não é mais um experimentalista. A "reflexão técnica" nêle é constante; mas ao avistar Virgílio está consciente de com êle haver apreendido "lo bello stilo che m' ha fatto onore". No limbo, êle é o sexto entre os maiores poetas do mundo. Suas experiências nunca o levaram a desligar-se da tradição, daquilo que existiu no passado mas não passou, pois vive com a eternidade, "a cabeça erguida no presente do tempo".

O conhecimento das obras poéticas de Dante é de importância para o crítico de poesia. O estudo da *De Vulgari eloquentia* revela que para Dante o poema deve estar impregnado de História, de Filosofia, de Teologia, de Ciência. Os meios de fundir êsses elementos, num símbolo altamente representativo dos valores existenciais e humanos, são as artes, das quais a poesia é a primeira, por lidar com a palavra, signo intelectual e sensível, capaz de expressar a totalidade dos valores do espírito e incorporá-los aos diferentes níveis da consciência. Daí a riqueza de sua técnica literária, dos elementos de que se serve para tornar bela a expressão, utilizando e ampliando as unidades sonoras através do emprêgo das aliterações, annominatioes, anáforas. No *Inferno*, deseja empregar rimas "aspre e chioce"; no *Purgatório*, rimas melódicas e suaves, no *Paraíso* anáforas e rimas intensificadoras de efeitos luminosos, além de rimas metafísicas, psicológicas ou teológicas. Por exemplo, Cristo

não pode ser rimado com nenhuma outra palavra embora a consonância seja perfeita em muito outros vocábulos. A rima não pode realizar-se por coincidência de sons, mas de valores espirituais, valores psicológicos. Por tal razão, Cristo só pode rimar com Cristo por que a palavra aqui perde sua função de signo semântico para converter-se numa imagem, num signo espiritual, para o qual não existe correspondência: Cristo é único:

Qui vince la memoria mia lo'ngegno
ché quella croce lampeggiava Cristo
si ch'io non so trovare esempio degno;
ma chi prende sua croce e segue Cristo
ancor mi scuserè di quel ch'io lasso,
cedendo in quell'albor balenar Cristo.

Seguindo a convenção do número 3 para significar a Trindade, o primeiro Cristo é o Pai, o segundo, o Filho e o terceiro o Espírito Santo. A rima é perfeita do ponto de vista teológico e do ponto de vista artístico. A rima não se repetiu, senão quando se considera apenas do ponto de vista dos valores sonoros, eliminando-se toda carga espiritual.

O Canto XIII do *Inferno*, em que se descreve o bosque de "color fosco" formado pelos espíritos dos suicidas, nos dá exemplos de anáforas duplas ou internas e aliterações bem representativas do estilo de Dante. Para recordar ao leitor não apenas o emprêgo desses valores sonoros mas a própria arte poética de Alighieri, que tanta influência tem exercido sobre os poetas contemporâneos, transcrevo aqui os três primeiros tercetos daquele Canto:

Non era ancor de là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco
che da nessun sentiero era segnato.
Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi com tòsco.
Non han sí aspri sterpi né sí folti
quelle fiere selvagge che no d'io hanno,
tra Cecina e Corneto, i luoghi còliti.

Como se vê, as anáforas alternadas "non" e "ma" são do tipo frequentemente empregadas pelos maiores poetas da atualidade. Ainda nêsse Canto, quando Pietro della Veglia explica

por que Frederico II mandou vasar-lhe os olhos, levando-o ao desespero e ao suicídio, as aliterações surgem como forças que demonstram a grande potência intelectual de Dante:

La meretrice che mai da l'ospizio
di Cesare non torse li occhi putti
morte comune e de le corti vizio,
infiammò contra me li animi tutti
e li'nfiammati infiammar si Augusto,
che i lietti onor tornaro in tristi lutti.

Observe-se que aqui a nota da tristeza está intensificada no último verso pela acumulação da vogal *i* que aparece não menos de sete vezes, juntamente com a consoante *t*. Em todo o terceto o *i* aparece 19 vezes. Efetivamente, o episódio é de uma grande beleza triste. Quase tão triste quanto o de Francesca e tão patético quanto o de Brunetto Latini, no Canto XV, e o de Ulisses e Diomedes no Canto XXVI. Ainda no Canto XIII, êste exemplo de aliteração, soberbo por sua modernidade:

Io credo ch'ei credette ch'i' credesse
che...

Outra grande força de Dante é aquela em que êle se mostra capaz de reproduzir no espírito do leitor certos estados típicos da alma, revelando-se, sob êsse aspecto, um psicólogo-poeta tão grande quanto Shakespeare. Por exemplo, seu encontro com Casella, na praia do Purgatório. Acredito que dificilmente o sentimento humano expresse com igual nível de beleza uma atmosfera tão civilizada e tão plena de sentimento nostálgico. Limito-me a transcrever o terceto em que Casella começa a cantar, a pedido de Dante:

"Amor che la mente mi raggiona"
cominciò elli allor sì dolcemente
che la dolcezza ancor dentro mi sona.

Para sentir-se quanto cantava bem o grande Casella (hoje diríamos o Grande Caruzo) e quão bela era a letra dessa canção escrita pelo próprio Dante, basta dizer que a doçura de seu canto ainda agora soa no espírito de qualquer leitor esteticamente sensível e não apenas do poeta, como êle disse no último terceto.

O *Paraíso* é sublime, perdoem-me o "sublime" os que não

admitem tais termos em crítica literária. As imagens luminosas são constantes nêsse Cântico; mas também aqui se manifestam artifícios e fórmulas perifrásticas ao gosto dos mais revolucionários poetas modernos. Por exemplo, esta passagem do Canto XVIII, depois de passados em revista os Cavaleiros que lutaram pela fé:

E come augelli surti di rivera
quasi congratulando a lor pasture
fanno di sé or tonda or lunga schera,
sé dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensi
or D, or I, or L in sue figure.

Quando estabeleci inicialmente uma relação entre Dante e os modernos, acredito haver deixado bem claro que me referia aos grandes poetas, na posse de uma consciência de sentido histórico, que geralmente falta nos maus escritores sempre preocupados com maneirismos formais, ou em parecerem maiores, como homens "situados em seu tempo", do que suas próprias criações. Minha conceituação de *moderno* tem o sentido de *nôvo*, mas do nôvo que não rompeu com a tradição, incorporando-a, ao contrário, aos valores do presente. A grandeza de Dante como poeta está condicionada por essa consciência de sentido histórico. Tal consciência associada a uma personalidade poética soberba, permitiu que êle se elevasse por cima de Virgílio e Homero. Bastaríamos recordar a dificuldade de certos processos; certos problemas técnicos que êle foi chamado a resolver, como o uso do terceto encadeado. Dante, com poucas palavras, ou seja as palavras iniciais que formam as primeiras rimas de cada Canto, conseguiu uma explosão de rimas em cadeia num total de 14.234. Não há nada igual em qualquer literatura. Também é admirável o seu poder de síntese nas comparações épicas.

Gostaria de ter feito uma análise mais sistemática de sua poesia. Mas numa comemoração como esta, verifiquei que seria melhor chamar a atenção dos estudantes de Letras para certos aspectos da arte poética de Dante, hoje um tanto desprezados por aqueles que dão mais importância a um computador eletrônico, a uma máquina de compor poemas, do que ao cérebro de um Shakespeare, e até de um Baudelaire ou de um

Gonçalves Dias. Sòmente pela prática e assimilação de certos valores culturais um poeta bem dotado poderá repetir em nosso tempo algo que tenha o sentido de versos como êstes, em que se associa ao resplendor musical a clara consciência de uma potência interior mais capaz de falar ao futuro do que ao presente, o que é de suma importância para o verdadeiro artista:

O somma luce, che tanto ti levi
da'concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi.

e fa la lingua mia tanto possente
ch'una favilla sol de la tua glória
possa lasciare a la futura gente;

ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria.