

O E S S E N C I A L S O B R E

Dante Alighieri

António Mega Ferreira

N IMPRENSA
NACIONAL

O ESSENCIAL SOBRE

Dante Alighieri

O E S S E N C I A L S O B R E

Dante Alighieri

António Mega Ferreira

Índice

- 7 **Notas editoriais**
- 9 **Prólogo**
- 17 **Os anos de formação**
- 29 **Da *Vida Nova* à consolação da filosofia**
- 41 **Rumo ao exílio: o político e o diplomata**
- 55 **O ano de 1304**
- 69 **Um «*poema sacro*»**
- 87 **A descida do *Inferno***
- 109 ***Purgatório*: a purificação**
- 133 ***Paraíso*: uma cosmologia da salvação**
- 147 **«Do bem para o melhor»**
- 163 **Bibliografia**
- 167 **Apêndice. *Inferno*, Canto V: uma versão**

Notas editoriais

Em todas as citações d'A *Divina Comédia* utilizarei abreviaturas: *Inf.* para *Inferno*; *Purg.* para *Purgatório*; *Par.* para *Paraíso*. Da mesma forma, e para as restantes obras de Dante aqui citadas: *VN* para *Vida Nova*; *Conv.* para *Convívio*; *VE* para *De vulgari eloquentia*; *MN* para *Monarchia*.

Usarei, ao longo do texto, a edição d'A *Divina Comédia* traduzida e anotada por Vasco Graça Moura (VGM) ([Lisboa], Quetzal, 3.^a ed., 2013, reimp. maio 2016). Em todas as citações, respeitarei a ortografia original. Excepcionalmente, adotarei formulações alternativas, que são da minha responsabilidade (todas as assinaladas por asterisco, *) e têm como objetivo tornar mais claras ao leitor moderno algumas das expressões e ideias poéticas dantescas. No Apêndice, darei uma versão alternativa do Canto V do *Inferno*, de minha autoria, que parte de pressupostos diversos dos do eminente poeta e tradutor

(cf. «Introdução. Traduzir Dante: uma aproximação» em Alighieri 2013: 7-27).

Quanto à *Vida Nova*, usarei, em todos os lugares deste livro, a tradução de Jorge Vaz de Carvalho (Lisboa, Relógio D'Água, 2010).

Prólogo

Eleito papa com alívio geral no dia de Natal de 1294, brilhante canonista e hábil diplomata, o controverso cardeal Benedetto Caetani (1235-1303) reinou, durante nove anos, sobre a Cristandade com o nome de Bonifácio VIII. Foi, apesar dos conflitos e sobressaltos que agitaram o seu pontificado, um referente de relativa estabilidade na conturbada sucessão de chefes da Igreja que se sucederam desde a morte de Gregório IX, em 1241. Nesse meio século, a *sedia gestatoria* tinha ficado vacante durante um total de oito anos, porque o poder papal se feudalizara e tornara, muito à imagem da política italiana e europeia, uma questão de famílias.

Bonifácio VIII tinha grandes projetos para a igreja católica, o mais ambicioso dos quais era levar à letra e à prática a célebre «doação de Constantino», hábil falsificação medieval que sustentava ter o primeiro imperador cristão, *in articulo mortis*, entregado o poder temporal aos sucessores

de Pedro. Para Bonifácio, como para Gregório VII (1020-1085) e Inocêncio III (1161-1216), antes dele, era o Papa que deveria reinar, espiritual e temporalmente, sobre o mundo cristão e o Imperador deveria ser não mais que um coadjutor do chefe da igreja católica, um *advocatus ecclesiae*. É claro que os detentores laicos do poder político não estavam pelos ajustes com esta visão: Frederico II Hohens- taufen, neto do temível Barba-Ruiva, governando o Sacro Império Romano-germânico a partir da Sicília, conteve as ambições dos papas e nunca permitiu veleidades expansionistas aos defensores da monarquia papal. O seu projeto era encerrar os Estados Pontifícios num anel que unisse o sul submetido ao seu poder (os reinos de Nápoles e da Sicília) ao centro e noroeste da Península, assente nos territórios do Piemonte, da Lombardia e da Toscana (esta, com a exceção notável de Florença), que integravam o chamado Reino da Itália, domi- nado pelos partidários do Imperador. Contava com a lealdade de uma importante liga de cidades toscanas, como Pisa, Pistoia, Arezzo e Siena, para assegurar o fecho do anel. Mas, como viria a descobrir ao longo do seu conturbado império, o norte era mais cioso da sua liberdade comunal e senhorial do que da sujeição política ao Imperador. E depois, Frederico II morreu em 1250 e a sua sucessão seria pelo menos tão acidentada quanto as sucessivas escolhas de papas, habitualmente efêmeros, como os três que se sucederam desde o inverno de 1276 até maio de 1277, quando o chão colapsou sob os pés do português Pedro Hispano, o papa João XXI, durante a sua permanência em Viterbo. Outros eram pura e simplesmente inadequados, como o

pobre eremita que foi Celestino V durante pouco mais de cinco meses, até à abdicação, e à ascensão de Bonifácio VIII. O filho natural de Frederico II, o belo e muito mitificado Manfredo, foi morto em 1266, na Batalha de Benevento, abrindo as portas do poder imperial à casa real francesa, apoiada pelos papas.

A Cristandade andava sem rei nem roque; e em nenhuma parte isso era mais visível do que no vasto território italiano, que fora outrora a sede do Império Romano mas se tornara um caleidoscópio de cidades-estado independentes e rivais entre si, sobre muitas das quais reinavam as grandes famílias: os Sforza em Milão, os Gonzaga em Mântua, os Este em Ferrara. Ao longo do século XIII, e com pequenas exceções geográficas ou temporais, o clima dominante era o de permanente confrontação entre vizinhos (em Florença, a partir da década de 1240, diziam-se *guelfos* os partidários do Papa, *gibelinos* os do Imperador), numa emulação cujo exemplo maior é talvez o da rivalidade entre Florença e Siena. Durou dois séculos e terminou com a submissão de Siena, em 1355.

Na realidade, esse clima de confrontação e violência não era novo nem surgira por geração espontânea. Favorecida pelas particularidades orográficas e hidrográficas do difícil território italiano, potenciada pelo crescimento urbano dos séculos XI e XII, alavancada por um rápido desenvolvimento do comércio, das indústrias e do capital financeiro, apoiado em larga medida nas comunicações marítimas, a emergência do movimento comunal consolidara o poder das numerosas cidades de média ou grande dimensão como Milão, Génova,

Veneza, Pisa, Florença, Siena, Lucca; e ajudara a criar uma rede de pequenas cidades, como Verona, Cremona, Pavia e Pádua, no norte, e Prato, Pistoia, Arezzo, Cortona, no centro da Península. Os apetites hegemónicos, nem sempre alimentados apenas pelas maiores cidades, as rivalidades económicas e as ambições de apropriação *manu militari*, generalizaram um clima de acerba agressividade, que se saldou, na maior parte dos casos, por guerras-relâmpago que redundavam em verdadeiras carnificinas. Nem sempre estes confrontos tinham lugar em terra: a disputa de Génova e Pisa pelo controlo das águas em torno da Córsega e da Sardenha teve o seu epílogo na Batalha de Meloria, em 1284, com a destruição da frota pisana e a perda da ilha de Elba, cujas jazidas de ferro eram alvo da cobiça das duas cidades. Aqui começou o declínio, lento mas inelutável, da República de Pisa.

Embora o território italiano oferecesse o aspeto de unidades geográfico-administrativas relativamente identificáveis, como o Piemonte e a Lombardia, a norte, a Toscana, no centro, a República de Veneza, a nordeste, os Estados Pontifícios, irradiando de Roma para a costa oriental, ou o Reino da Sicília, que se estendia de Nápoles para sul, a verdade é que cada um destes amplos espaços de influência estava longe de oferecer homogeneidade política e estabilidade institucional. A regra era a do poder das comunas, que administravam a cidade e o seu *contado*, constituído pelos territórios exteriores às muralhas submetidos à jurisdição política e administrativa da cidade. Porém, nunca desviavam o olhar da comuna mais próxima, e não poucas vezes acabavam por submetê-la e integrá-la

no seu *contado*. Eram cidades-estado mais do que cidades de um estado. Tinham tradições próprias, que foram consolidando em apoio ao desígnio político de autonomia: os seus santos protetores, muitos deles notáveis locais que o Papa nem reconhecia, as variantes dialetais da língua vulgar que era falada pelo povo e, até, formas próprias de utilizar o latim, que era a língua culta e oficial, mais ou menos corrompido pela contaminação vernacular. Assumiam uma identidade civil que as tornava focos de uma cultura própria e de um sentimento de superioridade regional que lhes alimentava a ambição e o orgulho. Talvez em nenhuma outra região da Itália esse particularismo potencialmente conflitual tenha sido mais visível no que na riquíssima Toscana, que tinha como cidade dominante Florença.

Bonifácio VIII ambicionava pacificar sob a sua égide as cidades-estado italianas; vibrar um golpe decisivo nas aspirações hegemónicas dos partidários do Sacro Império Romano-germânico; pôr termo à sobrançeria dos seus aliados franceses e conter os sonhos de conquista de Filipe IV de França; e restaurar os cofres da corte pontifícia, duramente feridos por políticas expansionistas e aventuras militares malsucedidas. A reunião desses quatro sucessos permitir-lhe-ia reivindicar o estatuto de chefe temporal do mundo cristão. Teve uma ideia genial: ressuscitou uma velha tradição da lei mosaica, chamando os fiéis a Roma para celebrar o Ano Santo de 1300, o primeiro da história da igreja católica, uma espécie de «começar de novo» para os pecadores de toda a estirpe. Com esse pretexto, e a coberto de uma criação teológica recente, o

Purgatório, montou um astucioso sistema de perdão dos pecados, as indulgências plenas, a troco de somas não poucas vezes avultadas: tornou Roma, nesse período louco de beatice e venalidade, uma espécie de Babilónia moderna.

O poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321) atingira o «*mezzo del cammin*» da sua vida: aos 35 anos, era casado e pai de três (ou quatro) filhos, dois dos quais, Jacopo e Pietro, se tornariam peças indispensáveis na promoção do seu *magnum opus*, o poema *A Divina Comédia* ou, simplesmente, *Comédia*, depois da morte do seu autor. Tornara-se homem público através do desempenho de sucessivos cargos eletivos, era autor de rimas avulsas muito celebradas e oficiara num movimento literário a que ele próprio chamaria «*dolce stil nuovo*»; escrevera uma espécie de *libello* autobiográfico, *Vita Nuova*, no qual recolhia a melhor parte das suas poesias apresentadas e comentadas em prosa. Dante pertencia a uma conhecida família de obediência guelfa: era catolicíssimo e partidário da supremacia temporal do Papa, embora a personalidade abrasiva e tentacular de Bonifácio VIII lhe causasse incómodo. Por outro lado, a sua fidelidade apostólica não punha em causa o forte sentido de autonomia republicana que o movia enquanto cidadão florentino. Desde há anos que o Papa deitava olhares cúpidos sobre a riquíssima Toscana, centro da Itália: queria fazer de Florença um protetorado, à frente do qual gostaria de colocar um cardeal seu sobrinho. Nas suas funções públicas, Dante opôs-se estreneamente a este desígnio; mas, como mais de duzentos mil cristãos que demandaram Roma, também ele foi à

sede da sua Igreja participar no primeiro Jubileu, ou Ano Santo. O que viu escandalizou-o; e provocou-lhe uma crise de consciência que o levaria mais tarde a situar nesse período que passou em Roma o meridiano que o levou a «mudar de vida». Bonifácio VIII tornou-se o seu ódio de estimação: fê-lo figurar logo no Canto VI do *Inferno* e referi-lo-á por diversas vezes ao longo do Poema. O Papa era cínico, manipulador e voraz, e Dante não hesitará em assacar-lhe as principais responsabilidades pelo descrédito e envilecimento da Igreja. Em outubro de 1301, Dante encontrava-se de novo em Roma integrando uma embaixada florentina que tentava conter as ambições do Papa suportadas pelo exército de Charles de Valois, que se aprestava a tomar de assalto Florença; Bonifácio VIII libertou dois dos embaixadores, mas reteve Dante o tempo suficiente para que os seus apaniguados tomassem o poder em Florença e decretassem o exílio do Poeta. Dante Alighieri nunca mais voltaria à sua pátria, apesar de o seu inimigo jurado ter morrido pouco tempo depois, em 1303. Foi roído pelas saudades da pátria que escreveu, entre 1306 e 1321, o seu «*poema sacro*» em três partes (*cantiche* ou cânticos) e cem cantos, a que se chamou *Comédia*, porque, ao gosto dominante no tempo, o seu final era exaltante e feliz. Dante expirou em 1321, poucos meses depois de concluir a *Comédia*, cuja narrativa localizou temporalmente na semana de Páscoa, de 25 a 31 de março de 1300, em pleno Jubileu. Foi então, diz-nos o Poeta, que começou a sua viagem para a revelação do amor divino, «o amor que move o Sol e as mais estrelas» (*Par.*, XXXIII, 145).

Os anos de formação

Nascido quarenta anos depois da morte de Francisco de Assis e quinze após o desaparecimento do imperador Frederico II, Dante Alighieri viveu na crista da onda da primeira grande revolução moderna operada em pleno século XIII da nossa era. O seu foi também o século de Giotto e de Tomás de Aquino, de Roger Bacon e de Marco Polo, mas o seu trajeto biográfico entrou bem dentro do século XIV, em cujas duas primeiras décadas, aliás, compôs as três partes d'*A Divina Comédia*, o poema que o tornou imortal. O século XIII fora, a muitos títulos, e sobretudo na Península Itálica, também o da descoberta da política, que até então tinha sido apanágio da nobreza de corte ou feudal. Essa irrupção do político na esfera da vida quotidiana resultou da emergência de um poder financeiro essencialmente associado a uma burguesia urbana nascente, constituída por banqueiros, comerciantes e artesãos: o *popolo* era uma amálgama de interesses que disputavam a primazia aos magnates tradi-

cionais que tinham dominado até então a vida da cidade. A partir do início do século XI, as confrontações entre estratos sociais e a proliferação dos poderes locais deram lugar a uma fragmentação do que fora outrora o espaço integrante do Império, originando um poderoso movimento comunal, que assentou o primado do governo das comunas sobre o exercício centralizado do poder. Entre o século XI e o século XIII, o centro e o norte da Itália viram nascer ou expandir-se cidades-estado poderosas, de Milão a Veneza, de Ferrara a Bolonha, de Florença a Siena. Além disso, o movimento comunal era uma resposta política ao vazio de poder dominante na Península Itálica, resultante do confronto entre os apetites temporais dos papas sediados em Roma, reforçados a partir de Inocêncio III, e o poder militar dos sucessivos detentores de origem germânica da coroa do Sacro Império Romano. O conflito entre o Papa e o Imperador potenciou a afirmação de obediências diversas em que o alinhamento das cidades italianas se decidiu muitas vezes mais por estratégia de sobrevivência perante vizinhos demasiado poderosos do que por firme convicção ideológica.

Quando Dante nasceu, em maio de 1265, Florença era palco de violentos confrontos entre os partidários do Papa, os *guelfos*, e os do Imperador, os *gibelinos*. As pretensões papais apoiavam-se numa pesada falsificação do século VIII ou IX, a chamada «doação de Constantino», que sustentava ter o Império sido depositado por Constantino nas mãos do papa Silvestre I, pelo que aos sucessores de Pedro caberia o exercício do poder temporal, ao mesmo título que o poder espiritual. Tal pretensão

era, com forte razão histórica, negada pelos detentores da coroa do Sacro Império, cujo poderio fora contendo pela força das armas as aspirações dos partidários dos papas. Além disso, o projeto do Império era reunir sob a mesma coroa toda a Península Itálica, reduzindo à sua mínima expressão os territórios submetidos ao poder do papado. Mas a morte de Frederico II, que governara o Império a partir da Sicília, ocorrida em 1250, desatara as paixões e instaurara no centro da Itália um clima de conflito generalizado que teria um epílogo transitório na Batalha de Montaperti, em 1260, na qual os partidários do Imperador lograram retumbante triunfo. Os gibelinos tomaram o poder em Florença e aí se mantinham à data do nascimento de Dante. Mas, logo no ano seguinte, a sorte mudou: a Batalha de Benevento sorriu aos guelfos e a perseguição que se seguiu aos gibelinos revestiu o caráter de uma *vendetta* generalizada. Não há notícia de o pai de Dante, discretamente guelfo, ter sido obrigado a exilar-se durante os anos de predomínio gibelino, ao contrário do que aconteceu aos chefes de família das principais estirpes obedientes ao Papa.

Mas a agitação não terminou aqui. Nas décadas seguintes, as da formação e primeira idade adulta de Dante, os guelfos dividiram-se em *brancos* e *negros*, replicando entre si os antigos conflitos com os gibelinos. Florença era uma república instável, na qual os partidários dos brancos e os dos negros se alternavam no poder: de cada vez que uma das fações saía derrotada, os seus chefes eram perseguidos, espoliados e, não poucas vezes, pura e simplesmente assassinados. Dante

cresceu naquilo a que uma historiadora francesa chamou «*le grand théâtre des violences italiennes*» (Crouzet-Pavan: 112). Como a cidade se desenvolvera muito ao longo do século (por volta de 1280, viria a ter entre quarenta e cinquenta mil habitantes), a malha urbana densificou-se (o *inurbamento* acelerou durante a segunda metade do século), acentuando a promiscuidade e favorecendo a eclosão de epidemias e desastres. A cupidez e a monetarização da vida pública foram aceleradas pela cunhagem, a partir de 1253, dos primeiros florins, moeda da república florentina que se tornaria o mais potente instrumento da ascensão económica e financeira da cidade. E o poder imaginário e político do florim era de tal forma absorvente que Dante lhe chamaria mais tarde «*maladetto fiore*».

Dante viera ao mundo bem no centro da cidade, no *sestiere* San Pier Maggiore, numa casa modesta que dava para uma passagem estreita e seguramente muito escura, a meio caminho entre o lugar onde se encontra hoje o *duomo*, cuja construção só começaria no final do século, e a *piazza della Signoria*. Em frente do lugar onde por tradição se assume ter sido a casa da família de Alighiero Alighieri di Bellincione fica a pequena Igreja de Santa Margherita, que ostenta na fachada, talvez desproporcionada, a lápide que nos diz ser esta «*la chiesa di Dante*». Pode ser que tenha sido aí que o Poeta foi batizado, com o nome de Durante, que era corrente na família da mãe, Bella degli Abati, na primavera de 1265. Mas é mais provável que a igreja de Dante tenha sido a dois passos dali, sobre a hoje denominada *via* Dante Alighieri, à esquina

com a *via del* Proconsolo: é a antiquíssima abadia de Santa Maria Assunta ou Badia Fiorentina, uma igreja e convento beneditinos, cuja construção original em estilo românico remonta ao século XI, e que se encontrava plenamente ativa no tempo em que o Poeta ali viveu. E a frequência ou, pelo menos, a proximidade da abadia fica insinuada em versos tingidos de nostalgia d'*A Divina Comédia*, que evocam tempos passados e se lhe referem: «Florença dentro lá da cerca antiga / aonde a terça e a nona inda ressoa, / pudica e sóbria estava em paz amiga.» (*Par.*, XV, 97-99)

Grande parte das referências de que se dispõe sobre a formação de Dante provêm quase da origem, através de Giovanni Boccaccio (1313-1375), que lhe traçou o perfil, recolhendo depoimentos de alguns que conheceram o Poeta, no seu *Trattello in laude di Dante*, conhecido a partir de 1357. Em 1373, Boccaccio tornaria célebre a sua visão da *Comédia* (a que ele antepôs o adjetivo *divina*) ao proferir, na Badia Fiorentina, umas célebres leituras comentadas do poema dantesco.

O pouco que nos chegou quase se reduz à paternidade, sem brilho mas com alguma fazenda, a de Alighiero Alighieri di Bellincione, que se sabe ter sido hábil em negócios financeiros, em Prato e no *contado* florentino, o que lhe valeu a fama de usurário, que era acusação infamante à época. Talvez o desgosto pelo expediente da usura ajude a explicar que o Poeta não o tenha feito figurar no seu maior poema, ao contrário de outros antepassados com a fama dos quais procurou nobilitar a sua ascendência. Preferiu-lhe o patrocínio ilustre de um trisavô, Cacciaguida,

cavaleiro e cruzado, que se ilustrara pelas armas na Terra Santa, e aí morrera, ao qual dá lugar e voz no *Paraíso*:

Soltou-me aí aquela torpe turba
dos laços deste mundo que é falaz,
amor do qual já tanta alma deturpa;
e do martírio vim a esta paz.

(XV, 145-148)

Mais do que a referência genealógica, no entanto, a evocação de Cacciaguida, que prenuncia a Dante a desgraça e o exílio, mas também a glória da sua missão, recorda o papel profético de Tirésias durante a visita de Ulisses ao reino dos mortos (na *Odisseia* atribuída a Homero) e o do pai de Eneias, na descida ao mundo subterrâneo, na *Eneida* de Virgílio. Aliás, as profecias, colocadas na boca de personagens que passam pela *Comédia*, são uma das marcas mais visíveis do poema dantesco, escrito entre uma e duas décadas depois do período em que o Poeta situa a ação da sua viagem fantástica pelo Inferno e pelo Reino de Deus. O expediente narrativo permite-lhe comentar acontecimentos posteriores à Semana Santa de 1300, formulando no tempo futuro aquilo que, ao tempo da escrita, já era passado.

A omissão do pai atesta a sua pequena influência na ascendência interessadamente magnificada de Dante: Alighiero viria a morrer no 18.º ano de vida do Poeta, legando à descendência, se não um nome ilustre, pelo menos alguns bens imobiliários que ajudaram a compor o dote dos seus três filhos,

o primogénito Durante (Dante), filho de Bella, e os do seu segundo casamento, Francesco e Gaetana. Servindo-se da sua proximidade com a nobre família florentina dos Donati (que se tornariam legalmente *magnati*, a partir de 1290), que também habitava no bairro de San Pier Maggiore e com a qual compartilhava a obediência ao partido guelfo, Alighiero celebrara com aquela, em janeiro de 1277, um contrato-promessa de casamento, que comprometia o seu filho, então com 11 anos, com a muito jovem Gemma Donati, mais ou menos da mesma idade, única filha (os seus outros quatro filhos eram varões) de Manetto Donati, um notável da cidade e membro de uma das suas famílias mais influentes. O casamento só viria a concretizar-se em meados da década seguinte, possivelmente depois de o Poeta regressar dos seus putativos estudos em Bolonha. A relação de Dante com a família Donati foi sempre cordial, embora a sua expulsão de Florença tenha sido devida à intervenção de um primo distante, o irascível Corso Donati: há documentos que atestam que o sogro de Dante lhe garantiu empréstimos e avales durante a década de 1290, quando o casamento já começara a produzir todos os seus efeitos (cf. Santagata 2016: 102-104). Provavelmente, as dificuldades financeiras agravaram-se com a ociosidade profissional de Dante: não há testemunho de que tenha tido ocupação remunerada, enquanto viveu em Florença.

Se a omissão do pai pode ser sinal de desamor, já a espectral aparição da figura da mãe, ainda que transfigurada ou sublimada no culto da Virgem, pode querer dizer alguma coisa sobre a sua perda muito cedo, tinha Dante 5 anos. Por breve que

tenha sido a coexistência com a figura maternal, algum traço deve ter deixado. Mas a influência, a existir, seria rapidamente substituída pela da madrastra, Lapa di Cialuffi, da qual não fica rasto na biografia do Poeta, embora deva ter sido ela a principal responsável pela educação familiar do jovem, depois do seu casamento, em 1271, com Alighiero di Bellincione. Havia então, naquela zona de Florença, um *magister puerorum* originário de Roma e a este deve ter cabido a função de dar as primeiras letras em vernáculo e os rudimentos de latim ao filho do primeiro casamento. Mais tarde, Dante dirá que

este meu vulgar introduziu-me na via da ciência, que é a última perfeição, na medida em que foi por meio do vulgar que entrei no latim, que por ele me foi ensinado: latim que depois me permitiu chegar mais longe.

(*Conv.*, I, XIII)

Por estes tempos, a acreditar no que ele afirmou pela primeira vez na *Vida Nova*, nos primeiros anos de 1290, e repetiu abundantemente na *Comédia*, Dante conheceu Beatriz Portinari, que se tornaria mais tarde a sua paixão idealizada, ou, se se preferir, a encarnação poética do Amor humano e divino. Mas, quanto à importância do latim na sua formação, onde é que ele aprendeu «a chegar mais longe»? Não há documentos nem testemunhos que abonem a frequência de qualquer estabelecimento de ensino institucional, monástico ou laico. Sabe-se, isso sim, pela própria voz do Poeta, que o

escritor e enciclopedista Brunetto Latini lhe serviu de mestre e de guia, como reconhecidamente atesta o encontro entre os dois, no Canto XV do *Inferno* («[?]Siete voi qui, ser Brunetto?[?]», 30), no círculo dos sodomitas para o qual Latini é relegado (por Dante, convém nunca esquecer, embora não haja outra notícia de tal tendência em *messer* Brunetto): «a fronte inclino, / tal quem vai reverente a gente grada». Latini morreu em 1293 (o *Inferno* foi escrito provavelmente a partir de 1306), no termo de uma longa e atribulada existência. Notário em Florença, era no entanto mais conhecido pela sua atividade literária, pedagógica e política do que pelos sucessos da sua prática jurídica. Militantemente partidário dos guelfos republicanos, exilou-se em França durante os seis anos que durou o domínio dos gibelinos, entre 1260 e 1266. No regresso, saudado como um dos mais lídimos representantes da tradição comunal dentro do movimento favorável ao Papa, desempenhou diversos cargos públicos e tornou-se uma das maiores referências da vida intelectual florentina. É de admitir que Latini tenha feito Dante superar os princípios básicos de gramática latina e de leitura colhidos nos manuais de Élio Donato, gramático latino do século IV, cujo magistério foi seguido até ao início da era moderna. Talvez Dante tivesse estudado latim e retórica com Latini. Da biblioteca do mestre, que, bem fornecida, deveria contar algumas dezenas de códices, devem ter saído os suportes dos primeiros contactos de Dante com Boécio e Cícero (aos quais se refere no *Convívio*), talvez Ovídio, seguramente Virgílio, que o Poeta tomará como guia na sua viagem até às portas do Paraíso. «Gente grada» se tornara,

por isso, Brunetto Latini, para o adolescente ávido de conhecimento: Dante tomara dele o exemplo e com ele consolidara a filiação ideológica, ouvira-lhe os conselhos e seguira-lhe, presumivelmente, a orientação cultural. Talvez até, dada a sua condição de exilado, em condições idênticas (ambos se viram impedidos de regressar a Florença, depois de vitórias do partido adverso), se assumisse como seu herdeiro espiritual.

É pelo menos motivo de estranheza o facto de Dante ter destinado um lugar no Inferno a este seu mestre, que trata de forma tão especial nesta passagem do Canto XV. Mas a mesma perplexidade ocorre a propósito de destino semelhante que ele reserva a Paolo Malatesta e Francesca da Rimini (apesar de o poeta soçobrar perante a trespassante beleza da descrição que Francesca lhe faz do seu amor por Paolo) ou a Ulisses, cuja audácia lhe merece os maiores encómios. Mas, como veremos a seu tempo, à ortodoxia católica de Dante repugnava a substância dos pecados «que reclamavam do Céu a vingança». E, para ele, por estranha que pareça, a justiça divina não se contesta. Em ambos os casos, os pecadores pareciam-lhe ter transgredido, irreversivelmente e sem arrependimento, a lei divina.

A morte de Alighiero Alighieri di Bellincione, ocorrida talvez em 1283, veio habilitar os seus herdeiros com alguns cabedais, não muito avultados mas suficientes para garantir um certo desafogo económico. Talvez se deva a isso, e ao facto de ter atingido a maioridade, se alguma vez for possível confirmá-lo, a decisão de Dante de ir para Bolonha estudar, o que parece ter acontecido em 1286 ou 1287. Apesar de tudo, para um guelfo florentino,

era mais admissível transpor os Apeninos e ir estudar para Bolonha, do que inscrever-se nos cursos universitários em Arezzo ou Siena, cidades sob domínio gibelino. E o que estudou Dante na Universidade de Bolonha? Muitos dos seus biógrafos inclinam-se para os estudos de *giurisprudenza* por influência de Alighiero, embora esta, se tivesse acontecido, fosse indireta e meramente póstuma. Pode ser que Dante encarasse então uma carreira no notariado, cuja crescente procura dera lugar à emergência de uma influente classe socioprofissional em Florença. Nesse caso, é mais provável a influência de Brunetto Latini do que a do pai, que morrera alguns anos antes. Mas, de forma mais geral, pode ser que Dante procurasse apenas a formação jurídica que se fora tornando aceleradamente necessária a quem aspirasse a uma posição na burocracia comunal, desembocasse ela em práticas como juiz, advogado ou notário, sem falar numa eventual carreira política como detentor de cargos públicos.

De qualquer forma, o único rasto da muito possível passagem do Poeta pela capital emiliana é a transcrição de um soneto seu sobre a Torre Garisenda (a torre inclinada de Bolonha), a «travar» um memorial de um notário lavrado por esses anos e depositado no Archivio di Stato di Bologna. Era processo corrente usar composições literárias, ou fragmentos das mesmas, para fechar um assento que não tivesse ocupado todo o espaço de um fólio ou as últimas páginas de um códice. Documentos mais tardios usam da mesma forma versos extraídos do manuscrito do *Inferno*, antes ainda de a *Comédia* ter sido terminada e conhecida na íntegra,

o que só aconteceria depois da morte de Dante. Neste caso, trata-se de uma versão primitiva (datável de 1287), do célebre «*Sonetto della Garisenda*», que viria a integrar a coleção das *Rime*:

Nunca os meus olhos me darão quitança
do seu erro maior, senão cegando-se,
pois distraíram-se a olhar
a Garisenda e as suas belas vistas
e não atentaram, p'ra sua mor desgraça,
na mais nobre de todas as mulheres...*

Que esta «mais nobre das mulheres» fosse Beatriz Portinari é hipótese aventada por uma parte da crítica dantesca, embora seja admissível que o Poeta se referisse apenas a uma mulher bolonesa, ou, até, prosaicamente, à «torre gémea» da Garisenda, a Torre Asinelli, que se ergue, mais alta e imponente, junto da «torre inclinada».

O casamento prometido com Gemma Donati realizou-se na segunda metade dos anos de 1280, possivelmente depois do seu regresso de Bolonha. E, em sucessão cadenciada, o matrimónio criou prole reconhecida: Giovanni, de cuja existência durante séculos se duvidou mas que documentos revelados em 2016 parecem provar ter existido; Pietro, que nasceu na última década do século XIII, e Jacopo (1300), devotados editores e divulgadores da obra do pai; e Antonia, possivelmente mais nova que os irmãos, que a tradição diz ter profesado num mosteiro de Ravena como *suor* Beatriz. Os três últimos juntaram-se ao pai no exílio, pelo menos a partir de 1315, e viveram com ele nos últimos anos da sua amargurada existência.

Da *Vida Nova* à consolação da filosofia

Ao tempo em que frequentava o magistério de Brunetto Latini, por volta de 1280, Dante iniciara-se na composição poética, experimentando géneros e formas, em glosa por vezes não muito inovadora de alguns dos poetas mais jovens seus contemporâneos. Conhecemos uma interessante amostragem das suas primícias poéticas sobretudo através da coletânea designada *Rime* («*Rimas*», sinónimo de «poemas»), na qual se recolhe produção datável de um longo período de tempo, entre 1283 e 1307. A primeira edição das *Rime* é tardia: apenas chegou à impressão em 1527. Encarregado de preparar a edição comemorativa do sexto centenário da morte de Dante (1921), o eminente dantólogo Michele Barbi repertoriou 118 poemas suscetíveis de integrar um *canzoniere* virtual do poeta florentino; porém, 29 deles são atribuídos a poetas seus contemporâneos, que com ele sustentaram correspondência poética (Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Dante da Maiano, Forese Donati...).

Ficam 89 poemas, entre sonetos, canções, sextinas e baladas, que podem ser considerados a totalidade da produção lírica de Dante que chegou até nós.

Alguns dos críticos dantescos, como Emilio Pasquini, encontram nas *Rime* da primeira fase (a da *Vida Nova*) poemas representativos de três etapas de um processo evolutivo do estilo de Dante: uma primeira, «onde se respira ainda o ar da velha escola (à maneira de Guittone d'Arezzo)»; uma segunda, «dominada pelo modelo de Guido Cavalcanti»; enfim, uma terceira, «sob a égide do precursor, [Guido] Guinizelli», que assinala o caminho para «um *stilnovismo* mais maduro e interiorizado» (Pasquini: 1). Mas se esta linha aparentemente evolutiva é discernível na produção do jovem Dante, é verdade que, pelo menos aos olhos do leitor comum, a diversidade de géneros e estilos abordados na produção da maturidade e do exílio dá à recolha (que, sublinhe-se uma vez mais, não é da mão do Poeta nem foi por ele projetada) um carácter pouco estruturado, que contrasta com o guião que explicitamente se deduz da *Vida Nova*.

Esta coleção de poemas avulsos é um repositório, mais que uma narrativa; por isso, o seu conteúdo variou ao longo dos últimos dois séculos, conforme os organizadores das diversas edições. Uma versão de referência contemporânea, distribuída pelos dois tomos do primeiro volume da nova edição comemorativa do sétimo centenário da morte de Dante, que passará em 2021 (cf. Alighieri 2015), recolhe a lição de Barbi e agrupa os poemas de Dante em núcleos temáticos, incluindo os que figuram na *Vida Nova*, os que são contemporâneos desse primeiro título, a polémica (*tenzone*) com

Forese Donati, os poemas alegórico-doutriniais destinados a figurar no *Convívio*, e outros dispersos, entre os quais as importantíssimas «*rime petrose*». Com poucas exceções (a *tenzone* com Forese Donati é uma delas), os poemas recolhidos nas *Rime* giram à volta do Amor e da sua encarnação numa mulher, alguns em clave alegórica. Em vários poemas do tempo da *Vida Nova* pressente-se a presença espectral de Beatriz, da qual o Poeta chega a pressentir a morte, que lhe é anunciada por Amor. Mas, se esquecermos os poemas da *Vida Nova*, talvez o cume da produção poética aqui recolhida esteja nas quatro magníficas *Rime petrose*, inspiradas por uma senhora inacessível que não se deixa comover pelos desígnios (e desejos) amorosos do Poeta:

[...] não parece sequer ter coração de dama,
mas coração de fera do amor mais frio:
pois que, faça calor ou o mais intenso frio,
quando me aparece, é como dama
talhada em dura pedra
pela mão do melhor escultor em pedra*

(*Rime petrose*, III, 7-12)

Por certos pormenores astronómicos aí revelados, as quatro canções são datáveis de 1296, quando o Poeta compusera já a sua *Vida Nova*, na qual sustenta a exclusividade da sua devoção a Beatriz Portinari. Mas não parece que a «dama de pedra» seja Beatriz, o que corrobora a ideia de que a *Vida Nova* é uma narrativa só parcial e idealmente autobiográfica. Aliás, as *Rime* abundam em poemas dedicados a outras figuras femininas (Fioretta, Violetta, Lisetta), o que parece

mais conforme aos hábitos de um poeta culto e sedutor do que a longa e platônica paixão por Beatriz, a qual, quando a sequência que constitui a *Vida Nova* foi composta e divulgada, já tinha morrido.

Nas *Rime* aparecem também poemas enviados a Guido Cavalcanti (c. 1255-1300), o qual, durante este período, foi uma das suas referências principais entre os poetas jovens. Guido, que descendia de uma das famílias mais abastadas de Florença, nascera uns dez anos antes dele, o que não os impediu de estabelecerem sólida amizade: a ele será implicitamente dedicado, na década seguinte, o manuscrito de *Vida Nova*. Segundo conta Dante neste seu primeiro título, a amizade entre eles terá começado em 1283, quando Cavalcanti respondeu elogiosamente («*Vedeste al mio parere onne valore*», «Bem me parece que viste tal valor»*) a um soneto que Dante lhe enviara para apreciação, precisamente o que virá a figurar em primeiro lugar na *Vida Nova* e que dá o tom a todo o livro, «*A ciascun'alma presa e gentil core*»:

A toda a alma presa e gentil cor
perante os quais vem o dizer presente,
p'ra que me escrevam seu par'cer patente,
saúde em seu senhor, ou seja, Amor.

Ido era quase um terço do teor
do tempo que de estrelas é luzente,
quando me veio Amor subitamente,
que essência relembrar me dá horror.

Alegre me par'cia Amor detendo
meu cor na mão, e nos braços havia
num pano dama envolta dormecendo.

Logo a esportava, e deste cor ardendo
medrosa humildemente ela comia:
depois partir o via eu plangendo.

(VN, III)

Cavalcanti era um dos «novíssimos» da poesia italiana: bebera na tradição provençal, adotada na Itália por via da corte imperial de Frederico II, sediada na Sicília, mas transcendera-a e deralhe uma nova expressão. A maneira provençal concentrava-se na exaltação poética da mulher como objeto de pulsão erótica, em declinações que deram origem à qualificação de «amor cortês». Mas ao colher os ensinamentos da escola siciliana, que mediara o legado provençal, os novos poetas toscanos inscreveram a figura feminina no centro das preocupações éticas e metafísicas que marcam o século XIII: qual a natureza do Amor? Desta pergunta derivaram alguns a questão de como conciliar o amor pela mulher com o amor a Deus, o «Bem maior». As tensões entre a pulsão carnal e a pulsão espiritual foram abordadas e superadas em modo conciliatório a partir de Guido Guinizelli (1230-1276) e estarão no centro da produção poética de Dante, sobretudo n'*A Divina Comédia*. Cavalcanti, cuja canção «*Donna me prega*» («Pede-me uma dama») ¹ lhe granjeara enorme popularidade, mas também fortes animosidades, entre os intelectuais do seu tempo, era menos sensível

1 Possivelmente escrita como «resposta» à concepção de Amor evidenciada por Dante na VN (cf. Malato: 22-49).

às exigências do divino: a sua poesia, girando em torno da ideia de Amor, está possivelmente mais próxima da nua humanidade do Amor-paixão do que do apelo à transcendência do Amor-virtuoso que vai ecoar no seu jovem amigo. Para ele, o Amor implicava uma perturbação da razão, uma alteração do «*bonum perfectum*», e era por isso conveniente não ceder ao seu fascínio. Além disso, em nenhum lugar da sua poesia Cavalcanti parece ceder à tentação da especulação metafísica: a vida esgota-se na existência terrena, não há nada para lá dela, nisso seguindo de perto a filosofia de Averróis e de Aristóteles. Por isso, era tido como um «filósofo natural», um «epicurista», mesmo um «ateu». Pairava sobre a sua obra, como talvez sobre a sua vida, «*la malinconia splenetica di gentiluomo un po' snob*» (Contini: 5). Apesar de Cavalcanti ser «infinitamente mais moderno» do que Dante, «*qui était diablement dans les idées reçues [sic]*» (Pound: 90), este integrou-o na tríade de poetas (Guinizelli era o terceiro) que, no Canto XXIV do *Purgatório*, elevou ao *dolce stil nuovo* — que ele também praticava. Os nomes de Cino da Pistoia e Lapo Gianni são normalmente associados pela crítica a este «núcleo duro» do stilnovismo.

No início da década de 1290, Dante Alighieri ultrapassara os 25 anos e aprestava-se a entrar na maturidade. Completada, com a provável permanência em Bolonha, para vagos estudos jurídicos, a formação a que hoje chamaríamos «académica», e iniciada a sua produção poética, ainda que avulsa, a sua integração social fora consagrada com o casamento celebrado com Gemma Donati e o nascimento do primeiro filho. Além disso, como

combatente do partido guelfo florentino, estivera nas campanhas contra as cidades de obediência gibelina, e participara como cavaleiro na Batalha de Campaldino, em 1289, na qual o exército florentino arrasara os gibelinos de Arezzo: desse confronto há impressionantes descrições no *Inferno*. No ano seguinte, morre Beatriz Portinari. Esta sequência de acontecimentos determina os sentidos em que se desenvolverá a entrada na maturidade de Dante: por um lado, concebe o seu *opus princeps*, a *Vida Nova*, todo colocado sob a égide de Beatriz; por outro, dedicará crescente atenção à filosofia, a «*donna gentile*» na qual fora iniciado por Brunetto Latini; enfim, vê franquearem-se-lhe as portas da vida política, quando o exercício do poder em Florença é aberto aos membros das corporações. Cavalcanti, ao que parece, acompanha de perto todos estes passos até à inevitável rutura de junho de 1300, quando é expulso de Florença por ser um dos chefes do partido guelfo. A expulsão, que abrangeu também os mais aguerridos chefes das facções branca e negra, foi decidida pelos seis *priori* da cidade, com o voto favorável de Dante, que fora eleito pouco tempo antes. Cavalcanti viria a morrer no exílio, de malária, dois meses depois.

Tudo indica que a ideia da *Vida Nova* só ocorreu como tal a Dante após a morte de Beatriz Portinari, em junho de 1290. Não podia ser de outra maneira: ao rígido protocolo do tempo, que proibia até a mulher casada de saudar publicamente outro homem que não o marido ou os familiares, teria sido intolerável que um poeta a tomasse como tema da sua poesia amorosa, para mais integrada em livro de claro (embora largamente fictício)

pendor autobiográfico. Mas não são apenas circunstâncias sociais que determinam o momento de composição do livro: a *Vida Nova* é o relato da descoberta, por um poeta italiano de finais do século XIII, do caminho de interrogação sobre o sentido da vida que lhe é indicado pela morte de um ente querido. Amor medeia esta interrogação; a poesia exprime-a; o comentário em prosa explica-a. De facto, Dante imagina uma narrativa na qual toda a sua vida, a partir dos 9 anos, é regida pela imagem angelical de Beatriz (a que traz alegria). O relato do primeiro encontro e o da epifania que faz despertar a paixão absorvente, nove anos depois, são momentos cruciais desta consagração de Dante à figura incorpórea (porque já desaparecida) de Beatriz, que reúne em si todas as virtudes humanas e é, na terra, o sinal da perfeição divina. Um ideal, portanto, até porque Dante a despoja de todos os atributos familiares e sociais: à medida que o livro progride, é como se Beatriz nunca tivesse sido casada com Simone Bardi nem fosse filha de Manetto Portinari — ela é Beatriz, a que «subiu aos céus», a diletta, a única, mera pertença de Dante, porque inteiramente inventada por si. Está criada, na sugestiva definição de Schiaffini (citado por Pasquini: 32), a «*legenda Sanctae Beatricis*».

O manuscrito da *Vida Nova* chegou às mãos dos seus primeiros leitores em 1294 ou mesmo no ano seguinte, presumivelmente entre um pequeno grupo de amigos e admiradores da obra dispersa já conhecida de Dante, entre os quais os seus amigos stilnovistas. Não é possível falar em publicação, a não ser porque uma criação individual se tornou pública. Mas, nas condições da época, as cópias

de um original eram escassas (e caras), e escassos portanto os leitores. Apesar disso, a *Vida Nova* surpreendeu os seus primeiros leitores: ali estava um livro como nunca se tinha escrito, uma coleção de poemas de amor unidos por um fio narrativo comum, sobre os quais, um a um, o autor entendera formular apresentações, explicações e comentários. Esta modalidade de escrita, conhecida como *prosimetrum*, tinha um nobre antecedente em Boécio, mas era pouco praticada no tempo de Dante. Os especialistas dividem-se quanto às fontes possíveis às quais Dante terá ido buscar esta forma híbrida, composta por poesia e prosa, que usa na *Vida Nova*. Um antecessor possível, além de Boécio, a cujo estudo entretanto se dedicara, era o seu próprio mestre Brunetto Latini, que compusera a obra *Rettorica* utilizando o *prosimetrum*. Aqui, o comentário converte-se em narrativa; os poemas, na sua ilustração.

Como escreve Jorge Vaz de Carvalho, recente tradutor português da *Vida Nova*, o livro de Dante é «a narrativa de uma experiência humana indissociável de uma experiência estilística» (Alighieri 2010: 12); ora, este «caminho de perfeição» termina num impasse, porque a experiência poética lograda não é suficiente para «dizer dela aquilo que jamais foi dito de nenhuma». Refere-se Dante à «visão maravilhosa» que é Beatriz, agora morta e para sempre conduzida ao Paraíso, onde «gloriosamente mira na face aquele *qui est per omnia secula benedictus*» (VN, XLII). E anuncia que, «se for do agrado daquele por quem todas as coisas vivem», há de intentar uma mais alta expressão poética que lhe permita «mais dignamente tratar dela». Essa

última fronteira, sabemo-lo hoje, será aquela que conduz à escrita d'A *Divina Comédia*.

No início do capítulo xxxv da *Vida Nova* (que integra 31 poemas — sonetos, canções, baladas — e 42 secções em prosa), Dante conta-nos como, perdido na expiação da dor causada pela morte de Beatriz, foi um dia assaltado pela visão de «*una gentile donna giovane e bella molto*». Que Dante se tivesse consolado da sua desdita nos braços (ou nos olhos, à maneira dos frescos de Giotto) de outra «*gentile donna*» não seria caso de escândalo. Porém, no que nos chegou da sua obra em prosa *Convívio*, escrita possivelmente entre 1304 e 1306, Dante volta a determinados momentos da sua vida passada, comentando informações que se poderiam extrapolar da *Vida Nova*, obra que ele agora considera «fervorosa e apaixonada». Dante promete-nos, com o *Convívio*, obra «temperada e adulta». E a «*donna gentile*», física e histórica, torna-se alegoria da nova paixão que assaltou Dante, pouco tempo depois do desaparecimento de Beatriz. Diz-nos o Poeta que, depois da morte de Beatriz, «fiquei de tanta tristeza ferido que não me valia conforto algum». Porém, como a sua mente «tratava de se curar», pôs-se a ler o *De consolatione philosophiae* de Boécio, filósofo latino do século vi, e o *De amicitia* de Cícero; e, através dessas leituras, ele, que apenas buscava consolo na filosofia, tornou-se dela amante cultor, por julgá-la «coisa suma».

E imaginava-a qual uma gentil dama, não a podendo imaginar em ato que não fosse misericordioso; porque tão voluntariamente o sentido da verdade a olhava que mal podia afastar-se dela. E por este imaginar comecei

a ir aonde ela se mostrava verazmente, isto, nas escolas dos religiosos, e às disputas dos filosofantes. Assim que, em pouco tempo, talvez trinta meses, comecei a sentir tanto a sua doçura que o seu amor expulsava e destruía todo outro pensamento.

(*Conv.*, II, XII)

A cronologia é conforme, embora em Dante as indicações de lugar e tempo sejam sempre aproximativas e, não poucas vezes, meramente simbólicas: decorridos trinta meses sobre a morte de Beatriz, Dante caiu sob o feitiço da filosofia, que via, à maneira de Boécio, como «uma gentil dama». A «*gentile donna*» de alguns dos poemas do tramo final da *Vida Nova* é, portanto, e alegoricamente, a filosofia, que distraiu o Poeta do seu luto e o ocupou totalmente, destruindo «todo outro pensamento».

Dante praticou a disputa filosófica «nas escolas dos religiosos» e na frequentação dos «filosofantes». A filosofia, enquanto objeto de estudo distinto da teologia, era uma disciplina relativamente recente: começara a ser praticada na Universidade de Paris, muito por influência da redescoberta das obras de Aristóteles, a *Física* e a *Metafísica*, cuja tradução em latim se iniciara a meio do século anterior. Em meados do século XIII, Albertus Magnus e, pouco depois, Tomás de Aquino, tornaram conhecidos, nas suas glosas e comentários, os pilares do pensamento aristotélico. Dante fará figurar estes dois sábios no Canto X do *Paraíso*, no círculo de doze mentes brilhantes que o Poeta considera dignas da beatitude celestial. No entanto, apenas

no último quartel do século de Dante a *Retórica* e a *Poética* tinham começado a circular na língua culta ocidental, o latim: as traduções a partir do grego de Guilherme de Moerbeke, arcebispo de Corinto, datam dos anos 1270. E o início dos estudos filosóficos na Universidade de Bolonha só teve lugar nos primeiros anos de 1290. Dante deve ter frequentado o *studium* que os dominicanos (ordem a que pertencera Albertus Magnus) mantinham em Santa Maria Novella, no qual dominava a figura de Remigio dei Girolami, que estudara com Tomás de Aquino (um franciscano) em Paris. Além disso, é quase certo que conhecia o *studium generale* que os franciscanos animavam em Santa Croce, porque no *Paraíso* se refere a um dos seus mais distintos mestres, Ubertino da Casale. E as referências a Aristóteles, ainda escassas, no texto da *Vida Nova* (XLII) mostram que o pensamento do Filósofo já não lhe era desconhecido, ainda que, possivelmente, através das traduções, de origem arábico-síria, empreendidas por Averróis (Ibn Rushd), um filósofo andaluz do século anterior.

Dez anos depois, Aristóteles tornar-se-á a referência mais constante no *Convívio*, obra que ficaria incompleta: o nome do filósofo grego é aí citado diretamente mais de cinquenta vezes e, indiretamente, como «o Filósofo», mais quarenta vezes. E, na *Comédia*, Dante aloja-o no limbo, o círculo do Inferno onde estacionam os virtuosos aos quais não foi dada a verdade da revelação divina, impedindo-os «de ver para lá dos limites da razão filosófica» e, portanto, «de entrar no reino da salvação» (Ruud: 386).

Rumo ao exílio: o político e o diplomata

Tal como a filosofia tomara conta do seu espírito à maneira de uma mulher «nobilíssima e belíssima», assim também a política vai ocupar o melhor das preocupações de Dante Alighieri, entre a conclusão da *Vida Nova* (por volta de 1294-1295) e a sua ida a Roma, para o Ano Santo decretado por Bonifácio VIII e celebrado na semana de Páscoa de 1300. É a etapa da imersão na convulsa vida política de Florença e do seu envolvimento nas grandes querelas do tempo, que põem frente a frente as ambições do Papa relativamente à cidade de Florença e os interesses organizados localmente na defesa da república florentina. Para sua desgraça, Dante tomará decididamente partido por estes.

Em 1293, esbatido o confronto entre guelfos e gibelinos com a afirmação dos primeiros, depois da Batalha de Campaldino (1289), o tradicional poder das famílias nobres de Florença (os *grandi*) sofrera um rude golpe: uma ampla coligação de burgueses ambiciosos e endinheirados (o *popolo*

grasso), com o concurso de alguns agitadores oriundos das camadas mais modestas da população (o *popolo minuto*, constituído por artesãos e pequenos comerciantes), fechara as portas do poder aos nobres e herdeiros das velhas famílias feudais, tornando apenas elegíveis para os cargos públicos os membros das corporações (as *guildas*) em que se organizavam as diversas classes ativas da população. Dante, por exemplo, não era elegível. Mas, provavelmente espicaçado pela morte de Brunetto Latini, que ocorrera nesse mesmo ano, o Poeta deve ter sentido o apelo da coisa pública: talvez se visse a si mesmo como «o verdadeiro herdeiro do seu defunto mestre» (Santagata 2016: 93). Além disso, a influência de Guido Cavalcanti também deve ter desempenhado o seu papel nesta aproximação do Poeta à vida política. Excluídos do poder pelos *Ordinamenti*, os Cavalcanti não deixariam, no entanto, de ser das mais destacadas famílias que integravam o partido guelfo, manobrando não poucas vezes na sombra, de forma a salvaguardar os seus interesses. Guido tornou-se um dos mais aguerridos líderes dos guelfos, vindo a integrar a facção branca, que marcava as suas distâncias com as ambições papais. A confrontação, ainda recente, entre guelfos e gibelinos resvalara para uma fratura igualmente fratricida, entre facções do partido guelfo reunidas em torno de duas famílias: os Cerchi, de riqueza e *nobiltà* recente, e os Donati, de finanças menos fartas mas antigo orgulho intacto. Os últimos, muito próximos dos interesses de Bonifácio VIII por via de entendimentos secretos do pontífice com Corso Donati, eram estrénuos defensores do antigo primado da

aristocracia florentina; os Cerchi, em cujo bando pontificava Guido Cavalcanti, guardavam maior distância com os apetites papais e eram mais inclinados a aceitar a ascensão das classes desafogadas provenientes do *popolo* florentino. Mas, entre uns e outros, reinava sobretudo uma emulação feroz, que frequentemente descambava em duros confrontos de rua ou emboscadas ardilosas. Ao longo da década, o poeta que se convertera, para Dante, no «primeiro dos meus amigos» («*quelli cui io chiamo primo de li miei amici*»), como escreve na *Vida Nova*), pode ter começado por instigar Dante a seguir-lhe as pisadas, para depois, quando o Poeta se afastou do *dolce stil nuovo*, ao mesmo tempo que ganhava influência e acesso aos cargos públicos, se distanciar dele. É datável do período imediatamente posterior à divulgação da *Vida Nova* o soneto de Cavalcanti «*I' vegno 'l giorno a te infinite volte*», inequivocamente dirigido a Dante, no qual lhe censura o pensar «*troppo vilmente*». Não é de excluir que as inclinações democráticas progressivamente reveladas por Dante na sua atividade política fossem também motivo para o afastamento dos dois amigos. Mas a razão principal do «*dissidio*» reside nas concepções poéticas divergentes sobre o Amor, que Dante quer agora elevar à transcendência do divino. O que é certo é que do poema se deduz que Cavalcanti «*pensa em Dante constantemente e o vê agora diferente do homem nobre e virtuoso que ele tanto amava*» (Pasquini: 54).

No plano político, uma substancial alteração veio a acontecer no verão de 1295, passando a permitir-se o acesso aos cargos eletivos de cida-

dãos que, com exclusão dos nobres e cavaleiros, demonstrassem a sua subsistência mesmo sem exercerem nenhuma profissão regular. Dante vivia, tudo o indica, das rendas das propriedades que o pai deixara a ele e aos irmãos; e estas seriam curtas para as necessidades, como evidenciam os numerosos empréstimos a que o Poeta recorreu, durante a segunda metade da década. Não tinha ofício regular, mas isso deixara de ser impedimento; foi a correr inscrever-se na corporação dos médicos e boticários. Com estes últimos devia, aliás, ter comércio frequente, porque era nas boticas dos farmacêuticos que se vendiam as cópias manuscritas dos livros que lhe interessavam. Logo em novembro desse ano participava no Consiglio dei Capitadini, onde tinham assento representantes, eleitos ou cooptados, das doze maiores corporações da cidade. Fora chamado como uma espécie de consultor, um dos *sapientes* aos quais os eleitos, muitas vezes completamente ignorantes acerca dos assuntos em debate, podiam recorrer. Mas é inegável que, com isso, se aproximara dos círculos do poder: em junho de 1296, ascendeu um degrau na escala político-social, ao falar perante o Conselho dos Cem, uma espécie de parlamento da oligarquia florentina, que respondia apenas perante os seis *priori*, a mais alta magistratura da cidade; e há notícia de que interveio pelo menos mais uma vez, no âmbito do mesmo Conselho, em 1297. E pouco mais.

Se o rasto da ascensão política de Dante Alighieri se perdeu com os tempos, talvez porque os seus períodos de atividade coincidiram com os de maior ascendente social e político da família Cerchi, de

cujo círculo era próximo, o mesmo não acontece com os testemunhos das suas crescentes dificuldades financeiras, que se agravaram dramaticamente durante a segunda metade da década de 1290. Não é difícil imaginar que parte dos substanciais empréstimos de que Dante se constituiu devedor tenha servido para custear o desenvolvimento da sua carreira política. O acesso ao Conselho dos Cem pressupunha um rendimento base de 600 florins em ouro, o que devia estar acima das receitas imagináveis dos irmãos Alighieri. Só em 1297, Dante e Francesco contraíram empréstimos no montante de mais de 700 florins de ouro, o primeiro em abril, o segundo em dezembro, uma quantia que era superior ao mínimo estabelecido pelo Conselho dos Cem. Teriam os empréstimos sido necessários para garantir a condição financeira que o tornava elegível para o Conselho? Não o sabemos. Mas o facto de pelo menos um deles, no valor de 480 florins, ter sido avalizado pelo avô materno e pelo sogro de Dante parece indiciar que as famílias se tinham reunido no apoio aos irmãos Alighieri, o que talvez queira dizer que estavam cientes do potencial envolvido na carreira política do Poeta. A verdade é que, pouco tempo depois, no início de 1299, Francesco Alighieri recorria de novo ao crédito, embora em mais pequena escala. Imaginamos, no entanto, com forte dose de probabilidade, que terá sido o empréstimo de Francesco a Dante, no valor de 125 florins e registado a 14 de março de 1300, que tornou possível a viagem do autor da *Comédia* a Roma, para o Ano Santo, cujas celebrações se desenrolaram na semana de Páscoa, a partir de 25 de março. E, coincidência porventura

significativa, Francesco voltaria a acudir ao poeta-político com 90 florins a 11 de junho desse ano, quatro dias antes de Dante Alighieri ser designado como um dos seis *priori* de Florença, ascendendo à mais alta magistratura da cidade.

No dia de Natal de 1299 (segundo o calendário juliano, então em vigor), provavelmente em celebração do quinto aniversário da sua acessão ao pontificado, o papa Bonifácio VIII anunciou em Roma a abertura de um ano de concessão de grandes indulgências, admitindo os fiéis, através de um conjunto de práticas penitenciais, à excepcional remissão dos seus pecados. O Papa retomava, inserindo-a na narrativa cristã, uma antiga prática hebraica, a do Jubileu, período durante o qual escravos e prisioneiros eram libertados, as dívidas perdoadas e a misericórdia divina se revelava em todo o seu esplendor. O Jubileu hebraico celebrava-se com intervalos de cinquenta anos, mas Bonifácio VII determinou que o Jubileu cristão ocorresse de cem em cem anos, precisamente no primeiro ano de cada século. O de 1300 deveria conhecer o seu apogeu durante a Semana Santa desse ano, que começava a 25 de março, e implicava a peregrinação a Roma, para romagem diária às basílicas dedicadas a Pedro e Paulo, durante um período de quinze dias.

A convocação do Jubileu (ou Ano Santo) foi uma peça mestra do reforço da autoridade espiritual do papado e de afirmação da legitimidade da sua intervenção na vida pública, em tempos de confrontação com o que restava do Sacro Império Romano-germânico. Ao longo do século que agora terminava, o poder da Igreja não cessara de se afirmar, reforçando-se a componente doutrinária e a

capacidade de manobra dos sucessivos papas, com algumas exceções. Mas Bonifácio VIII inscrevia-se na linha autocrática traçada quase um século antes por Inocêncio III e prosseguida por Inocêncio IV e Gregório X. Os três concílios celebrados durante o século (o de Latrão, em 1215, e os dois de Lyon, em 1245 e 1274) tinham contribuído para reforçar a interpretação canónica dos evangelhos, dotando ao mesmo tempo a Igreja de meios e métodos até então quase só admissíveis em chefes políticos de estados soberanos. O nascimento e consolidação das principais ordens mendicantes, os franciscanos e os dominicanos, com o seu apelo à pureza ideal do exemplo de Cristo, proporcionara à Igreja, que soube enquadrá-los na sua mensagem, a oportunidade de uma refundação doutrinária do cristianismo. Uma inovação teológica de primeira ordem, a invenção do Purgatório, ganhou então a sua consagração doutrinária, ao mesmo tempo que se cristalizava uma ideia do Inferno como lugar de punição de todos os pecados. O nascimento e rápida expansão do poder da Inquisição, assinalando a passagem da *persuasio* à *coercitio*, contribuiu para a consolidação das traves mestras da ortodoxia pontifícia. Pela primeira vez fora formulada a doutrina da infalibilidade papal, a qual, no entanto, só viria a ser estabelecida como dogma nos finais do século XIX. Além disso, os papas tinham chamado a si o privilégio exclusivo da canonização dos santos, que até então estava cometido aos bispos; ao mesmo tempo, fora diminuído o poder deliberativo dos corpos coletivos da Cúria e reforçado drasticamente o poder do pontífice. E a política fiscal de Roma, altamente intrusiva, corria a par

com a reivindicação, cada vez mais declarada, da superioridade do Papa sobre os monarcas, mesmo em assuntos do domínio temporal. A confrontação tornara-se explosiva durante a primeira metade do século, quando, governando a partir do Reino da Sicília, o imperador Frederico II pusera militarmente em causa as pretensões papais, fundamentadas num documento apócrifo do século IX ou X, a chamada «doação de Constantino» (*ver, supra, «Prólogo» e «Os anos de formação»*). Mas, nos últimos anos do século, através de uma subtil política de alianças e de um claro reforço da componente político-diplomática do seu pontificado, Bonifácio VIII alargara a área de influência papal e não escondia as suas ambições, designadamente quanto ao controlo da Toscana, em particular da cidade de Florença, e posteriormente do norte da Itália. Apesar disso, o seu excessivo voluntarismo começara por abrir um conflito violento com os cardeais Giacomo e Pietro Colonna, que combatiam as aspirações cesaristas dos papas, e, mais tarde, um outro, fatal, com Filipe IV de França, que a canonização do avô, Luís IX, decidida à pressa para aplacar a fúria do rei *Très Chrétien*, não chegou para sarar. As sequelas do conflito, que culminaria na invasão, pelas tropas francesas, dos aposentos papais em Anagni, iriam custar a vida a Bonifácio VIII, três anos depois. Apesar da sua aversão à figura do papa, Dante viria a verberar este episódio dramático na *Comédia*, pondo na boca de Hugo Capeto a expressa condenação da ação dos seus descendentes: «O mal feito e a fazer menos avivo, / vendo em Anagni entrar a flor-de-lis / e Cristo em seu vigário ser cativo.» (*Purg.*, XX, 85-87).

As intenções do Jubileu pareciam ser as melhores. Porém, a prática revelou-se desastrosa. Na última semana de março de 1300, mais de 200 mil peregrinos afluíram a Roma, cuja população não ultrapassava as 80 mil almas, tornando as ruas intransitáveis. A cidade, que era muito pobre, não oferecia quaisquer condições para albergar um tão grande número de visitantes. A confusão gerada por esta autêntica invasão pacífica desorganizou e corrompeu a vida dos residentes. E a atmosfera de fervor e penitência criada pela multidão, de dimensão inimaginável segundo os padrões de vida medievais, traduziu-se numa espécie de corrida histórica às indulgências, adquiridas a peso de ouro, menos como penitência do que como compra pura e simples de um perdão absoluto e incondicional. No Canto XVIII do *Inferno*, Dante deixa-nos a descrição da marcha dos danados, recorrendo à analogia com o movimento dos peregrinos do Jubileu. Para evitar atropelos e desastres, os magistrados romanos tinham mandado dividir ao meio, no sentido longitudinal, a ponte Sant'Angelo, estabelecendo assim dois sentidos para a circulação das multidões:

No fundo estavam nus os pecadores:

pra cá do meio, a vir-nos contra o vulto,
pra lá, ao invés, mas com passos maiores;
como os Romanos, turbas vindo ao culto,
no ano do Jubileu, por sobre a ponte,
fazem passar sem modo de tumulto,
que, de um dos lados, todos têm a frente
para o castelo e seguem a San Pietro,
e do outro, já caminham para o monte.

(*Inf.*, XVIII, 25-33)

Dante não nos deixou um testemunho direto dessa experiência traumática. No entanto, nos dias em que esteve em Roma, um episódio que testemunhou apontou-lhe a direção na qual a verdadeira Fé deveria orientar-se, o caminho pelo qual seria possível superar o catastrófico estado do mundo e alcançar a salvação. Todas as sextas-feiras, a peça de pano com que, dizia-se, uma mulher limpava o rosto suado de Cristo no caminho para o Calvário era exposta na Basílica de São Pedro, para contemplação e edificação dos fiéis. Chamavam-lhe Santo Sudário, que era *vera icon* do rosto do Salvador, e, por isso, a mulher piedosa era conhecida desde sempre como Verónica. O episódio é relatado por Dante no antepenúltimo canto da *Comédia*, comparando-se a um peregrino vindo da Croácia:

[«]Senhor meu Jesus Cristo, Deus veraz,
foi assim feita a semelhança vossa?»;
tal era contemplando eu a vivaz
caridade de quem, cá neste mundo,
contemplando, provou daquela paz.

(*Par.*, XXXI, 107-111)

A circunstância de ter situado ficcionalmente a sua viagem ao mundo dos mortos na semana que se iniciou em 25 de março de 1300 mostra bem como a grande celebração da Cristandade reunida simbolicamente na sede do poder papal se tornou, para o Poeta, um momento agônico da sua existência e o ponto crítico do qual irrompe a monumental *Comédia*, cuja escrita se

irá iniciar um lustro depois. Aos olhos de Dante, «*la diritta via era smarrita*», na sua vivência de crente e na existência conturbada da Igreja à qual pertencia.

A verdade é que, poucas semanas depois de ter estado em Roma, Dante Alighieri foi designado, possivelmente por cooptação apoiada pelos Cerchi, como um dos seis *priori* de Florença, cargo que, tradicionalmente, era exercido num mandato de dois meses, de forma a evitar que os seus detentores tivessem a tentação de se eternizar no poder. Embora não se saiba em que condições é que o novo priorado foi escolhido, no dia 13 de junho, é seguro que o método de designação esteve longe de ser inteiramente democrático. O grande dantólogo Michele Barbi não tinha dúvidas: «É seguro que tudo foi cozinhado de forma a assegurar que os vencedores fossem aqueles que eram necessários» (citado por Santagata 2016: 112). Dante tornara-se um dos «necessários»; e, como tal, um inimigo jurado de Bonifácio VIII.

A situação dos *priori* não era fácil, à partida. Mas ficou pior nos últimos dias de junho, quando, na sequência de graves confrontações públicas entre partidários dos Cerchi e dos Donati, agravadas por um movimento de protesto dos *magnati* florentinos contra o poder do *popolo grasso*, os *priori* se viram obrigados a expulsar de Florença oito chefes da facção ligada aos Donati (entre os quais o terrível Corso) e sete do bando dos Cerchi, nomeadamente o poeta e ativista Guido Cavalcanti, que fora o primeiro amigo de Dante, mas se afastara presumivelmente dele durante os anos de envolvimento político do autor d'*A Divina Comédia*. Cavalcanti

viria a morrer de malária, poucas semanas depois, quando tentava voltar a Florença. À firme reação dos *priori* aos acontecimentos que se precipitaram durante esse mandato não terá sido estranha a intransigência e capacidade argumentativa de Dante, cujos dons retóricos e ascendência intelectual eram comumente reconhecidos na Florença do tempo. Mais tarde, escreveria numa carta, cujo original se perdeu, que «todos os meus males e todos os meus inconvenientes tiveram causa e origem no meu infausto priorado».

Embora não haja muitos testemunhos acerca da sua atividade política, uma vez terminado o seu mandato, em meados de agosto de 1300, Dante continuou a gravitar nos círculos do poder em Florença, ao menos na condição de *sapiente*. E há notícia de intervenções do Poeta no Conselho dos Cem, defendendo as posições mais extremas de oposição às iniciativas bélicas do Papa. Em junho de 1301, esteve com a minoria do Conselho que pretendia rejeitar uma intimação de Bonifácio VIII relativa ao envio de cavaleiros florentinos para reforçar as tropas papais; mas a maioria aprovou a conciliação com a vontade pontifícia e Dante viu-se colocado em posição incômoda, mesmo dentro do seu partido. Seja como for, por esta altura, já Bonifácio VIII sabia quem ele era e o papel que desempenhava na resistência aos seus planos. Talvez, por isso, não seja desajustada a acusação que é formulada, em tons proféticos, pelo antepassado Cacciaguida: «Isto se quer, se busca e já se acerca / e cedo virá feito a quem o pensa, / lá onde Cristo a toda a hora se merca.» (*Par.*, XVII, 49-51)

A alusão não pode ser mais cristalina: em 1300, momento em que Dante situa o encontro com o seu antepassado, já em Roma Bonifácio e os seus sequazes arquitetavam o exílio do Poeta. Na altura dos acontecimentos dramáticos que levarão ao seu exílio perpétuo, no entanto, ainda Dante pensava gozar da imunidade que lhe dava a sua condição de cidadão e embaixador de Florença: em outubro de 1301, perante a aproximação das tropas de Charles de Valois, que o Papa queria ver entrar em Florença para assegurar, enfim, o seu domínio da capital toscana, os governadores da cidade decidiram enviar a Roma uma embaixada conjunta com Bolonha, no sentido de tentar demover o Papa de forçar os muros da cidade. Dante fazia parte da delegação florentina, mas, no contexto agora conhecido, pode dizer-se que foi involuntariamente meter-se na boca do lobo. A embaixada foi recebida pelo Papa no seu palácio de Latrão por volta de 20 de outubro. O Papa propôs uma suspensão da invasão, na condição de os governadores da cidade resolverem submeter-se às suas instruções; para o efeito, mandou que dois dos embaixadores regresassem imediatamente a Florença, a comunicar as suas condições, mas reteve Dante até aos primeiros dias de novembro, dando tempo às tropas francesas para entrarem na cidade, e criando as condições para o golpe de Estado liderado por Corso Donati, que restabeleceu o poder dos guelfos negros e desencadeou uma repressão sem precedentes contra a facção branca que ocupava o poder. Quando finalmente se pôs a caminho de Florença, Dante já não passou de Siena. Aí foi informado do que estava a acontecer e, provavelmente, renunciou a

entrar na sua cidade, embora lá tivessem ficado a mulher e os filhos. Dante acreditava que o golpe de Corso Donati teria vida curta. Nessa, como noutras coisas, enganou-se redondamente: até à sua morte, em 1321, jamais voltaria a ver as margens do Arno, em Florença.

O ano de 1304

Não se sabe se Dante Alighieri, uma vez conhecidos os desenvolvimentos políticos entretanto ocorridos em Florença, se manteve por Siena ou se aproximou da sua cidade. De qualquer forma, a partir de janeiro de 1302, dois meses apenas após o golpe que trouxe os guelfos negros de volta ao poder, Dante tornou-se praticamente proscrito, por sentença judicial que o condenava, em processo sumaríssimo *in absentia*, por pretensa *baratteria*, nome dado à compra de favores traduzidos em votos, nas vésperas da sua eleição como um dos *priori* de Florença. A pena consistia no pagamento de uma multa que deveria ser pesada para as suas depauperadas finanças, bem como na interdição, com caráter definitivo, do exercício de cargos públicos.

Esta primeira sentença, embora dura, era relativamente benigna. Mas, logo a seguir, a 10 de março, em consequência da inevitável radicalização do processo político, Dante e catorze outros guelfos

brancos seriam condenados à morte caso voltassem a Florença, e isto equivalia a um desterro perpétuo. Todos os condenados de janeiro tinham-se recusado a pagar a multa então cominada e sobre muitos deles, entre os quais Dante, impendia a suspeita de traição à cidade, por frequentação de círculos políticos hostis ao novo poder instalado. De facto, o Poeta dirigira-se entretanto a Arezzo, onde se reunira com outros exilados do seu partido, entre os quais *ser* Petracco, pai de Francesco Petrarca, com o beneplácito e o apoio de antigos adversários gibelinos, que dominavam a cidade e incitavam os opositores a derrubarem o regime de Florença. Uma ampla e, aos olhos de muitos, espúria coligação gerara-se, nesses primeiros meses de 1302, entre guelfos brancos, gibelinos e as famílias feudais do Valdarno, numa tentativa, que militarmente ia ser malsucedida, de sitiarem a cidade onde os guelfos negros estavam em vias de instalar um regime de assumida *vendetta* política e familiar. Dante terá tomado parte nas negociações que conduziram à aliança entre guelfos florentinos e gibelinos aretinos e, uma vez estabelecida a coligação, tomou assento no Conselho dos Doze, uma espécie de governo no exílio, que assegurava a coordenação das forças aliadas.

Por então, Dante acreditava ainda que o fim do seu exílio estava para breve: numa canção que nas edições contemporâneas aparece incluída nas *Rime* («*Tre donne intorno al cor mi son venute*»), o Poeta, ouvindo o discurso das «três damas» (a Justiça, o Direito divino e a Lei humana), reivindica orgulhosamente o seu estatuto de exilado: «cair com os bons é digno de louvor». Que a canção

foi escrita ainda antes do desânimo que dele se apossou em 1304 atesta-o a dedicatória, com a sua bela exortação final:

Canção, faz-te à caça com as tuas penas brancas
canção, faz-te à caça dos cães negros
dos quais tive por bem fugir
quando eles a paz me poderiam dar.
Mas nem o fariam, por não saber quem sou:
no sábio a câmara do perdão nunca se encerra,
pois perdoar é um bom troféu de guerra.*

A verdade é que as esperanças encorajadas pela frente gerada em Arezzo iriam sofrer rude golpe nos meses seguintes: à medida que, em Florença, se prosseguia a tarefa de decapitação do poderio dos guelfos brancos, os exilados de Arezzo deparavam-se com o crescendo de arrogância dos gibelinos, de cujo poderio financeiro e militar inteiramente dependiam. Apesar disso, as forças mobilizadas, colocadas sob o comando de um *capitano* gibelino, animaram a primeira campanha de Mugello, entre junho e setembro de 1302, sem que dela resultassem progressos visíveis das forças do exílio: das escaramuças saíram reforçados os guelfos negros florentinos.

No final desse ano, o estado-maior da coligação mudou-se de Arezzo para Forlì, cidade da Romanha a nordeste de Florença. E daí partiu Dante, provavelmente no final da primavera de 1303, como embaixador da coligação, para tentar convencer o *signore* de Verona, Bartolomeo della Scala, a juntar-se à frente ampla que se formara em Arezzo. Apesar de os seus esforços diplomáticos não terem tido êxito, o Poeta vai permanecer em Verona du-

rante cerca de dez meses. Aí terá tido notícia da morte do seu arqui-inimigo Bonifácio VIII, ocorrida em outubro de 1303; mas a pronta eleição do papa Bento XI, colocado no trono de Pedro com o beneplácito dos Franceses, não pode ter-lhe dado grandes perspectivas quanto a qualquer evolução favorável a curto prazo. Dante manteve-se por isso na cidade governada por Bartolomeo della Scala, cujo irmão mais novo, Francesco (chamado *Cangrande*), virá a acolhê-lo magnanimamente, anos mais tarde. Nesta sua primeira estadia, Dante beneficiou da frequência da Biblioteca Capitolare, uma das mais bem fornecidas de toda a Europa, na qual terá tido primeiro contacto com a obra de Tito Lívio e de Plínio, então praticamente desconhecidos, que o Poeta refere no tratado *De vulgari eloquentia*, escrito nos dois anos seguintes. E há na sua obra ecos de viagens pelo nordeste da Península, a Brescia, Pádua, Treviso e Veneza, porventura em execução de missões diplomáticas que lhe teriam sido confiadas pelos seus companheiros da coligação. Há quem sustente que, por esta época, o Poeta pode ter passado uma temporada em Bolonha (Santagata 2016: 174 e segs.), o que explicaria a rápida, embora incompleta, composição dos seus dois tratados (*Convívio* e *De vulgari eloquentia*), que se destinariam a fazer valer os seus créditos junto da exigente comunidade académica da cidade emiliana.

Seguro é, no entanto, que num período não especificado Dante esteve em Pádua. Devemos a um dos primeiros comentadores d'*A Divina Comédia*, Benvenuto da Imola (década de 1320-c. 1387), o relato, hoje em dia tido como fantasioso, do encontro de Dante com Giotto di Bondone (1266-1337),

o maior pintor da época, que iniciara, possivelmente ainda em 1303, em Pádua, o afrescamento da Capela dos Scrovegni. Mas, se a «invenção» de Benvenuto *non è vera*, pode, ao menos, dizer-se que é *ben trovata*. A verdade é que a hipótese de um encontro, ou, pelo menos, de uma visita de Dante ao estaleiro montado no local votivo da família Scrovegni, é possível, embora insuscetível de confirmação. De outra forma, como explicar que Giotto seja a única personagem viva (à exceção do próprio Dante) que merece uma referência circunstancialmente elogiosa n’*A Divina Comédia*? No *Purgatório*, o Poeta põe na boca de Oderisi da Gubbio, famoso iluminador bolonhês, um divertido discurso sobre a soberba, que remata com uma judiciosa conclusão *pro domo*:

Oh, vã glória de tanta humana posse!
quão pouco o verde em vosso cume dura,
que um tempo mais grosseiro o não acosse!
Acreditou Cimabue na pintura
ser primeiro, e Giotto o há vencido,
tanto que a fama se lhe torna obscura:
assim tirou a um o outro Guido
a glória desta língua; e é talvez nado
quem do ninho os expulse para o olvido.

(XI, 91-99)

Séculos depois, Joyce viria a parafrasear esta passagem do *Purgatório*, colocando-se a si mesmo como provável sucessor de Ibsen e Hauptmann na glória dramaturgica. Aqui, as referências a Giotto e a Guido Cavalcanti (que a Guido Guinizelli roubou

«a glória desta língua») não escondem que o objeto da lauda é o próprio Dante, ainda que expressa a previsão sob forma dubitativa e profética: «é talvez nado / quem do ninho os expulse para o olvido». Apesar das reservas científicas, a hipótese do encontro é atraente: é impossível não pensar que as assustadoras descrições dantescas do *Inferno* encontram paralelo nas imagens do grande fresco do *Juízo Final*, pintado por Giotto na capela dos Scrovegni entre 1303 e 1307; que a concepção do Purgatório como um espaço físico representável é homóloga da que Dante produz nos cantos da segunda parte do seu poema; e que as visões angelicais do *Paraíso* ecoam a transcendente delicadeza do cromatismo expressivo de Giotto, no mesmo grande fresco de Pádua. Em ambos, transparece uma mesma visão dramática da representação, uma idêntica atenção ao concreto e à sua inserção no espaço do sagrado. Sobretudo, no pintor e no poeta, a visão do Além é estruturada em consonância estreita com os preceitos e injunções do segundo concílio de Lyon de 1274 e a doutrinação de São Boaventura. Os frescos de Giotto e o poema de Dante são peças fundamentais da redefinição dos «quadros espaço-temporais do imaginário cristão», como escreveu sugestivamente Jacques Le Goff (citado por Pleyne: 89); e, por essa via, da construção de uma nova ordem simbólica no espaço do cristianismo ocidental.

A longa permanência de Dante no norte da Itália viria a ter consequências decisivas para o seu futuro como homem e como escritor. Embora não deva ter perdido totalmente o contacto com os seus companheiros do conselho guelfo, a distância

parece ter tido sobre ele a consequência de um progressivo afastamento. A frequência da esplêndida Biblioteca Capitolare de Verona devolveu-o a um ambiente de estudo e reflexão, retomando a lição dos anos em que frequentara os *studia* filosóficos, em Santa Maria Novella e em Santa Croce. Terá sido aí que começou a composição do *Convívio*, amplo escrito filosófico em catorze livros ou tratados, dos quais apenas quatro foram terminados e chegaram até nós. Mas, presumivelmente perdidos os recursos que lhe eram proporcionados pelo conselho guelfo, estacionado em Forlì, a sua situação financeira agravou-se irremediavelmente. Sobrevivia, talvez, às custas da família Della Scala (mas é certo que, no *Purgatório*, não poupará o patriarca, Alberto, que morrera em 1301), para a qual poderá ter desempenhado funções de escrivão ou, mesmo, de enviado diplomático. Na primavera de 1304, talvez encorajado pelas perspectivas da paz entre guelfos brancos e negros que estava a ser negociada em Florença pelo legado do novo papa, Bento XI (que viria a morrer em julho desse ano), aproximou-se de novo da sua Toscana natal. Em junho, recebeu em Arezzo a visita do irmão Francesco, que lhe avalizou um empréstimo providenciado por mercadores guelfos. Mas, na segunda metade desse ano, após as negociações de Florença terem sido abortadas com a fuga do legado papal, em carta dirigida (em latim) aos senhores de Romena, na província de Arezzo, por quem tinha sido acolhido em mais de uma oportunidade, queixa-se sem discrição da «*inopina paupertas quam fecit exilium*», a imprevista pobreza trazida pelo exílio, a qual, «como feroz

perseguidora, me faz prisioneiro como se estivesse encarcerado, despojado de cavalo e de armas».

Nas primeiras páginas do *Convívio*, quase de certeza escritas durante este ano, em língua vulgar, diz sintomaticamente:

Depois de que aprouve aos cidadãos da belíssima e famosíssima filha de Roma, Florença, expulsar-me do seu doce seio — no qual nado e criado fui até ao auge da minha vida, e no qual, em toda a sua boa paz, desejo de todo o coração repousar a alma cansada e terminar o tempo que me é dado —, por quase todas as partes às quais esta língua se estende, peregrino, quase mendigando, andei, mostrando contra minha vontade a chaga da fortuna que sói muitas vezes imputar-se ao chagado. Deveras fui lenho sem vela e sem governo, levado a diversos portos e lares e praias pelo vento seco que exala a dolorosa pobreza; e apareci aos olhos de muitos, que porventura através de alguma fama de outra forma me haviam imaginado, num conspecto que não só envileceu a minha pessoa, como fez de menor preço toda a minha obra, tanto a já efectuada quanto a por efectuar.

(*Conv.*, I, III)

A elegância da formulação não esconde o seu significado essencial: que em 1304, depois de três anos de deambulações e ações erráticas, empobrecido e solitário, o Poeta tem finalmente a consciência da sua figura de exilado, proscrito e diminuído, no seu aspeto e no conceito de si

mesmo. Dante sabe agora que tão cedo não voltará a Florença: não podendo confiar nos esforços de apaziguamento do Papa, nem na eficácia política e militar dos seus confrades guelfos exilados, mesquinhos, intrigantes e venais, desiludido com a pesada derrota sofrida pelas forças da coligação na Batalha da Lastra, em julho de 1304, afastado da sua família e dos seus amigos, anuncia aquilo que o tornara digno de «alguma fama»: que é da escrita, e por ela, que o seu nome poderá ser limpo da infâmia que sobre ele se abateu. Talvez tenha tentado então, como sugerem alguns biógrafos, obter dos guelfos negros um perdão que lhe permitisse regressar. Por duas vezes, em 1310 quando o imperador Henrique VII se aproximou de Florença, e em 1315, quando o poder florentino lhe ofereceu a possibilidade de regresso, em condições por ele julgadas infamantes, a luz da esperança voltou a brilhar para Dante. Mas, a partir de 1304, o seu destino próximo, presente-o, está traçado: tão cedo não voltará a ver as torres de Florença. Em 1307, numa canção enviada ao marquês Malaspina (a conhecida «*Montanina*»), diz mesmo:

Ó minha canção das montanhas, vai:
talvez avistes Florença, a minha terra
que fora de si me desterra
vazia de amor e nua de piedade;
e se lá dentro entrares, podes dizer-lhe: «Mais
não há de o meu autor fazer-vos guerra:
lá donde venho uma corrente o ferra
tal que, acaso se domasse a vossa crueldade,
para aqui voltar não lhe restava a liberdade.»*

Por agora, afasta-se da vida política, à qual consagrara o melhor dos seus esforços durante dez anos, e deita-se à escrita, pretendendo dar sequência, na estrutura (poemas e comentários) e na intenção (aprofundar os mistérios do saber, pois que «*la scienza è l'ultima perfezione della nostra anima*»), à forma inovadora da *Vida Nova*, a uma década de distância do seu título inicial.

Colocado sob os auspícios de Aristóteles (a quem, na esteira de Tomás de Aquino, designa muitas vezes, por antonomásia, como «o Filósofo»), o *Convívio*, escrito em vulgar, que reputa mais adequado do que o latim ao comentário de canções escritas na língua comum, pretendia abordar todos os temas relativos à vida e à alma humanas, num estilo «temperado e adulto». A obra, de claro pendor filosófico, seguiria, ao que parece, livro a livro, as virtudes morais enumeradas por Aristóteles, e seria constituída por uma introdução e catorze partes, cada uma das quais iniciada com uma canção de sua autoria, à qual se seguiria o comentário destinado a elucidar o seu significado alegórico. Era um conjunto de «iguarias» (as canções) entremeadas com o serviço de mesa que lhes dava o enquadramento e valorizava o significado — um verdadeiro «banquete», que é, finalmente, o sentido etimológico de «convívio». O texto do *Convívio*, tal como chegou até nós, é pesado, carregado de referências eruditas, de cerrada argumentação e não poucas vezes obscuras conclusões. No percurso biográfico de Dante, a obra poderá, no entanto, ter desempenhado papel de charneira: aqui «*Dante viene preso dalla volontà di diventare un autore*» (Ferrucci: 41). Dante é portanto tomado pela

vontade de se tornar um autor, isto é, um escritor dotado de «*autoridade*», alguém a quem se olha não apenas como criador, mas também (talvez, até, sobretudo) como um «*maestro*». É o tratamento que Dante dá a Virgílio quando o encontra no início da *Comédia*, e é natural que o poeta florentino, que se tinha na mais alta consideração, quisesse emulá-lo. Mas o *Convívio*, na sua incompletude, pode ter ainda funcionado como um exercício de autodisciplina, que o Poeta a si mesmo se impôs no meio da confusão que se tornara a sua vida: «A sua reação é digna de um génio beligerante: procurar a racionalidade das coisas depois de ter tombado na catástrofe.»* (*Ibid.*: 50) Tanto assim é que numerosos argumentos serão retomados, em registo poético, na construção da *Comédia*. O *Convívio* é, também, o ensaio para a definição do travejamento cultural e teológico do seu *opus magnum*.

Mas a obra fica «como um edifício em ruínas antes mesmo de acabada a sua construção» (*ibid.*: 63). A composição do *Convívio* será abandonada possivelmente no ano seguinte, quando lhe surge o impulso de escrever outro livro, de recorte filológico e linguístico, o *De vulgari eloquentia*, em larga medida inspirado pela observação, a que se entregara durante as suas viagens pelo norte da Itália, das variantes dialetais da língua falada na Península. De facto, logo nas primeiras páginas do *Convívio*, anunciara, «se Deus o permitir», um *libello* acerca da Vulgar Eloquência. Surpreendera-o, nas suas deambulações, a descoberta dos particularismos linguísticos da Itália, o facto de que «a língua da parte direita da Itália é diferente da língua falada na parte esquerda: de facto, os paduanos falam

de uma maneira e os pisanos de outra; e como é diferente o falar daqueles que habitam próximo uns dos outros, como os milaneses e os veroneses, os romanos e os florentinos» (VE, I, IX). Completado apenas um terço do seu plano para o *Convívio*, a escrita do referido «libelo» impôs-se-lhe com urgência, ocupando-lhe os anos de 1305 e 1306. O tratado, inicialmente projetado para integrar seguramente quatro livros, mas cuja escrita Dante interrompeu no final do capítulo XIV do segundo livro, apresenta-se como um manifesto em defesa da utilização culta da língua vulgar, em contraposição ao latim, que reputava uma língua gramatical sem uso corrente entre os povos e unicamente acessível às elites, burocráticas, eclesiásticas e letradas. Curiosamente, o *De vulgari eloquentia* é escrito em latim, o que denuncia a pretensão «científica», e a vontade de lançar, entre as minorias cultas, a discussão sobre a necessidade de fazer ascender a língua vulgar às expressões superiores da arte e do pensamento (o *vulgar illustre*). Trataria, sucessivamente, da poesia e da prosa, nos três primeiros livros; enfim, o livro quarto seria dedicado ao «vulgar medíocre», a partir do estudo do estilo cómico na *cantilena* popular.

A reivindicação da língua vulgar como forma de expressão culta provém do «*naturale amore de la propria loquela*», como diz no *Convívio*, e é uma peça fundamental na afirmação de uma identidade linguístico-histórica dos povos da Itália. Para isso, que é o seu projeto político da língua, exuberantemente sustentado n'*A Divina Comédia*, Dante procede a uma minuciosa análise de catorze variedades dialetais que identifica na Península,

relevando as afinidades radicais entre elas e defendendo que correspondem a uma visão do mundo e a uma cultura comum. Diminando do húmus cultural, o vulgar ilustre seria também o veículo natural de expressão dos poetas «*eccellentissimi*», entre os quais avulta o exemplo dos poetas do *dolce stil nuovo*; por extensão, cujos argumentos não chegaríamos a conhecer, s -lo-ia também dos prosadores e constituir-se-ia como matriz da fala e da escrita das camadas populares.

Porque interrompeu Dante a escrita de *De vulgari eloquentia*, tal como já acontecera com o *Convívio*? Tudo indica que, simultaneamente com a composi o dos dois tratados, o espírito se lhe começara a voltar para a cria o e desenvolvimento do seu projeto mais ambicioso: há quem defenda que os primeiros capítulos do *Inferno*, etapa inicial d'A *Divina Comédia*, foram reduzidos a escrito durante os anos em que trabalhava nos livros que ficaram por completar.

Um «poema sacro»

Não se sabe exatamente quando, por onde, em que condições, Dante Alighieri começou a escrever o seu monumental poema em três partes ou cânticos (*cantiche*) e cem cantos *Comédia*, conhecido desde Boccaccio como *A Divina Comédia*. Nem sequer, ao certo, quando os seus três cânticos foram conhecidos. Sem entrar nos árduos debates dantescos, que grassam há praticamente sete séculos, podemos, no entanto, aceitar como hipótese pelo menos verosímil a seguinte datação, na esteira das investigações de Giorgio Padoan: os primeiros sete cantos do *Inferno* foram divulgados em 1308 (parece seguro que Dante começara a sua composição em 1306, embora haja vestígios de fatura anterior de algumas passagens, como o Canto V); em 1311, também os Cantos VIII a XVI; em 1314, em Ravena, a versão integral do *Inferno*; entre 1315 e 1316, são conhecidos sucessivamente os diversos cantos que constituem o *Purgatório*, cuja versão integral é licenciada no segundo desses anos; por

fim, em 1320, o *signore* de Verona, Cangrande della Scala, recebe das mãos de Dante uma boa parte do *Paraíso*, capeada por uma importante carta em 89 parágrafos, a célebre *Epistola a Cangrande*, cuja autenticidade, pelo menos parcialmente, é discutida por muitos dantólogos. Uma lenda persistente sustenta que os últimos cantos da obra foram descobertos pelos filhos num buraco na parede da modesta residência em que viviam, em Ravena, por causa de um sonho em que o espírito do pai, que morrera em setembro de 1321, apareceu a Pietro Alighieri e lhe revelou o esconderijo. Seja como for, o *Paraíso* só foi conhecido na íntegra depois da morte do Poeta: a escrita da *Comédia* tomou a Dante pelo menos quinze anos da sua vida, que o mesmo é dizer quinze anos do seu exílio, entre os 41 e os 56 anos de idade.

Durante este largo período, o Poeta errou entre a Lunigiana, a noroeste de Florença, e Ravena, na costa oriental da Península. No entretanto, viveu, por vezes em condições de extrema pobreza, em Pistoia, em Lucca, em Poppi e Porciano, e em Verona, onde foi acolhido magnanimamente por Francesco (Cangrande) della Scala, antes de passar as portas da corte de Guido Novello da Polenta, em Ravena, onde encontraria abrigo nos últimos três anos de vida. Missões de diversa índole levaram-no ainda a outras cidades do norte da Itália, da última das quais, Veneza, voltaria para morrer. É fácil compreender que, ao longo deste tempo, andou com o manuscrito do Poema «às costas», dando-o para divulgação aos bocados, trabalhando nele quando as condições o permitiam, fazendo-o evoluir à medida que o ia compondo e que as cir-

cunståncias da sua vida se iam modificando. Um exemplo: a meio do *Purgatório*, no Canto XVIII, possivelmente escrito antes da sua segunda estadia em Verona, Dante trata com reservas a família dos *signori* da cidade, os Della Scala (ou Scaligeri). Porventura recordado do nenhum seguimento dado por Bartolomeo della Scala às pretensões da sua missão diplomática, em 1304, não deixa de se referir ao pai, Alberto della Scala, em termos pouco elogiosos, e mais ainda, ao filho bastardo Giuseppe, «[...] mau de corpo inteiro, / e pior na mente, e que por mal nasceu», que Alberto «no lugar do pastor [de San Zeno] pôs verdadeiro» (XVIII, 124-126). Ora, o *Purgatório* foi divulgado em 1316, quando Dante vivia em Verona a expensas do filho mais novo do referido Alberto, Cangrande della Scala, que entretanto ascendera ao poder, após a morte do seu irmão Bartolomeo. Numa aparente volta-face que não pode deixar de surpreender, até porque Cangrande era «*acer et intractabilis*», atacando repetidamente Pádua e conquistando Cremona, submetendo Vicenza e Lucca, e assim se tornando um cabo de guerra temível e cruel, Dante dá-lhe um lugar no *Paraíso*, escrito provavelmente quando já não estava em Verona (chegou a Ravena em 1318), mas em registo profético, porque o tempo de representação do Poema é a Semana Santa de 1300, quando Cangrande tinha apenas 9 anos e o pai ainda estava vivo (Alberto morreria em 1301). É o antepassado de Dante, Cacciaguida, que se refere a ele:

Suas magnificências amiúde
serão faladas e até aos inimigos

muda a língua não fica e lhes alude.
Dele espera benéficos abrigos;
por ele há-de mudar-se em muita gente
a condição de ricos e mendigos.

(Par., XVII, 85-90)

A muitos títulos, esta passagem pode ler-se como uma espécie de desagravo aos Della Scala, após a referência negativa do *Purgatório*; mas talvez seja apenas efeito direto da forma principesca como Cangrande o recebera, em 1312, dando-lhe condições de alojamento e de remuneração de que Dante porventura nunca antes beneficiara, necessidades tornadas mais prementes a partir de 1315, quando a ele se juntaram os filhos Jacopo, Pietro e Antonia, expulsos de Florença.

Tanto como este explícito panegírico a um *signore* que, na época como mais tarde, sempre esteve longe de ser considerado um modelo de virtudes, é notória a omissão de referências a qualquer dos chefes atuais da facção negra dos guelfos, que o tinham expulsado de Florença e, à data em que o Poema começa a ser escrito, o haviam já condenado à morte. Nem sequer o temível guelfo negro Corso Donati, o principal fator da sua expulsão, figura entre os danados de Dante: é apenas aludido indiretamente e em tom profético no Canto XXIV do *Purgatório* («[...] ‘que esse que mais tem culpa, / vejo em cauda de fera ser puxado / para o vale onde nunca se desculpa[’]», 82-84), apesar de, à data da composição final do *Inferno*, já pertencer ao reino dos

mortos (morrera em 1308). Em contrapartida, Dante não poupa os adversários gibelinos (Frederico II, Guido da Montefeltro, Farinata degli Uberti), cujos sucessores, aos quais taticamente o Poeta estivera ligado, pelo menos até meados de 1304, se encarniçavam então na luta contra o regime guelfo de Florença. Porquê? Marco Santagata adianta uma hipótese plausível: «No período em que escreve o *Inferno* [a partir de 1306], Dante tenta obter dos guelfos negros de Florença uma amnistia pessoal que lhe permita regressar à cidade» e «procura acreditar-se como o melhor herdeiro da tradição guelfa» (Santagata 2013: VIII). Pode ser que o desapontamento com o insucesso dessa aproximação e o escândalo com que acolheu a transferência da Cúria para território francês, em 1309, ajudem a explicar o deslizar para posições de apoio ao imperador Henrique VII, eleito em 1308, fazendo de Dante uma espécie de gibelino sem partido, como é patente na epístola que dirigiu em janeiro de 1310 aos senhores das cidades italianas, na qual realça a missão de paz e justiça do Imperador, que se preparava para entrar na Itália e fazer valer o ascendente do poder temporal sobre a Península. E em 1312 é recebido na corte de Cangrande della Scala, líder dos gibelinos lombardos, ao qual faz, no *Paraíso*, o rasgado elogio que acima vimos. O essencial do seu pensamento político da maturidade, assente no primado do temporal sobre o espiritual e no papel moderador do Imperador está bem expresso na *Monarquia*, que escreve por estes anos em latim, *ad usum* das *signorie* da Itália. E a mudança de tom entre os dois

primeiros cânticos da *Comédia*, o *Inferno* e o *Purgatório*, marcadamente pró-guelfa a primeira, crescentemente pró-gibelina a segunda, é sintoma evidente de uma transformação no seu espírito fortemente impulsionada pelos acontecimentos da sua vida pessoal, decorrentes da sua experiência política.

Não sendo embora um poema de amor, no sentido herdado da poesia provençal e cristalizado pelo romantismo, *A Divina Comédia* é, acima de tudo, um poema sobre o Amor; e, em última (que é primeiríssima) instância, sobre o Amor divino, que é, finalmente, segundo Dante, o motor de todas as coisas. Di-lo Beatriz, logo no Canto II do *Inferno*, dirigindo-se a Virgílio: «Eu sou Beatriz, ora a fazer-te andar; / do lugar venho a que voltar pretendo, / e amor me move, que me faz falar.» (70-72) O conceito é cristalino: Beatriz vem do Empíreo, a que pretende rapidamente regressar, enviada por Deus para conduzir («fazer-te andar») Virgílio e, naturalmente, o seu discípulo, Dante, o peregrino. Sabemos de onde vem e para onde voltará. Não acontece assim com o peregrino, que vem do mundo terreno sem ter morrido (ou não poderia contar a história da sua viagem), como que predestinado a encontrar a revelação do Amor divino, mediado por quem começou por lhe inspirar um amor presencial, feito de emoção e marcadamente erotizado. Passaram pouco mais de dez anos sobre a escrita da *Vida Nova*, e é assim possível recordarmos como o jovem poeta Dante se envolveu em caprichosas declinações de Amor, primeiro à maneira cavalcantiana (e em Cavalcanti não há amor que não seja atração

e desejo por uma mulher), depois, quase *in fine*, pressentindo que a maneira como vê Beatriz, a sua «musa» idealizada, carece de uma outra e mais alta expressão capaz de exprimir a sua beleza etérea, por enquanto indizível. A *Comédia* é o poema através do qual, e por sucessivas aproximações, o impulso primeiro que o atraiu para Beatriz (*il disio*) se transfigura e dissolve numa espécie de luz omnipresente e sobrenatural, que é a verdadeira essência de Deus, luz que tudo ilumina e tudo contém. Do «Amor que a amado algum amar perdoa», nomeado por Francesca da Rimini no Canto V do *Inferno* (o Amor como atração fatal à qual ninguém escapa) ao responso que o poeta recebe de Beatriz no Canto XXXI do *Purgatório*, mostrando-lhe o caminho para a perfeição divina (o verdadeiro Amor que tudo inspira e redime), vai o caminho de penitência que anuncia a transformação: instigado (para não dizer obrigado) por Beatriz, Dante purifica-se nas águas do rio Êunoe e sai do *Purgatório* «*puro e disposto a salire a le stelle*». Nas diversas instâncias do Paraíso, Dante Alighieri, o poeta, vai enfim compreender a essência divina do Amor e a sua energia transfiguradora: «[...] Num só Deus creio que almejo, / eterno e uno, e que o céu todo move / imoto, com amor e com desejo» (*Par.*, XXIV, 130-132). O essencial do pensamento que subjaz à conceção dantesca do Amor e às suas diversas modalidades encontra-se alojado, significativamente, mesmo a meio do Poema, no diálogo entre Dante e Virgílio que ocupa o Canto XVII do *Purgatório* e segue para o canto seguinte: «Dante vê a chave para entendermos o comportamento humano na ideia do Amor.»

(Shaw: 131) O seu poema é também um caminho pelo mundo das paixões humanas: do amor que *perde* ao amor que *salva*.

A Divina Comédia é pois um poema de redenção pela Fé. Mas é também uma narrativa autobiográfica, uma peregrinação movida pelo desejo de saber e pela ânsia muito medieval pela salvação da alma, na qual o Poeta constantemente sobrepõe e entretete os acontecimentos do seu tempo com os da sua inconstante vida pessoal. Porém, o Poema tem alcance universal: a presença avassaladora do Eu não se esgota em si mesma, antes é sinal daquilo a que mais tarde chamaríamos «a condição humana». Pela voz de Dante Alighieri fala toda a humanidade, porque é em nome dela que o Eu do poeta se exprime: «O protagonista do relato é um *eu*, mas também um *nós*, e a viagem que empreende diz respeito a um indivíduo histórico preciso, mas também a um *representante da humanidade*.» (Ledda: 53)

A crítica contemporânea tende a considerar que a ideia global do Poema só deve ter aparecido a Dante muitos anos depois de ter anunciado, no final da *Vida Nova*, uma outra obra, na qual almejava conseguir expressão para «mais dignamente tratar» da «figura angelical» de Beatriz — e essa talvez fosse a primeira ideia do *Paraíso*. Mas a sua imersão na vida política, a partir de meados dos anos de 1290, e as circunstâncias do exílio devem tê-lo levado a expandir essa ideia inicial, alargando-a à representação do Inferno e do Purgatório, numa espécie de ajuste de contas com o seu tempo, o primeiro, e de modernidade teológica, o segundo. Por isso, há, na *Comédia*, não poucos sinais de ressentimento e de acrimónia

peçoal, e de parcialidade nem sequer disfarçada. Mas, aos olhos de Dante, nada disto põe em causa a sua visão muito ortodoxa da salvação, porque o poeta é o *cantor rectitudinis*, o mediador da Verdade divina, e, como tal, o seu intérprete «autêntico», ao mesmo tempo que representa a condição dos seus semelhantes sobre a terra. De facto, a *Comédia* ensina os pecadores a descobrirem na sua própria vida as razões da danação das suas almas e aponta o caminho, através de sucessivos *gradus contemplationis*, para atingir a revelação divina. A primeira parte do Poema trata da intenção inicial; a segunda traça um caminho de purificação rumo ao Paraíso; a terceira é, ao seu modo não poucas vezes especulativo e enigmático, a ilustração da salvação conquistada. Na bagagem, Dante leva tudo aquilo que liga entre si as partes narrativas do Poema: para lá das inovações linguísticas e da afirmação de uma identidade política da língua, a *Comédia* é também uma espécie de enciclopédia dos saberes medievais, da filosofia à astronomia, da teologia à geografia, da astrologia à retórica, da matemática à numerologia, porque se assume como uma forma de pôr ordem no caos aparente que é o mundo e a vida dos homens dentro dele.

O Poema, vertido em *terza rima* ao longo de 14 233 versos, conta uma viagem empreendida pelo narrador, durante a Semana Santa de 1300, em pleno Jubileu decretado pelo papa Bonifácio VIII. Que Dante tenha escolhido precisamente este período de tempo para situar a «ação» da sua viagem não é inocente: se o Jubileu era, para a Cúria romana, a ocasião para a *remissão* dos pe-

cados, Dante começa por contrapor ao expediente simoníaco das indulgências plenas o caminho da inevitável condenação, projetando os pecados individuais num futuro em que os pecadores são já almas penadas, puras memórias do que foi o seu trajeto na terra. Mas esta instância condenatória, que não consente remissão, dá depois lugar a uma ascensão, no sentido figurado e no sentido físico, até ao Empíreo celeste, que é a morada de Deus. O que o Poeta nos diz, através do seu poema, é que não há instância terrena capaz de passar uma esponja sobre os desmandos e desvios à «*diritta via*» do amor a Deus e da fusão da criatura com o seu Criador. No *Inferno*, cada um é julgado *do lado de lá*, pelo que fez *do lado de cá*, e ocupa, no Além, o lugar que lhe compete atendendo aos erros e sucessos da vida já terminada. Não há fatalidade divina na punição, apenas corolário do exercício humano do livre-arbítrio. Neste universo dos mortos, já não há tempo para o arrependimento que permita arrear caminho: todos têm o seu destino traçado por força do que foi o seu percurso existencial. Mas Dante não se coloca fora do que é o seu programa para a salvação: é por ter atingido o «*mezzo del cammin*» da sua vida (este primeiro verso é um eco quase literal da fala do rei Ezequias reproduzida em *Isaías* 38, 10), que decide *in tempo*, isto é, ainda em vida, procurar, pela via de uma viagem fantástica, sobrenatural e apocalíptica, a salvação da sua alma pelo encontro com Deus. Quase no final do quarto tratado do *Convívio* (o último que escreveu), Dante recorrera a uma parábola, a do peregrino que busca um albergue onde se abrigar, para sinalizar meta-

foricamente a viagem que procura reencontrar Deus: «E por isso que Deus é princípio das nossas almas e autor das a si semelhantes [...], a alma deseja sumamente voltar para ele.» (*Conv.*, IV, XII) É esse o sentido das *cantiche* segunda e terceira do seu poema.

A viagem de Dante é fantástica na ambição visionária do seu programa; é sobrenatural no salto para o desconhecido que é o mergulho no «mundo» do Além; e é apocalíptica na presunção implícita de que a ele, e só a ele, como Poeta, é dada a possibilidade de sobreviver ao cataclismo da morte humana para atingir a Revelação e poder narrar (o narrador é o que fica para poder contar) a punição das almas e a sua possível redenção. O Poeta começa por nos dizer que entrou na selva escura que é o seu descaminho sem se aperceber, «tão grande era o meu sono no momento / em que a via veraz abandonei» (*Inf.*, I, 11-12). Por isso, nada se lembra do que o levou até ali. Por isso, é quando desperta, e bem acordado, que ele vai empreender a sua peregrinação. Como um miraculado, vai sobreviver ao terror do Inferno e purificar-se no Purgatório, para acabar a fundir-se na beatitude do Paraíso. Dir-se-ia que só um poema poderia salvá-lo; porém, num golpe de engenho que talvez denote a crença de Dante na veracidade da sua visão, a narrativa denuncia-se incapaz de encontrar qualquer analogia com Cristo que lhe ilustre a rima, e prenuncia o fim do Poema como obra humana a catorze cantos do seu fim. Três vezes o nome de Cristo é chamado à rima e, momento decisivo (embora não único)

do Poema, não encontra analogia capaz de rimar com o nome do filho de Deus:

[...] «Nenhum engenho
a este reino subiu sem crer em Cristo,
antes ou pois de ser cravado ao lenho.
Mas vê: muito que grita ‘Cristo, Cristo!’
ser-lhe-á em julgamento menos prope,
do que esse tal que não conhece Cristo;[»]

(Par., XIX, 103-108)

Cristo não é inominável, mas o seu nome é incomparável. Daqui em diante, é como se o Poeta deixasse de ter mão no Poema, tornando-se mero escriba daquilo que lhe é ditado pela inspiração divina. Daí que não surpreenda a célebre reivindicação dos versos iniciais do Canto XXV, que chamam ao Poema em vias de conclusão «[...] *poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra*» («[...] poema santo que consagro, / em que puseram mão o céu e a terra»). Decididamente, o Poema é não só de inspiração, como também de intercessão divina. Poema sagrado, que se há de concluir, meia dúzia de cantos adiante, com um dos mais belos *fiori* da *Comédia*:

Foi a alta fantasia aqui tolhida;
mas ânsias e vontade era a movê-las,
já como roda por igual movida,
o amor que move o Sol e as mais estrelas.

(Par., XXXIII, 142-145)

O Poema é lavrado em hendecassílabos, versos de onze sílabas, quase todos perfeitos (alguns exigem uma leitura tecnicamente informada para se conformarem com a regra), e agrupados segundo um esquema rímico a que se deu a designação de *terza rima*: porventura inspirado na fórmula dominante nos dois últimos tercetos do soneto, criado duas gerações antes na corte siciliana de Frederico II e muito praticado pelos poetas do *dolce stil nuovo* (entre os quais o próprio Dante). Aqui alargado a células de três *terzine*, o sistema de rima por ele adotado assenta no modelo *aba bcb cdc*. Cada terceto perfaz 33 sílabas, e esse é exatamente o número de cantos em cada um dos cânticos do Poema (se descontarmos o Canto I do *Inferno*, que é de natureza proemial): o Poema estende-se ao longo de cem cantos. Os comentadores são concordes em salientar a intenção do Poeta de fazer coincidir a estrutura do Poema com a conceção trinitária que é alicerce teológico do edifício cristão. Essa filiação é assumida expressamente nos versos do Canto XIV do *Paraíso*: «Esse um e dois e três que é sempre e deve / sempre reinar em três e dois e num» (28-29).

Para empreender a sua viagem poética, o Poeta arma-se de uma figura dupla, que lhe permite viver e contar: há, na *Comédia*, duas personagens que se identificam com ele, a do peregrino Dante e a do narrador, que também é Dante, mas vê de fora o que Dante-peregrino vive. O peregrino é o perguntador; o narrador é o que responde, por voz interposta. Este dispositivo permite-lhe transferir de um para outro a inteligência da ação, isentando o peregrino de responsabilidades em situações que

envolvem juízos de valor sobre o comportamento de outros figurantes no Poema. Mais: se é verdade que «toda a *Divina Comédia* pode ser lida como a demanda de um homem movido pela curiosidade» (Manguel: 31), não o é menos que o retrato do peregrino, tal como nos resulta da leitura do Poema, é o de um inocente «lançado às feras» que são os mistérios insondáveis do Além, apenas acessíveis ao narrador onisciente, que é Dante Alighieri. A sua curiosidade é função da sua absoluta inocência; vale-lhe o outro, o narrador, que tudo sabe e tudo explica, pela voz dos figurantes no Poema. Mas, não poucas vezes, as duas figuras cruzam-se e sobrepõem-se, a ponto de tornarem indissociáveis os respetivos rastros. Como nota Gianfranco Contini, há, na *Comédia*, com frequência, coincidência entre o *agens* e o *auctor*, já que o Poema é, «além de tudo, também a história, ia a dizer, a autobiografia, de um poeta» (Contini: 40). E assim, por exemplo, no episódio da condenação de Paolo e Francesca (*Inferno*, Canto V), «a cumplicidade afetiva do *eu* viajante, a compaixão, o desfalecimento, mesmo a ternura, antes mesmo que ambos se tornem seus conhecidos, ao mesmo tempo que a condenação do demiurgo justiceiro», exprimem a problemática da superação pessoal, que envolve o próprio Dante, a sua vida passada, os seus «pecados vencidos», as suas «tentações ultrapassadas» (*ibid.*: 47). O narrador torna-se mediatamente matéria narrada.

Mas Dante não se faz sozinho à viagem: guia-o, nas duas primeiras partes do Poema, o poeta latino do século I a. C. Públio Virgílio Marão, que era, na Idade Média, a maior referência poética da Antiguidade clássica. Virgílio era uma celebri-

dade mantuana, a tal ponto que, entre o final do século XII e meados do século XIII, a moeda oficial de Mântua ostentava a sua efígie. Na densa atmosfera do cristianismo medieval, reforçada pela lição de Agostinho de Hipona, atribuíam-se-lhe poderes proféticos, por causa de uma passagem da quarta das suas *Bucólicas* em que antecipara a vinda desse «menino / que, primeiro, verá a férrea idade / sumir do mundo logo vindo a de ouro» (Virgílio: 22). Dante não ignorava que, ao convocar Virgílio, estava a colocar-se sob a tutela de um poeta associado, embora confusamente, ao messianismo de tradição hebraica, ainda que a sua «profecia» se aplicasse mais a um desejo de paz e a uma nova idade propícia no seio do Império Romano do que à identificação de um messias determinado. Mas, sobretudo, Virgílio fora o autor do texto fundacional da civilização latina, a *Eneida*, vasto poema épico que narra a errância do troiano Eneias e a sua chegada, «*fato profugus*», à Península Itálica, onde viria a fundar a cidade de Roma. É plausível que, ao colocar a *Comédia* sob a tutela poética e moral de Virgílio, Dante quisesse emular o poema do latino, fazendo a *Comédia* ombrear com a *Eneida* como obra fundacional de uma visão do mundo, a cristã, capaz de complementar e superar a visão imperial, por natureza profana.

O encontro entre os dois dá-se logo no Canto I, quando Dante, aflito com a ameaça do leopardo (a Luxúria), do leão (a Soberba) e da loba (a Avareza), que lhe saem ao caminho, pede auxílio a uma sombra que se aproxima. Virgílio aconselha-o a arrepiar caminho e convida-o a segui-lo, que ele o levará a «lugar eterno», não sem antes teste-

munharem «desespero e gritaria» (o Inferno), e o contentamento dos que esperam «[...] inda vir / um dia junto das benditas gentes» (o Purgatório). A partir daí, às portas do Paraíso, Virgílio terá de o abandonar, visto que viveu nos tempos anteriores ao nascimento de Cristo, não podendo portanto entrar no caminho da salvação. Mas «uma alma existe a tal mais do que eu di[g]na»: é Beatriz, símbolo da Graça Divina, que será a guia do poeta na terceira parte da *Comédia*, rumo à revelação final. E esta menção, logo nos primeiros versos do Poema, projeta-o para os cantos finais do terceiro cântico e dá-lhe o argumento que nos assegura que a obra, embora composta *in progress*, obedeceu desde o início a um objetivo bem definido. Dante sabia bem para onde o Poema o devia conduzir, embora por caminhos que o próprio Poema lhe ia revelando. Entre esta «proposição» e a sua concretização ao longo dos quinze anos seguintes não existem contradições nem «revisionismos», antes uma continuidade da estratégia narrativa, que conduz o autor progressivamente à concretização da sua empresa: «Dante torna-se, à medida que escreve a sua obra, o escritor capaz de escrever a obra da qual é protagonista.» (Shaw: 79)

Além disso, a *Comédia* é um poema povoado de gente, gente morta é certo («Não homem, homem fui um dia», diz Virgílio a Dante, quando se encontram), almas errantes ou imponderáveis que encarnam os pecados, ou as falhas, ou as virtudes de centenas de figuras, mitológicas, históricas, artísticas, religiosas, direta ou indiretamente identificadas. Para as situar, Dante recorre a uma espacialização das três instâncias em que elas

se movem: esta concretização dos passos da sua narração é um exercício de presentificação, que possibilita o reconhecimento de todas as figuras (Dante reconhece-as) e torna o Poema mais eficaz aos seus destinatários (os seus contemporâneos). Dante fala de ideias, de conceitos e de categorias (ele próprio insiste, na *Epistola a Cangrande*, que a *Comédia* deve ser, em segundo nível de leitura, tomada como alegoria do Pecado, da Razão e da Graça Divina), mas fá-lo através de uma narrativa que se socorre de todos os elementos de uma crónica, que é crónica de costumes, relato histórico e conclusão moral. A fusão destes elementos é feita poeticamente através da invenção de uma forma, a *terza rima*, que representa a consagração da sua obediência à Santíssima Trindade. Em qualquer dos casos, o Poeta empresta-lhe uma dinâmica nova, consubstancial à sua poética. A *Comédia* é também a obra de um crente; mas é, antes de mais, o espelho da virtude poética de Dante Alighieri.

A descida do *Inferno*

No início do Canto III do *Inferno*, Dante e Virgílio chegam às portas do lugar amaldiçoado, seguindo o roteiro da viagem traçado pelo poeta latino e aceite pelo florentino, não sem temores e hesitações, mas encorajado pelo olhar de Beatriz, «que luzia mais do que estrela». Uma inscrição pendurada por cima da entrada adverte os viajantes:

Por mim vai-se à cidade que é dolente,
por mim se vai até à eterna dor,
por mim se vai entre a perdida gente.

[...]

Antes de mim não houve cousas mais
do que as eternas e eu eterna duro.

Deixai toda a esperança, vós que entráis.

(*Inf.*, III, 1-3; 7-9)

O Inferno como lugar de expiação eterna tornara-se, durante o final do século XII e todo o

século XIII, um instrumento doutrinário de primeira grandeza na consolidação do poder do cristianismo ocidental. A par da corporização da figura do Diabo, até então predominantemente metafórica, a descrição do Inferno (a sua «categorização») torna-se um lugar recorrente da arte medieval, que, por essa via, assume papel relevante na propaganda da doutrina que a suporta: «O inferno e o diabo deixam de ser simples metáforas. A arte produz um discurso muito preciso, muito figurativo, sobre este reino demoníaco, sob a epígrafe precisa da noção de pecado, com o fim de levar o crente à confissão.» (Muchembled: 37-38) Na realidade, o Inferno e o Diabo são crescentemente usados como lugar e figura terroríficos, instrumentos de um medo «piedoso» que leva os crentes a «visualizarem» as penas infernais como horizonte fatal da sua existência terrena. Durante muito tempo, apenas os ungidos pela Graça Divina podiam aspirar à salvação da sua alma. O despojamento ascético e a imitação de Cristo queridos e praticados por Francisco de Assis eram o corolário da forma como ele via o mundo terreno: um lugar povoado de tentações, e em cada uma destas a figura espectral do demónio. Daí que, apesar do radicalismo desta via espiritual do franciscanismo, a Igreja tenha rapidamente acolhido o seu magistério, regulando-o e convertendo a ordem fundada a contragosto do seu inspirador num dos pilares da Cristandade renovada. A consolidação do poder da Igreja (e, por extensão, do Estado) corresponde à cristalização de uma nova ordem social e de uma moral rigorosa. A novidade trazida por Dante vai ser o desenho de uma topografia do Inferno, onde o propriamente

diabólico assume o rosto e o espaço de um mundo que mimetiza a geografia terrestre.

A «cidade dolente» de Dante é um abismo «escuro e profundo», que, como descobriremos durante a viagem que empreendemos com os dois poetas, se afunda em espiral por nove círculos (múltiplo de três), cada um dos quais alberga uma ou mais categorias de pecadores, condenados a expiar a pena específica que corresponde, no protocolo infernal, à gravidade dos seus pecados. O espaço do Inferno, um poço sem fundo, um cone invertido através de cujo ápex o peregrino e Virgílio acabarão por emergir para a luz, corresponde à queda de Lúcifer e à gigantesca caverna por ela provocada, que mergulha até ao centro da Terra. O primeiro dos círculos infernais é o limbo onde penam os que, tendo vivido antes de Cristo, não podem escapar à condenação por não terem experimentado a Fé cristã. Em extensão inovadora da figura teológica comum (o limbo destinava-se às crianças que morriam sem batismo), Dante «arruma» aí algumas almas que bem gostaria de ter salvado, não fora o impedimento batismal: Homero, Ovídio, Horácio e Lucano; com estes, está habitualmente o próprio Virgílio: «E vindos antes do cristianismo, / não prestaram a Deus devido rito, / e eu mesmo sou um deles neste abismo»; e todos o convidam por gestos a juntar-se a eles, «e fui sexto entre tantos sabedores.» (*Inf.*, IV, 37-39; 102) E dirigindo-se todos a um «*nobile castello*», desembocam num «*prato di fresca verdura*»; aí deparam com a corte das grandes figuras, de Eneias a César, de Eletra a Saladino; e Euclides, Ptolomeu, Hipócrates e

Averróis; e Aristóteles, Sócrates, Platão e muitos mais. Mas a este primeiro círculo, digamos, neutro, sucedem-se, em percurso descendente, os oito círculos em que se situam as almas de grandes pecadores, obedecendo à influência de Aristóteles no pensamento de Tomás de Aquino, cuja lição é bem presente ao longo de todo o poema: sucessivamente, os luxuriosos, os gulosos, os avarentos e os pródigos, os coléricos e os preguiçosos, os heréticos, os violentos; e depois, a partir do círculo sétimo, em fossos sucessivos, os suicidas, os sodomitas, os sedutores, os simoníacos, os magos e adivinhos, os ladrões, os cismáticos; enfim, no círculo nono, os traidores (aos parentes, à pátria, aos anfitriões, aos benfeitores): Brutus, que traiu César, Judas, que traiu Cristo, e Lúcifer, que traiu Deus, habitam esta última instância do Inferno dantesco.

Porém, o que torna o Inferno imaginado por Dante um lugar incontornável do imaginário ocidental, não é tanto a meticulosa topografia, nem o desfile de almas penadas, mas a crueza das penas inventadas pelo Poeta, que correspondem ao interminável «catálogo de perversões» que o Poema enumera. Alberto Manguel notou certamente que «no início, Dante emociona-se por compaixão pelo sofrimento das almas no Inferno; conforme avança e desce pelo Inferno, o reconhecimento da justiça inquestionável de Deus sobrepõe-se aos sentimentos humanos e, conforme a sua alma paulatinamente desperta, é com entusiasmo que amaldiçoa os condenados que Deus castigou e chega a participar no seu castigo físico» (Manguel: 223). Talvez venha daí a generalização do adjetivo

dantesco, aplicado desde há séculos, e de forma corrente, a qualquer sugestão de uma paisagem pavorosa, propriamente «infernai». As almas dos heréticos (entre os quais Cavalcante de' Cavalcanti, pai do seu «*primo amico*» Guido) jazem para sempre em túmulos abertos e ardentes, aguardando que os seus corpos corruptos para ali venham, depois do Juízo Final; os sodomitas (sem que até hoje se saiba bem porquê, Dante inclui entre eles o seu mestre Brunetto Latini) estão condenados a caminhar para sempre sob uma chuva de fogo; os sedutores são permanentemente atezados pelos demónios; os adutores estão submersos em esterco; os simoníacos (entre os quais, anuncia-se em registo profético, virá a estar Bonifácio VIII, *bête noire* de Dante) estão enterrados de cabeça para baixo com os pés a arder; os magos andam para trás continuamente com a cabeça tapada; os ladrões transformam-se em répteis à medida que vão correndo; os cismáticos (entre os quais avulta Maomé) são golpeados com espadas; enfim, os traidores estão mergulhados em gelo. A visão de Giovanni de Módena (1379-1455), na Capela Bolognini da Basílica de São Petrónio, em Bolonha, pintada menos de um século depois de Dante, ilustra exuberantemente algumas das sugestões visuais mais impressionantes do Poema; mas as visões caóticas de Hieronymus Bosch (1460-1516) e as representações de Jan Brueghel (1568-1625) — penso no quadro da visita de Eneias ao mundo dos mortos — exprimem bem o cortejo de horrores que se deduz da leitura do *Inferno* dantesco, para o qual são arrastados os pecadores entregues à punição eterna.

Logo no segundo círculo, o dos luxuriosos, «pecadores danados» que submetem a razão ao «talento» (desejo), o peregrino encontra o motivo de um dos mais belos episódios de toda a *Comédia*. Depois de ver passar Semíramis, Dido e Helena de Troia, que um vento infernal move «pelo ar averso», Dante depara com a alma de Francesca da Polenta, mulher de Giovanni (Gianciotto) Malatesta, senhor de Rimini. Com Francesca vem o seu amante Paolo, irmão mais novo de Gianciotto. O escândalo era ainda recente, ao tempo em que o Poeta escrevia o *Inferno*: Francesca apaixonara-se por Paolo Malatesta, com o qual estabelecera uma relação carnal, que durou dez anos. Gianciotto veio a descobrir o enredo e matou os dois de um só golpe, em 1285. Francesca queixa-se: «e tal modo 'inda me ofende». De acordo com os costumes medievais, o procedimento do marido enganado era legítimo: no *Inferno* apenas tomam lugar as duas vítimas inseparáveis, cujo pecado é daqueles que Deus não perdoa, e «Caína ao que matou dá recompensas» (V, 107). À data da ação do Poema (uma semana de março de 1300), o assassino ainda estava vivo, pelo que não poderia a sua alma ter lugar na *Comédia*. Mas, quando escreveu o Canto V, por volta de 1305 ou 1306, já Dante deveria saber da morte violenta do Malatesta cruel, em 1304, às mãos de um sobrinho, filho de Paolo: a *vendetta* de sangue era, à época, tão legítima como a punição dos adúlteros. O peregrino simpatiza com a figura de Francesca e dirige-se-lhe amavelmente; e, subjogado pela extraordinária descrição do primeiro beijo de Paolo e Francesca, Dante, o peregrino-poeta, cede

à comoção, com uma das mais belas fórmulas poéticas de toda a *Comédia*:

Como um espírito isto referisse,
chorava o outro, e em mim tal pena vi
que foi qual se a morrer eu me sentisse;
e como um corpo morto assim caí.²

(*Inf.*, V, 139-142)

O desfalecimento do peregrino, assumido pelo eu narrador como relato de si mesmo, ecoa o final do Canto III («e caí como alguém que o sono apanha») e é um recurso relativamente frequente na mudança de planos da narrativa na *Comédia*, exprimindo a impotência do viajante perante a grandeza dos dramas que lhe são relatados. Mas, neste caso, coroa uma das mais sentidas cedências da razão à potência invasiva do Amor: «Amor que a amado algum amar perdoa», como lhe chamara Francesca logo na sua primeira fala. Numa análise penetrante da natureza aparentemente paradoxal deste episódio (se a quer salvar, porque não a salva?), Gianfranco Contini qualifica-o como uma ilustração do drama pessoal de Dante, que vê no pecado de Francesca o espelho dos seus próprios desvios; mas também como uma tentativa de preservar para Beatriz, pela condenação de Francesca,

2 Para preservar a aliteração original, embora prejudicando a rima escolhida pelo tradutor que aqui seguimos, melhor seria: «e caí como um corpo morto caí.» *Ver*, no Apêndice deste livro, uma versão alternativa integral do Canto V, em tradução do autor.

a dimensão angélica do amor, única capaz de o guiar até ao fim do Poema (cf. Contini: 47-48). O amor de Francesca por Paolo é, na esteira de Guido Cavalcanti, o amor que conduz à morte. Acresce que a condenação eterna de Francesca é uma forma de assegurar a manutenção da ordem conjugal (o que seria do casamento se a adúltera de Rimini, embora sem arrependimento, alcançasse a salvação?), num quadro de referências dentro do qual toda a «infração à norma, até mesmo o ‘pecado’, é em substância um ato de desordem [...] o mal apresenta-se fundamentalmente como falta de ordem» (Ferrucci: 54). Quer dizer: Dante condena com a razão o que o seu sentimento absolve («*verdugo piadoso*», chama-lhe Borges).

No círculo sexto, onde vagueiam os heréticos, os «epicuristas», aqueles que negam a imortalidade da alma, situa-se um dos episódios mais exemplares da construção do *Inferno* como narrativa dramática, episódio que é tratado pelo Poeta no Canto X. Dante começa por se cruzar com sepulcros de «levantados / os tampos todos» e aos quais «guarda não se faz». Virgílio esclarece-o: «[...] ‘Todos serão fechados / quando de Josafate aqui virão / cos corpos que lá em cima têm deixados.» (*Inf.*, X, 10-12) Ali estão Epicuro e «todos [os] seus sequazes». E, logo a seguir dão com o ataúde aberto e fumegante do *capo* gibelino Farinata degli Uberti, que derrotara os guelfos de Florença em 1260 em Montaperti e os expulsara do poder. É a voz de Farinata que, de dentro de uma tumba, interpela Dante:

«Toscano, na cidade vais do fogo,
e vivo vais e assim falando honesto,

te apraza em tal lugar deter-te logo.
A loquela te torna manifesto
daquela nobre pátria que me via
ser-lhe talvez e por demais molesto.»

(*Inf.*, X, 22-27)

O peregrino amedronta-se, e encosta-se, «temendo, um pouco mais a meu bom guia». Mas Virgílio sacode-o, aponta-lhe Farinata, incita-o a dar-lhe resposta, e adverte-o: «‘Seja o verbo teu de monta.’»³ E o peregrino diz quem é e a que família pertence: Farinata «ergueu um pouco o cenho suspeitoso» e identificou «[‘]esses que duas vezes fiz dispersos’», aludindo às suas duas vitórias sobre os guelfos de Florença. Mas o narrador põe na boca do peregrino as palavras altivas com que desilude Farinata, que morrera em 1264, isto é, quando os gibelinos ainda estavam no poder em Florença:

«Se são banidos, hão-de voltar, negar-te,
de toda a parte e toda a vez que é dada;
os vossos não tiveram essa arte»

(*Inf.*, X, 49-51)

Sem transição, uma nova personagem aparece no Poema: é Cavalcante de’ Cavalcanti, um notório «epicurista», pai do amigo dileto do jovem Dan-

3 Formulação alternativa, dada, em nota de rodapé, pelo tradutor português, que lhe prefere: «‘A palavra se te conta.’» Pela inteligibilidade contextual, creio ser melhor a que aqui utilizo.

te, o notável poeta stilnovista Guido Cavalcanti. O pai Cavalcanti sobressalta-se; reconhece Dante, mas não vê Guido: «[']que é do meu filho, que não é contigo?». E, perante a resposta enviesada do peregrino, que, algo a despropósito (mas em Dante tudo tem sempre algum propósito), nomeia Virgílio como aquele a quem «[']vosso Guido lhe deu talvez desdenho», estabelecendo assim o seu dissídio poético com Cavalcanti, deduz o inimaginável:

Súbito erguido grita: «Como? Tu me disseste? que lhe deu? não vive agora? não fere os olhos seus o doce lume?»
E quando se deu conta da demora que eu punha assim em dar uma resposta, atrás caiu e mais não veio fora.

(*Inf.*, X, 67-72)

Fechado o parêntesis de Cavalcante, Farinata volta à carga: «'Se eles mal aprenderam essa empresa, / bem mais tal me atormenta que este leito.[']» E, em jeito de profecia, anuncia que também Dante há de conhecer as agruras do exílio e «saber bem o quanto essa arte pesa». Farinata, que não nega a sua responsabilidade no massacre de Montaperti que «*fece l'Arbia colorata in rosso*» (a batalha celebrou-se nas margens do rio Arbia, um afluente do Ombrone), reivindica porém a honra de se ter oposto aos seus companheiros gibelinos, quando estes quiseram «tirar vida a Florença», e esclarece o peregrino sobre a sua ignorância do que se passou depois da sua morte: «[']Mais perto, ou sendo cá, nos fica vão / o intellecto; e se outro as não aporta, / nada do estado

humano nos dirão.[']» (*Inf.*, X, 103-105) Despede-se o peregrino pedindo ao gibelino amaldiçoado que informe o seu compadre Cavalcante (Guido era casado com uma filha de Farinata) de «seu filho ainda aos vivos estar junto». Mas perde-se o peregrino em conjeturas sobre a profecia do seu exílio, distrai-se o narrador (ou não), e segue Dante o seu caminho na companhia de Virgílio — sem informar diretamente Cavalcante de' Cavalcanti sobre o destino do seu filho.

Na sua magistral lição deste Canto X, que lhe permite elaborar sobre as inovações estilísticas da *Comédia*, Erich Auerbach não deixa de salientar como «neste trecho há mais coisas concentradas do que em qualquer outra das passagens que tratamos até aqui neste livro, e não só há mais coisas, mais grave e dramaticamente reunidas num espaço tão estreito, mas também tudo é mais variado» (Auerbach: 154). Nomeemos algumas dessas coisas: referências históricas aos confrontos entre guelfos e gibelinos, aparecimento de Farinata, exaltação indireta de Farinata por Virgílio («Seja o verbo teu de monta.'»), interrupção de Cavalcante, ausência de Guido Cavalcanti, inquirição de Cavalcante e resposta evasiva, desilusão de Farinata com a expulsão dos gibelinos, profecia do exílio de Dante, pedido do peregrino a Farinata para que esclareça Cavalcante, ausência de resposta direta por parte de Dante. Nos 136 versos que constituem o Canto X, joga-se o destino atribulado de uma cidade (Florença), a vida de um homem (Guido Cavalcanti) e o futuro de outro (Dante). Em certo sentido, também, faz-se o processo de uma antiga amizade e celebram-se as suas exéquias. Se virmos

esta sucessão no seu contexto histórico, o canto dantesco narra a história do peregrino, desde o seu nascimento (os guelfos voltariam ao poder no ano seguinte) até ao exílio (aqui profetizado, mas já efetivo à data da escrita), passando pelas auras da sua juventude stilnovista (a ausência de Guido sinaliza o peso desse passado).

Ora bem: um rigoroso traçado cronológico permite compreender que, com o seu silêncio sobre a sorte de Guido, o peregrino se disfarça com a máscara impassível do narrador. Em março de 1300, tempo em que Dante situa a ação do Poema, Guido ainda estava vivo (morreria no verão desse ano): normalmente, o peregrino deveria ter respondido ao pai que o filho vivia. Mas, quando escreve este canto, talvez em 1305 ou 1306, o narrador já sabe que Guido morreu no verão de 1300, com a cumplicidade do peregrino, que votou favoravelmente a sua expulsão de Florença. O silêncio do peregrino é uma reserva mental do narrador; e é essa reserva que pesa como um fardo sobre os ombros do peregrino: ele ainda não sabe que Guido morreu, mas o narrador sabe que o condenou ao exílio. O narrador sabe que ele morreu e, por isso, não dá resposta ao pai Cavalcanti. O peregrino não responde diretamente a Cavalcante porque o narrador não pode mentir. O seu silêncio equivale a uma segunda morte do antigo «*primo dei miei amici*» de Dante-peregrino. A segunda morte de Guido Cavalcanti é um assassínio poético, perpetrado por Dante-narrador com a assistência involuntária mas culposa do Dante-peregrino. E o dispositivo de cisão da personagem Dante em duas (o peregrino e o narrador) intervém aqui, uma vez mais, como cimento

da coerência da narrativa, em que tudo (mesmo as profecias) é já passado, porque o futuro apenas pertence ao peregrino, através da revelação divina.

E o desfile de notáveis «infernizados» continua: o Minotauro e Alexandre, o *Grande*, as Harpias e Brunetto Latini, Jasão e o papa Nicolau III, o homérico Tirésias e o filósofo escocês Michele Scotto, que fez conhecer os comentários de Averróis à obra de Aristóteles, o obscuro Ciampolo di Navarra e o hipócrita Caifás, que julgou e condenou Jesus. Habilmente, Dante alterna a convocação de figuras históricas e mitológicas com a vinda de personalidades suas contemporâneas (ou quase), cuja fama era localizada e, portanto, se tornavam suscetíveis de agarrar, pelo reconhecimento, os leitores ao Poema. No Canto XXV, sempre acompanhado e apoiado por Virgílio, encontra-se no círculo dos ladrões, dos quais reconhece alguns notáveis florentinos do seu tempo, o que lhe permite iniciar o canto seguinte com uma áspera invetiva contra a sua cidade natal, cujo declínio assinala e verbera:

Goza, Florença, já que assim és grande,
que em terra bates asas e por mar,
e pelo inferno o teu nome se expande!
Entre os ladrões, fui eu cinco encontrar,
cidadãos teus, do que me vem vergonha
e a ti uma grande honra não vão dar.

(*Inf.*, XXVI, 1-6)

Depois de sobreviver, incólume, a uma nova profecia sobre o seu futuro, o poeta arriba ao fos-

so onde ardem, convertidas em chamas eternas, as almas dos condenados por terem enganado e mentido em proveito próprio. São os «*consiglieri di frode*», os que aconselham com reserva mental; chamemos-lhe falsários, para simplificar. Abre-se aqui um dos episódios mais apaixonantes da *Comédia*, pela ambivalência latente da posição do narrador em relação a Ulisses, protagonista da *Odisseia* atribuída a Homero e figura referencial dos poemas homéricos, aqui relegado para as profundezas do Inferno. Virgílio esclarece o peregrino acerca da principal razão pela qual Ulisses veio aqui parar: imperdoável foi, entre outros, o estratagema do cavalo de Troia, que conduziu a cidade da Ásia Menor ao desastre e à aniquilação. Porém, como se verá, essas razões são pretextos: justificam-lhe a localização nesta instância do Inferno, não são fundamento da pena. O peregrino quer saber, como qualquer leitor moderno, em que circunstâncias ele morreu, isto é, quer acrescentar um canto à *Odisseia*. Ulisses, que aqui é apenas uma chama, fala com a sua própria voz, contando como, ávido de conhecimento e prisioneiro da sua insaciável curiosidade, desafiara um grupo de companheiros a empreenderem uma viagem para lá dos pilares de Hércules (o estreito de Gibraltar), que eram o limite do mundo conhecido e a conhecer:

[«]‘Ó irmãos’, disse, ‘que por tanta milha
de perigos viestes a ocidente,
a tão breve vigília que nos brilha
nos sentidos, e que é remanescente,
não negueis experiência e sem detença
siga-se o sol, no mundo sem ter gente!

E que a vossa semente agora vença:
não fostes feitos a viver quais brutos,
mas a seguir virtude e conhecença.’[»]

(*Inf.*, XXVI, 112-120)

A verdade é que, como tantas vezes acontece na *Comédia*, o Poeta resgata Ulisses da culpa, porque isso é o que está nas suas mãos — embora não da pena: o peregrino aflige-se com a sorte do herói, que encarecidamente quis conhecer («[’]e rogarei, que um rogo valha mil, / não me dê a esperar de-sassossego[’]»), enquanto o narrador, imperturbável, o deixa a pensar no Inferno. Na verdade, a bela fala posta na boca de Ulisses enuncia um programa que qualquer homem moderno poderia subscrever: «[“]não fostes feitos a viver quais brutos, / mas a seguir virtude e conhecença’[”]». É este programa de vida que o põe a salvo do juízo da posteridade. A Dante interessa menos explorar os ardis de que Ulisses se serviu para levar a sua avante (e que, supostamente, levaram Dante a colocá-lo no fosso com os falsários), do que tentar perceber que força o moveu a tentar ultrapassar todos os limites estabelecidos pelos deuses para conquistar o desconhecido. De forma algo recorrente em todo o poema, é como se Dante-julgador se substituísse à justiça divina, não para alterar a condenação, mas para investigar outras transgressões, a seus olhos mais graves. Em outras passagens do Poema, é igualmente sensível esta tensão entre a faculdade humana de julgar e o poder divino de castigar. E o que para Dante é reprovável, pode não o ser para Deus. Para um cristão teologicamente tão

ortodoxo como Dante, esta tensão deve ter sido responsável por não poucas angústias metafísicas, aparentemente resolvidas com a beatitude celeste que atinge no terceiro cântico da *Comédia*.

Por isso, o narrador põe o herói grego a enfrentar o mar «[“]no mundo sem ter gente! [”]»: o desconhecido é o inabitado, porventura o inabitável pelo ser humano, até porque a única coisa que os aventureiros encontram é a montanha do Purgatório que há de conduzir ao Paraíso, «[']ali subindo tanto / que eu nunca tinha visto assim nenhuma [']». Porém, a conquista do Paraíso está-lhes vedada; por isso, desata-se no Poema uma tempestade, «[']e enfim o mar, por sobre nós, fechou-se'». Novo assassínio ritual, porque a morte de Ulisses não faz parte do mito original formulado por Homero. Mas Dante, que não sabia grego, não conhecia diretamente a *Odisseia*, já que a primeira tradução em latim, encomendada por Petrarca e Boccaccio, só começaria a circular em 1362, quarenta anos depois da morte do poeta florentino. A sua informação sobre a *Odisseia* e Homero vinha-lhe de Virgílio, de Lucano e de outros glossadores do mito homérico; a menos que a morte de Ulisses seja totalmente da sua invenção, o que não é de excluir, como abaixo se verá, a informação de base ter-lhe-á vindo de sucessivas elaborações posteriores às quais terá dado crédito, ao menos para efeitos da sua ambivalente mensagem: até Ulisses, na sua demanda, encontra a montanha que há de levar ao Paraíso. Porém, a salvação está-lhe vedada. Pressente-se aqui, como em tantos outros lugares da *Comédia*, a contradição entre o peregrino e o narrador, entre o impulso poético e

a razão teológica. Não é difícil subscrever a conclusão de Alberto Manguel: «o Ulisses de Dante parece ter encontrado o seu fim como castigo, não pelo erro do conselho malvado, mas por ir além do que Deus concebeu como curiosidade permissível» (Manguel: 52). Ficamos sem saber se os seus ardis seriam suficientes para a condenação eterna; mas compreendemos que a salvação não é uma possibilidade contida na ideia da sua viagem final «para lá de todos os limites» permitidos por Deus. Dante segue aqui a lição de Tomás de Aquino e, um século antes, de Bernardo de Claraval, que escrevera: «Existem pessoas que querem saber somente por saber, e isso é curiosidade escandalosa.»

Outro escritor argentino, Jorge Luis Borges, leitor profícuo e apaixonado da *Comédia*, deduz daí uma interpretação que é subscrita por diversos dantólogos, entre os quais Bruno Nardi: «Dante sentiu que Ulisses, de algum modo, era ele. Não sei se o sentiu de forma consciente, mas isso pouco importa. Há um terceto da *Comédia* em que ele diz que a ninguém é permitido saber quais são os juízos da Providência [...]. Mas ele próprio ousara adiantar-se, em modo poético, a esses juízos [...]. Tinha que saber que, ao fazer isso, corria perigo; não podia ignorar que estava a antecipar-se à indecifrável providência de Deus. Por isso, a personagem de Ulisses tem a força que tem, porque Ulisses é um espelho de Dante, porque Dante sentiu que talvez também ele merecesse esse castigo.» (Borges 1980: 31) Em certa medida, pode dizer-se que, ao menos no plano narrativo, Dante precisava do episódio da morte de Ulisses. Com esse gesto, «faz dele um herói trágico totalmente diferente

do astuto aventureiro de Homero» (Nardi: 278). Na realidade, a razão fundamental pela qual Dante valoriza e condena a indomável vontade de «*canoscenza*» de Ulisses é que ela reflete, como se fosse um espelho, o seu próprio rosto bifronte de peregrino e narrador-poeta: talvez o peregrino pudesse satisfazer-se com as explicações de Virgílio; mas o poeta, o narrador, não pode deixar de perguntar mais do que aquilo que lhe contam. Dante não ignorava que a ambição do seu empreendimento (alcançar a revelação divina e a beatitude celeste) implicava uma viagem ulissiana «para lá de todos os limites» tolerados por Deus: a vontade humana de saber não pode sobrepor-se à vontade divina, que é poder. Ulisses, já se disse, é presença espectral que atravessa o Poema: «Ulisses é tão importante na *Comédia* quanto o tema da viagem que ele encarna e representa, tão irreprimível quanto a metáfora da qual é a personificação mais viva no interior do poema» (Barolini 2007: 74 e segs.); com essa escolha ulissiana, Dante, o peregrino, arrisca a perdição; mas Dante, o narrador, não é homem de fugir dos riscos.

Aproximam-se os dois caminhantes do fundo do abismo e da morada do rei do Inferno, como adverte Virgílio. O vento sopra cada vez mais forte e Dante acolhe-se à proteção do seu guia. Vagueiam por estas paragens almas inteiramente cobertas de gelo, e o peregrino depara com um lago gelado do meio do qual emerge a figura descomunal de Lúcifer: «Se belo foi como é agora bruto / e contra quem o fez o olhar lhe brilha, / bem deve proceder só dele o luto.» (*Inf.*, XXXIV, 34-36) O monstro tinha três

rostos: um no meio da cabeça; dois outros, um de cada lado, ornados de asas maiores que as das aves conhecidas: «velas do mar assim não vi jamais». Tinha seis olhos «[...] e aos mentos rente / baba sangrenta e ranho gotejava». Cada uma das três bocas devora um pecador: Judas, Bruto e Cássio. Mas Virgílio interrompe a contemplação do horror, diz que é hora de partirem: viram do Inferno tudo e atingiram o centro da Terra. Faz-se tarde para subir aos céus. Deslizam ambos pelas asas de Lúcifer até ao momento em que Dante, o peregrino, «alçando os olhos», vê o anjo decaído de pernas para o ar. A partir daqui, vão emergir para a luz e renascer no hemisfério oposto àquele em que a primeira parte da sua aventura decorreu:

[«]Se é cá manhã, já lá anoitecera:
e este que a nós co pêlo escada deu,
tão cravado inda está como antes era.
Desta parte tombou vindo do céu;
e a terra que aqui antes se estendia,
do medo que lhe vem fez do mar véu,
vindo ao nosso hemisfério; [...]»]

(*Inf.*, XXXIV, 118-124)

Diz o narrador: «*E quindi uscimmo a riveder le stelle*» («e saímos voltando a ver estrelas»). Fim do *Inferno* de Dante Alighieri.

O *Inferno* é uma «fantasia épica», na qual Dante verte a sua aprendizagem dos pecados do mundo (do Mal), imagina as penas terríveis que aguardam os pecadores e projeta a sua ânsia de redenção.

Dá no entanto a este escopo, eminentemente subjetivo, uma dimensão universal. A *Comédia* é, como o próprio recomendava na sua *Epistola a Cangrande*, uma grande alegoria e como tal deve ser lida: o peregrino Dante representa os pecados do mundo; Virgílio é a personificação poética da Razão; Beatriz está ali para sinalizar a Graça Divina. Porém, a leitura que os seus contemporâneos menos eruditos terão feito do Poema não pode deixar de ter sido predominantemente literal. Assim visto, o *Inferno* dantesco era uma narrativa de terror. A Igreja, que reforçara a sua missão corretora de todos os desvios, institucionalizando-se como estrutura potencialmente totalizante (e não tinham outro significado as pretensões papais ao exercício do poder temporal), valorizava a ideia de inferno como destino dos pecadores, de todos os que transgrediam a (sua) norma e, através dela, o mandamento divino de que se dizia única intérprete. Era esse o sentido das sucessivas diretivas aprovadas pelos três concílios que se realizaram ao longo do século XIII. O domínio da Cúria papal sobre o imaginário das sociedades medievais tornara-se tentacular e absorvente. A sua regra ameaçava tornar-se norma exclusiva de organização social e política: assim, para os cristãos da Idade Média ocidental o Inferno existia *mesmo*. No ambiente mental do início do século XIV, a vertente «gráfica» do poema de Dante, o seu «figurativismo», dava forma aos fantasmas, obsessões e ânsias dos crentes, mergulhados num mundo largamente desregulado, onde a violência política, a doença incontrollável e a escassez endêmica ameaçavam quotidianamente a sobrevivência.

No poema de Dante, «o Além torna-se teatro do Homem e das suas paixões» (Auerbach: 174). A enorme popularidade que o *Inferno*, divulgado a partir de 1314, obteve quase de imediato é também um efeito dessa especial predisposição dos crentes para viverem o seu terror oculto da danação. Não estamos longe daquela passagem do Canto III, em que Virgílio explica ao peregrino que os pecadores que ele vê junto à barca de Caronte, que os há de transportar ao país dos mortos, «[']este rio estão prontos a transpor / que a justiça divina os atiçoa / e em desejo se volve o seu temor[']» (124-126). Apesar da riqueza poética e maturidade estilística do *Purgatório* e do *Paraíso*, nenhum destes dois outros cânticos obteve a mesma recetividade popular que o *Inferno*.

Purgatório: a purificação

É seguro que, quando foi posta em circulação a versão integral do *Inferno*, em 1314, já Dante deitara mãos à etapa seguinte do seu poema, que contaria, no desenvolvimento da sua estratégia narrativa, a ascensão por Dante e Virgílio do monte do Purgatório. Dante terá começado a escrever *Purgatório* em 1308 ou 1309, logo após a conclusão da escrita do *Inferno*, cujos primeiros sete cantos começaram a circular no primeiro daqueles anos. Foi durante a escrita da segunda *cantica* do Poema que viveu o último episódio da sua sempre frustrada tentativa de romper o exílio e voltar a Florença. A morte, em 1313, do imperador Henrique VII, no qual ele depositara tantas esperanças, constituiu um terrível golpe nas expectativas de regresso. As suas visíveis tomadas de posição a favor do restabelecimento do poder imperial, a partir de 1308, apoiadas teoricamente pela divulgação do seu tratado *Monarquia*, escrito provavelmente entre 1310 e 1313, no qual defendera a necessidade de «domesticar» as ambi-

ções de poder do papado, tinham-no aproximado das posições históricas dos gibelinos, que tanto combatera, até de armas na mão. Sem nunca aderir ao partido dos defensores do Império, Dante deslizara, entretanto, para posições que, aos olhos de terceiros, o identificavam como um «traidor» às suas origens guelfas: «Comparado com o veemente ponto de vista guelfo e antigibelino do *Inferno*, [o *Purgatório*] marca um quase completo *volte-face*» (Santagata 2016: 284). Qualquer esperança de vir a ser objeto de uma amnistia pessoal esvaíra-se com essa última vaza.

Porém, uma inesperada oportunidade, pelo menos aparente, viria ao seu encontro, na primavera de 1315. Nesse ano, Florença estava em guerra de novo, desta vez contra as cidades de Pisa e Lucca, cujas forças, comandadas por Uguccione della Faggiola, viriam a derrotar as tropas florentinas em Montecatini, durante o mês de agosto. Antes desse confronto, no entanto, o poder florentino tentara uma nova amnistia para fazer regressar alguns dos seus mais notáveis cidadãos que se encontravam exilados há muito. Dante, cujo *Inferno* circulava já nas cidades do centro e norte da Itália, era um deles. A amnistia, porém, tinha condições: para lá do pagamento de uma pesada multa, o amnistiado devia prestar-se a um ritual público de arrependimento e a vestir-se durante algum tempo de serapilheira, de forma que todos soubessem que acabava de ser reintegrado na vida da cidade. Alguém informou Dante da resolução das autoridades, mas este recusou taxativamente dobrar-se às condições, que considerava infamantes, da amnistia concedida. Numa carta a «um amigo florentino»

(não se sabe realmente quem era), negava que fosse este «o caminho para regressar a Florença»; mas deixava a porta aberta, se o destinatário da carta primeiro, «e depois outros, encontrarem outro caminho, um caminho que não ponha limites à fama e à honra de Dante». Nesse caso, ele meteria rapidamente pés ao caminho. Porém, esclarecia, se não entrasse em Florença por essa via, nunca mais regressaria à cidade de que fora injustamente expulso. A recusa de Dante em apresentar-se para beneficiar da «generosidade» dos *priori* acarretou a sentença de confisco de todos os bens da família e a expulsão dos filhos, que se juntariam a ele em Verona, em finais de 1315. Por caminhos ínvios, a intolerância dos governantes florentinos acabara por reunir a família, que andava dispersa há quase quinze anos. E, tendo visto esvaír-se esta última hipótese de regressar por decisão política, Dante voltou ao trabalho que, só por si, lhe poderia assegurar a glória que acabaria por obrigar Florença a acolhê-lo de novo como um dos seus.

Ao fazê-lo, lavrando os últimos cantos do *Purgatório*, cuja versão integral viria a ser licenciada em 1316, Dante não só cumpria uma etapa intermédia do seu programa poético como contribuiria, decisivamente, para a consagração de uma inovação teológica que estava destinada a sobreviver durante sete séculos, embora a Igreja atualmente apenas reconheça o Purgatório como um processo de purificação e não como um lugar para «limpeza» dos pecados veniais. «O *Purgatório* [de Dante] é uma conclusão sublime para a lenta génese do Purgatório», escreve Jacques Le Goff quase a concluir o seu estudo fundamental sobre

a génese desta «invenção» teológica (cf. Goff: 395). De facto, o Purgatório como figura da retórica cristã era relativamente recente. A sua consagração formal acontecera apenas no segundo concílio de Lyon, em 1274, quarenta anos antes de Dante lhe der dado corpo poético. Embora a palavra *purgatorium* fosse conhecida desde Agostinho de Hipona (século IV) e usada como adjetivo, só na segunda metade do século XII ela aparece nos documentos como substantivo; e é expressamente consagrada como tal num sermão atribuído a Bernardo de Clairvaux (ou Claraval), conhecido como São Bernardo (foi canonizado em 1180), embora provavelmente da autoria do seu secretário, Nicolau de Clairvaux, e posterior à morte do abade cisterciense, que ocorreu em 1153. Aí se indica que «três são os locais, para os quais são enviadas, de acordo com os seus méritos, as almas dos pecadores: o inferno, o purgatório e o céu» (*ibid.*: 434). Mas parece ter cabido ao mestre de teologia franciscano Giovanni di Fidanza (1221-1274), conhecido como São Boaventura, a primazia na construção de um discurso propriamente teológico sobre o Purgatório, que, juntamente com as definições de Tomás de Aquino (1225-1274), iria ser determinante para as conclusões do concílio de Lyon de 1274, que consagrou a supremacia da visão cristã latina sobre a visão grega, a qual contestara até então a validade teológica do Purgatório.

Para o que aqui nos interessa, convém sublinhar que em Lyon não se referiu expressamente o Purgatório como um lugar de penitência, mas apenas como um processo constituído por «penas *purgatorias* ou *purificadoras*», que deveriam exercer-se

sobre os que «morrerem em caridade antes de terem, por intermédio dos dignos frutos de penitência, satisfeito pelo que cometeram ou omitiram». Através dessa purificação poderiam essas almas penitentes alcançar o céu. Sem designar um *locus purgatorius*, a Igreja apontava a existência de um estado intermédio entre o Inferno e o Paraíso, admitindo implicitamente a ideia de que o antigo maniqueísmo cedera a uma nova visão da relação dos crentes com o Reino de Deus. Como conclui Le Goff, «a necessidade do Purgatório, de uma última peripécia entre a morte e a ressurreição, de um prolongamento do processo de penitência e de salvação para lá desta falsa fronteira da morte, tornou-se uma exigência das massas» (*ibid.*: 334). Indiscutivelmente, o poema de Dante, que bebeu nesse movimento geral de crença no dogma do Purgatório, acabou por contribuir, reforçando-a, para a institucionalização, junto das camadas cultas, desta «última peripécia», dando-lhe, de forma até então inédita, um espaço e um tempo próprios, isto é, uma geografia que não era apenas mental, mas também física, portanto descritível. Não por acaso, o célebre retrato de Dante afrescado por Domenico di Michelino (1417-1491) no *duomo* de Florença, pintura de 1465, exhibe, bem no centro da composição, uma representação muito pormenorizada do Purgatório, consagrando a inovação maior do poema dantesco.

O *Purgatório* de Dante localiza-se numa montanha que se ergue no meio do oceano deserto, no topo da qual se situa o Jardim do Éden. A montanha está situada exatamente nos antípodas da cidade de Jerusalém (no hemisfério sul, portanto)

e organiza-se em sete círculos ascendentes, cujo diâmetro vai diminuindo, cada um dos quais se destina aos penitentes por um dos sete pecados capitais. De baixo para cima, por ordem decrescente de gravidade dos seus pecados, movimentam-se os orgulhosos, os invejosos, os coléricos, os preguiçosos (os *acidiosos*), os avarentos, os gulosos e os luxuriosos, segundo a enumeração deduzida de Virgílio no Canto XVII do *Purgatório*.

Todos os pecados são descritos como figuras do Amor mal orientado: primeiro, contra os outros, depois contra si próprio. Para melhor entendermos o que aqui se propõe, talvez seja mais conveniente pensar no amor assim formulado como expressão de vontade ou desejo. É, no entanto, de assinalar que os pecados aqui descritos replicam os que se penam no Inferno, afastando-se dos «ensinamentos dos teólogos», que reservavam a purgação para os pecados veniais, isto é, os de menor gravidade. Esta escala de pecados não remidos em vida indica que os trabalhos de penitência atribuídos a cada um vão diminuindo de exigência à medida que os habitantes sobem a montanha. Mas o ambiente está longe de ser ameno: lamentos e gemidos ouvem-se durante a ascensão, porque as almas penitentes são sujeitas a provações diversas, por vezes físicas e cruéis, nem sempre mais leves que as do Inferno, mas, apesar de tudo, transitórias, porque o Purgatório não é um lugar para estar, mas uma prova pela qual se passa. No alto da montanha, cujo «cume era alto de vencer a vista» (*Purg.*, IV, 40), está o acesso ao paraíso terrestre; e isto quer dizer que o Purgatório inscreve uma rutura com o Inferno, porque, em certa medida,

ele é uma antecâmara do Céu. Quem é recebido no Purgatório tem legitimamente a expectativa de vir a obter a salvação, porque a sua simples presença nesta estação intermédia indicia que o seu é o caminho reservado aos eleitos («*O ben finiti, o già spiriti eletti*»), diz Virgílio no *Purg.*, III, 73): o Inferno é o lugar do desespero, o Purgatório é o lugar da esperança. Por isso, ao contrário do Inferno, onde quem lá está se encontra no seu lugar próprio, e aí permanecerá até à eternidade (a situação no Paraíso não será muito diferente), o Purgatório é um lugar marcado pelo movimento, porque cada um dos penitentes aspira a subir até atingir o topo da montanha, onde se situa o Paraíso. Na geração poética seguinte, a do primeiro humanismo, Francesco Petrarca (1304-1374) vê na escalada da montanha uma «metáfora complexa da estrada do bem», caminho de autoconhecimento e aperfeiçoamento do indivíduo até à pausa redentora no cimo da subida, no qual apenas existe o acordo do ser com a sua humanidade, e, por essa via, a sua identificação com Deus. Na caminhada de Dante (o Purgatório é um caminho), os penitentes encontram constantemente o novo, porque aqui não se reencena o passado, como no Inferno, nem se abole o tempo, como no Paraíso: «dada a sua dimensão temporal, a narrativa do segundo cântico é a mais próxima, na sua medida rítmica, da narração da vida» (Barolini 2007: 142). Se no *Inferno* Dante vê nos outros a imagem dos pecados do mundo (a punição eterna não se lhe refere, porque ele ainda não morreu), no *Purgatório* é ele, as suas dúvidas, as suas tentações, que se tornam os motores da ação. O Poeta vê-se aqui ao espelho

dos seus próprios desvios da «*diritta via*». É por isso que se repetem os sete pecados mortais elencados por Gregório I (c. 540-604), a cuja punição sem redenção assistíramos na primeira *cantica* do Poema: a soberba e a cupidez, um pecado do foro íntimo e um do foro público, são os dois extremos entre os quais se move a aventura moral de Dante rumo ao Paraíso.

O peregrino começa por anunciar ao que vem, tal como fizera no início da primeira parte do Poema:

Buscando águas melhores iça as velas
a navicela deste meu engenho
que deixa atrás de si cruéis procelas;
e do segundo reino cantar venho
em que a alma humana purga e se habilite
por digna de ir ao céu no seu empenho.

(*Purg.*, I, 1-6)

Estamos na alvorada do terceiro dia da viagem. Após encontrarem o guarda do Purgatório, o virtuoso Catão de Útica, que se suicidou para não se dobrar à prepotência de César, o peregrino e Virgílio, seu guia inseparável, seguem por uma praia onde deparam sucessivamente com o Anjo do Senhor («ave divina») e as sombras dos penitentes que aguardam autorização para iniciarem a subida da montanha, entre os quais o músico Casella, que era seu amigo e morrera em 1300. Estão no antepurgatório, espécie de instância vestibular, na qual as almas dos pecadores têm uma primeira penitência, a do tempo a que estão obrigados a esperar, que é trinta vezes aquele em que estiveram afastados da

Fé: ali aguardam o sinal para poderem iniciar a ascensão e a conseqüente purgação. Estão, por assim dizer, na mesma situação que Dante-peregrino e o seu guia, e é Virgílio que o confirma a «essa nova gente»: «[...] ‘Credes pois / que ser experto do lugar me arrogo; / mas somos peregrinos como sois.[.]’» (*Purg.*, II, 61-63) É aí que se verifica o primeiro grande encontro do peregrino-penitente (também ele se vai purificar dos seus pecados) com uma figura histórica, quando depara com Manfredo, já no Canto III: «louro era e belo e de gentil aspeito» o filho natural de Frederico II, que lhe sucedera no trono das Duas Sicílias e aspirara a ser imperador, executado na Batalha de Benevento, em 1266, exumado pelo bispo de Cosenza e lançado ao rio Garigliano. Tudo isto lhe conta Manfredo, que o encarrega de ir dar notícia à sua filha Constança de como o encontrou, para que ela reze por ele ajudando-o na sua penitência, «[.]que cá pelos de lá muito se avança’» (*Purg.*, III, 145).

No Canto V, ainda antes de iniciarem a subida da montanha, e uma vez mais, a compaixão de Dante pelas mulheres revela-se na elegância da fala elegíaca que põe nos lábios de Pia de’ Tolomei, uma dama natural de Siena, protagonista de uma história ainda recente, na qual o marido, induzido em erro por um pretendente por ela repudiado, se convence de que o irmão de Pia, que ela protege, é o seu amante. Por isso, manda que a matem e, quando sabe a verdade, já não vai a tempo de salvá-la:

«Ah, quando tu serás tornado ao mundo
e repousado desta longa via»,
disse o terceiro espírito ao segundo,

«recorda-te de mim que sou a Pia:
Siena me fez; desfez-me então Maremma:
o sabe o que antes anilhada havia
de desposar-me, com a sua gema.»⁴

(*Purg.*, V, 130-136)

No Canto VI, os dois peregrinos encontram o poeta mantuano Sordello di Goito, elevado cultor do estilo cortês em língua provençal; abraçam-se os dois mantuanos (Virgílio era natural de Mântua), e, sem transição, segue-se um longo excursão sobre a Itália contemporânea, e as rivalidades entre partidários do Papa ou do Imperador, que contextualmente poderia ser fala do poeta mantuano, mas que é voz do narrador, que assume aqui um papel semelhante ao do coro na tragédia grega, impressão reforçada pelo tom elegíaco da apóstrofe:

Ai serva Itália, que és da dor hotel,
nave a que arrais no temporal não resta,
não dona de províncias, mas bordel!
Aquela alma gentil assim foi presta,
só pelo doce som da sua terra,
de ali fazer ao seu patrício festa;
e agora em ti não andam sem ter guerra

4 Creio preferível, a benefício da inteligibilidade dos dois últimos versos do terceto, uma formulação alternativa. Por exemplo: «[']sabe-o quem cativada já me havia, / e esposa sua, com anel de gema.'» («[']salsi colui che 'nnanellata pria / disponando m'a-vea com la sua gema.'»).

os teus viventes e um e outro se morda
que o mesmo muro e o mesmo fosso encerra.

(*Purg.*, VI, 76-84)

Esta passagem, e o que se lhe segue, ilustra bem em que esferas circulava o pensamento político de Dante, por volta de 1312 e 1313, quando escreveu o *Purgatório*. Na verdade, os tercetos que prosseguem este exórdio são um proselítico elogio das virtudes do exercício do poder temporal pelo Imperador («Ai gente que devias ser devota, / e deixar César se sentar na sela», VI, 91-92). Sordello é aqui apenas o detonador de uma mensagem política que Dante queria fazer passar e que correspondia ao seu pensamento da maturidade, que expressara na *Monarquia* e o aproximara inexoravelmente da corrente gibelina. A *vis política* do narrador mantém-se nos cantos seguintes e recorre em outros passos do *Purgatório*, por exemplo nos Cantos XIV, XVI e XX. De facto, o texto do *Purgatório* é marcado por uma espécie de crítica, sistemática e febril, feita de contundentes apóstrofes (como as de Guido del Duca, no Canto XIV, tendo por alvo Florença, o Casentino, Pisa, Arezzo) contra o estado atual das coisas (a extensão do poder temporal do Papa apoiado pela França e a submissão das cidades do centro e do norte da Itália), que ecoa o período particularmente agitado da sua atividade cívica, aquele em que se declara, por atos e escritos, partidário do Império — e não de um império ideal, mas, concretamente, do legítimo imperador romano-germânico, Henrique VII.

Esta opção política é reafirmada nos últimos cantos do *Purgatório*, designadamente na procissão alegórica e na profecia de Beatriz, em que, sob forma críptica («*un cinquecento diece e cinque*»), que pode ser um anagrama latino de DVX), o Poeta parece nomear ou Henrique VII ou, alternativamente, o seu filho, o príncipe João da Boémia, como os redentores que hão de chegar (recorde-se, uma vez mais, que o tempo de representação de todo o poema é a Semana Santa de 1300). «Que esta esperança seja alimentada por uma tensão voluntarista e visionária que conduz ao zelo profético é a mais importante característica desta fase da vida de Dante.» (Santagata 2016: 292) De qualquer forma, a visão histórica que atravessa o *Purgatório* é marcadamente pessimista, quer quanto ao declínio da Itália e da Europa, quer quanto à corrupção moral da Igreja.

Chegam enfim à porta que dá acesso ao Purgatório. O peregrino admira-se com as dimensões da porta, muito estreita em relação à enorme passagem que se abria para o Inferno: «[...] lá onde antes roto parecia / o muro, ou com tal fenda que o reparte, / vi que uma porta e três degraus havia» (*Purg.*, IX, 74-76). Implícita referência à letra dos Evangelhos de Lucas e Mateus: esta é a «porta estreita» que conduz à vida, em contraposição à passagem «larga e espaçosa» que conduz à perdição. O peregrino recebe então o sinal que o habilita a iniciar a remissão dos seus pecados: marca-o o anjo com sete pés (P), cada um dos quais irá desaparecendo, à medida que Dante seja capaz de purgar os seus sete pecados terrenais. E, assim marcado, o peregrino inicia a ascensão.

Logo no primeiro círculo do Purgatório, os viajantes encontram-se com o cortejo dos «[...] soberbos cristãos, míseros, lassos, / a quem a vista já da mente enferme» (X, 121-122). E o Canto XI abre com um original padre-nosso rezado pelos soberbos, que pedem aos céus «[']a paz, que só por nós não vamos ter[']» (XI, 8), no qual admitem a falibilidade das ações humanas e entregam a sua sorte nas mãos de Deus. O caminho que estes arrogantes percorrem é pavimentado com a representação das penitências reservadas aos da sua laia e bordejado com rochas nas quais se encontram esculpidas, para proveito e exemplo, as efígies de humildes aqui exaltados. O peregrino reconhece então, entre os penitentes, o célebre miniaturista Oderisi da Gubbio, ativo em Bolonha nos anos de 1270 e mais tarde em Roma, onde morreu, em 1299. E põe na boca do artista da iluminura uma das falas mais comentadas de toda a *Comédia*:

«Irmão», disse ele, «a rir melhor se encarte
papel que pinta Franco bolonhês:
sua é toda a honra agora; e minha em parte.
Nunca eu teria sido tão cortês
durante a vida, pelo grande brio
de excelência a que o coração se afez.
Da soberba se paga cá o desvio;
e inda cá não seria, se não fosse
que, podendo pecar, em Deus porfio.
Oh, vã glória de tanta humana posse!
quão pouco o verde em vosso cume dura,
que um tempo mais grosseiro o não acosse!
Acreditou Cimabue na pintura
ser primeiro, e Giotto o há vencido,

tanto que a fama se lhe torna obscura:
assim tirou a um o outro Guido
a glória desta língua; e é talvez nado
quem do ninho os expulse para o olvido.[»]

(*Purg.*, XI, 82-99)

Mal se sabe quem fosse o tal «Franco bolonhês»; mas parece certo que, melhor ou pior em arte que Oderisi, este o reconhece como mais famoso. Porém, «pelo grande brio / de excelência a que o coração se afez», Oderisi pecou por soberba; e o que o salva, o que, mesmo assim, ao Purgatório o traz, é ter reconhecido a supremacia divina sobre a vaidade terrena. Mas, mais interessante pelas implicações em relação ao próprio Dante, é a comparação seguinte: diz Oderisi que Cimabue julgava ser o melhor pintor, até que veio Giotto e o suplantou; e que o bolonhês Guido Guinizelli tronou sobre a poesia italiana, até que chegou Guido Cavalcanti e lhe arrebatou o cetro; enfim, pode ser que um e outro venham a ser remetidos para o esquecimento, por causa de um que «é talvez nado». A referência nem sequer é críptica: o que «talvez» já tenha nascido é Dante Alighieri, que deixara para trás o *dolce stil nuovo* praticado pelos seus antecessores. Como acontecerá tantas vezes, em outras passagens da *Comédia*, máxime no *Paraíso*, com a profecia do seu antepassado Cacciaguida, é a uma personagem figurante da viagem empreendida pelo peregrino que Dante confia a premonição, salva, pelo advérbio «talvez», do pecado de soberba em que o narrador arriscava incorrer.

Este exercício de emulação literária tem nova expressão no círculo dos gulosos (Cantos XXII a XXIV), cuja penitência é, previsivelmente, a fome e a sede. Após o significativo prelúdio que é o diálogo com o seu amigo Forese Donati, que aqui lhe serve de cicerone, o peregrino avista o poeta Bonagiunta de Lucca, representante da velha guarda poética. O velho poeta (morrera em 1290) reconhece Dante e refere-lhe Jacopo da Lentini e Guittone d'Arezzo como antecessores do estilo em que, segundo Bonagiunta (isto é, segundo Dante...), o autor da *Comédia* foi excelente: «[“]Mas diz se vejo aqui quem soube pôr / cá fora as novas rimas começando / ‘Senhoras que entendeis tanto de amor.’[”]»⁵ (XXIV, 49-51) Bonagiunta conclui, no entanto, que, tratando ambos do Amor, diferença «[“]já não mais vê entre um e outro estilo’» (XXIV, 62), isto é, entre o velho e o *dolce stil nuovo*. Remata o narrador, condescendente: «e se calou, como alma satisfeita» (XXIV, 63). E no círculo seguinte, o dos luxuriosos, o peregrino encontra o poeta Guido Guinizelli, que foi a sua primeira influência literária. Guido confessa os seus pecados, mas explica que se encontra no Purgatório «[“]por bem doer-me antes de meus extremos.’» (XXVI, 93); o peregrino fica triste «quando a si mesmo ouvi nomear o padre / meu e de uns melhores que alegres sei / usarem doce rima que a amor quadre» (XXVI,

5 «*Donne ch'avete intelletto d'amore*» é o título de uma das mais célebres canções de Dante, a primeira das inseridas na *Vida Nova*. O próprio Dante considerava que esta canção continha «*matera nuova*» em «*alto parlare*».

97-99). Guido pede-lhe que ele diga o motivo de tal admiração; e o peregrino encadeia o mais belo dos elogios: «[...] ‘Nos doces ditos vossos sinta / qualquer, que enquanto houver uso moderno, / farão ainda amar a sua tinta.’» (XXVI, 112-114). Guido apresenta-lhe então o trovador provençal Arnaut Daniel, o qual, diz, «[‘]fu miglior fabbro del parlar materno[’]»; e Arnaut dirige-se ao peregrino na língua d’oc, em fala inventada por Dante para homenagear a matriz linguística e poética dos poetas italianos modernos.

Mas voltemos um pouco atrás. No Canto XX, que se desenrola no círculo da cupidez («Maldita sejas tu antiga loba, / que tens mais do que as bestas todas presa, / porque, ávida e sem fim, fome te afoba.», 10-12), os peregrinos encontram Hugo Capeto, fundador da dinastia capetíngia, que Dante tem como inimiga jurada da Itália. Fala o Capeto: «[‘]Eu fui raiz da má, nefasta planta / que a cristã terra tanto ensombra e suja, / que raro algum bom fruto se levanta.[’]» (XX, 43-45) E encadeia, na sua fala profética, o rol de agravos a cometer pelos seus descendentes, coroando com a invasão dos aposentos papais (*il schiaffo di Anagni*), em 1303: «[‘]O mal feito e a fazer menos avivo, / vendo em Anagni entrar a flor-de-lis / e Cristo em seu vigário ser cativo.[’]» (XX, 85-87) Apesar de Bonifácio VIII ser um papa odiado por Dante, o Poeta, como bom cristão, não pôde deixar de horrorizar-se com o episódio sacrílego: as tropas francesas entraram no palácio e nos aposentos privados do Papa com a intenção de o raptarem; com dignidade, Bonifácio VIII não se deixou intimidar e expulsou-os energicamente do palácio. Este episódio, com a

longa fala autocrítica, em tom profético, de Hugo Capeto, constitui uma etapa mais na construção do edifício argumentativo de cariz político, que constitui o pano de fundo de todo o cântico e que desembocará na *féerie* apocalíptica da procissão alegórica nos derradeiros cantos do *Purgatório*.

Terminado o discurso do Capeto, são os peregrinos sobressaltados por um tremor de terra que agita o monte do Purgatório; ao mesmo tempo, ergue-se um coro que canta, inesperadamente, o «*Gloria in excelsis*», o que muito os surpreende. A explicação da dupla circunstância aguarda-os no canto seguinte do Poema: uma alma errante, que não os reconhece, interpela-os e depara-se com a pergunta de Virgílio: «[']Mas diz-me tu, se o sabes, porque é / que o monte ao desabar, todos à uma / gritaram tanto ao húmido sopé?» (XXI, 34-36). A sombra é Estácio (c. 45-c. 96, d. C.), poeta latino da idade imperial, cuja *Tebaida*, poema épico inspirado na *Eneida* virgiliana, era uma das leituras mais apreciadas da época medieval. No canto seguinte, Dante insinua que ele se teria convertido ao cristianismo, o que está longe de estar provado. Aqui, ele esclarece os viajantes que o terramoto assinala o termo do seu próprio processo de purificação, e que o canto evoca o dos anjos na natividade de Cristo. A alma de Estácio, renascida em Cristo, encontra-se agora pronta para subir aos céus. O Poeta conta a história da sua vida e, sempre sem saber com quem fala, diz: «[']da Eneida digo, que ela também ama / me foi, que não me foi só mãe poetando: / sem ela eu não pesava onça nem drama[']» (XXI, 97-99). Quando Dante o informa de que está perante o autor da *Eneida*, Estácio lança-se aos pés

de Virgílio, em sinal de gratidão e respeito. Mas Virgílio adverte-o de que, sendo sombra, o seu gesto é vão. «E ele [Estácio] a erguer-se: ‘Agora a quantidade / já vê do amor que por ti tenho ardente, / quando eu esqueço a nossa vanidade, / vendo nas sombras cousa consistente.’» (XXI, 133-136) E prosseguem os dois poetas, ao longo do Canto XXII, em ameno diálogo, justificando-se Estácio do pecado de avaréza, e informando-o Virgílio dos poetas clássicos que como ele habitam no limbo do Inferno. Aproxima-se o termo do percurso dos viajantes pelo Purgatório. Ao atingirem o cume da montanha, Virgílio informa o peregrino de que a sua missão termina ali:

[«]De mim não terás mais fala ou acenos:
é livre, recto e são teu alvedrio,
e falha fora tu segui-lo menos:
do que mitra e coroa a ti confio.»

(*Purg.*, XXVII, 139-142)

Será Beatriz a guiá-lo no Paraíso. Mas, entre ele e a sua musa, interpõe-se um muro de fogo, chamadas que integram o primeiro passo da purificação de Dante, prenunciada pelos últimos e decisivos versos acima reproduzidos: o acesso ao paraíso terrestre só é permitido a quem o enfrenta no pleno uso do seu «livre, reto e são arbítrio»*. Os poetas (Virgílio acompanha-o até o entregar nas mãos de Beatriz) atingem então o limiar do paraíso terrestre, que é uma espécie de antecâmara do empíreo celeste, e que reencena sensivelmente o Jardim do Éden, lugar primordial onde ocorre

o drama de Adão e Eva, de acordo com o *Livro do Génesis*: «Aqui foi inocente a humana raiz; / cá Primavera sempre e todo o fruto; / néctar é este de que cada um diz.» (XXVIII, 142-144). Dante parece aqui seguir decididamente a lição de Tomás de Aquino na *Summa Theologiae*: «O que está dito nas Escrituras do paraíso apresenta-se à maneira de uma narrativa histórica; ora, em todas as coisas que as Escrituras referem desta maneira, há que tomar como fundamento a autenticidade da história e é sobre isto que há que construir as interpretações espirituais.» (Delumeau 1994: 30) Tal materialização de uma ideia meramente teológica não era, à época, pacífica: a teologia cristã das origens tendia a ver (corretamente, diríamos nós hoje) a descrição do *Génesis* como uma alegoria, cujo sentido seria eminentemente espiritual. Mas Dante, já se viu, constrói geograficamente o espaço onde se move o seu poema: interessa-lhe portanto tomar a narrativa bíblica no sentido literal, dele partindo para uma reconstrução imagética que será o motor da ação da sua *Comédia*, ao aproximar-se a revelação do paraíso celeste.

Por isso, em plena «*divina foresta spessa e viva*», à beira de um rio, num ambiente bucólico que contrasta com as agruras do Inferno e com a difícil ascensão do Purgatório, o poeta avista, na margem oposta, uma dama passeando sozinha, «[...] bela dama, / que em raios de amor / te queimas [...]» (XXVIII, 43-44). O papel crucial que vai ser desempenhado por esta dama nos últimos cantos do *Purgatório* acrescenta mistério à génese e significado do seu nome (Matelda). Quem é Matelda? Ninguém até hoje foi capaz de o dizer, apesar dos

esforços de gerações sucessivas de dantólogos para associarem a personagem a uma figura histórica, o que, não sendo comprovável, é portanto irrelevante. Mais importante é dizer *o que é* Matelda, isto é, que funções, narrativas e simbólicas, ela ocupa no relato dantesco: «ministra e executora de Beatriz e intermediária entre esta e Virgílio; aparece quando Virgílio esgotou a sua missão; oferece a Dante uma explicação racional da descrição bíblica do paraíso terrestre; interpreta misteriosamente as fábulas ou ‘ficções’ dos poetas pagãos; acompanha Dante durante o desenrolar da procissão alegórica» (Mattalia, Alighieri 1960: II, 513-514). Juntemos-lhe uma decisiva missão ritual: é ela que mergulha Dante nas águas do rio Letes, primeiro, e do Êunoe, por fim, no último ato de purificação do poeta antes de franquear as portas do paraíso celeste. E, daí, é possível extrapolar a sua superior função simbólica: Matelda personifica a pureza e recebeu de Beatriz a unção divina, que lhe permite mover-se com desenvoltura no paraíso terrestre e officiar no ritual de purificação de Dante.

Detenhamo-nos no episódio da procissão a que Dante assiste no paraíso terrestre. Andava Dante enlevado com uma «doce melodia» que perpassava pelo «ar luminoso», nas margens do Letes, quando Matelda lhe chamou a atenção para o que principiava diante dos olhos dos peregrinos (Virgílio tinha «o olhar cheio de espanto não pequeno»): uma procissão, aparentemente interminável, que ocupa o melhor dos Cantos XXIX a XXXII, e que é gigantesca alegoria inteiramente saída da fantasia de Dante, aqui combinada com os seus conhecimentos teológicos e de mitologia cristã. Uma

longa tradição de comentário ao poema dantesco permitiu fixar, não sem hesitações, os referentes de cada um dos elementos que integram a procissão alegórica. Vêm à frente sete candelabros iluminados, simbolizando os sete dons do Espírito Santo, seguidos por vinte e quatro velhos vestidos de branco e enfeitados com lírios (os livros do Antigo Testamento), quatro animais «coroados todos de uma verde fronda» (os Evangelhos), e um carro triunfal (a Igreja) puxado por um grifo branco e ouro (Cristo); três damas, de branco, verde e vermelho (a Fé, a Esperança e a Caridade), quatro vestidas de púrpura (as quatro virtudes cardeais), e a sucessão de santos, de Lucas a Paulo, encerrando com um velho adormecido (o Apocalipse de João). Até aqui, a dimensão alegórica parece pacífica; a própria narrativa dantesca a torna visível: a procissão representa os pilares históricos e teológicos sobre os quais assenta a Igreja.

Erguem-se então do carro cem anjos e aparece Beatriz envolta numa nuvem de flores (cf. XXX, 16-39). Virgílio já saiu de cena, enquanto Beatriz se dirige ao peregrino, censurando-lhe os pecados terrenos. No canto seguinte, humilhado pelas recriminações de Beatriz, Dante confessa o seu arrependimento e Matelda mergulha-o nas águas do Letes num primeiro ato de purificação. Mas a procissão põe-se de novo em marcha e um vento de demência subverte a alegoria reverencial. É tentador concordar com Borges, quando escreve: «Dante quis que a procissão fosse bela [...], a procissão é de uma complicada fealdade» (Borges 2013: 110). Mas talvez a impressão de crua desordem,

quase grotesca, que se desprende desta segunda passagem da procissão seja um efeito desejado por Dante, que o podia assim contrapor à ordem hierárquica e à majestática beleza alegórica da primeira passagem. O cortejo começa por envolver uma árvore sem flores nem frutos, que simboliza a Árvore do Bem e do Mal, a cujo tronco é atrelado o carro que simboliza a Igreja. Então, um conjunto de animais maléficos (a loba da Heresia, a águia do Poder Imperial, o dragão da Heresia Maometana) lançam-se sobre o carro e começam a destruí-lo. A alegoria torna-se claramente política: o carro, ou o que resta dele, transforma-se num monstro, simbolizando a corrupção da Igreja, sobre o qual aparece agora uma meretriz (a Cúria romana), e um gigante que a beija, representando o conúbio dos papas com os tiranos franceses da casa de Anjou; enfim, o gigante desatrela o carro da Árvore do Bem e do Mal e fá-lo desaparecer na floresta, e isso simboliza a transferência do papado para Avignon, às ordens dos reis de França. O desenlace parece mais digno de uma visão infernal do que de uma representação ritual no paraíso terrestre. Mas, no último canto do *Purgatório*, Beatriz assegura a Dante que tudo o que viu «foi e não é»; e que em breve «um e quinhentos dez e cinco» (profecia da vinda do imperador Henrique VII ou de quem lhe suceda) «mandado por Deus, virá matar a cabra / mais o gigante que com ela atua»* (*Purg.*, XXXIII, 44-45). Entrega-o nas mãos de Matelda, que o há de mergulhar nas águas do rio Êunoe (Estácio vem também), que reavivam no ser a memória do Bem: «doce beber de que jamais sou lasso» (XXXIII, 138).

E o poeta regressou «da santa onda» como novo — «puro e disposto a subir às estrelas»*. Fim do *Purgatório* de Dante Alighieri.

Paraíso: uma cosmologia da salvação

Se, no plano teológico, a segunda e terceira partes da *Comédia* aparecem ligadas por um nexo de continuidade na caminhada para Deus, por contraposição ao Inferno, que é infinita perdição das almas longe de Deus, já no plano narrativo a cesura deve ser outra: nas duas primeiras partes do seu poema, Dante descreve lugares e tempos apreensíveis pelo leitor; na terceira, o Poema ascende a uma dimensão metafísica, que praticamente ignora cronologias e geografias terrenas, para se situar nas altas esferas sobre as quais trona, como se de um sol (para nós) se tratasse, a própria irrepresentável figura de Deus. Alguns especialistas da obra de Dante aventam que é esta carência de «realismo» na narrativa do *Paraíso* que torna este cântico tão pouco aliciante para o leitor. E, no entanto, é no *Paraíso* que encontramos algumas das mais extraordinárias formulações poéticas de toda a obra. Nesta terceira parte, de facto, o Poeta ensaia a aproximação a um universo (chamemos-lhe as-

sim, à falta de melhor) nunca antes explorado pela poesia ou pela narrativa ocidental. Di-lo logo no canto inicial do Poema: «No céu que mais lhe toma a luz que acende / eu fui e coisas vi que repetir / não sabe ou pode quem de lá descende;» (*Par.*, I, 4-6). E, no entanto, porque só ele «de lá descende» (é o sobrevivente, o que fica para contar), conta-as, com a única linguagem que sabe e pode usar: a da poesia. O que é certo é que, com essa linguagem, ele ergue uma realidade praticamente *ex nihilo*, e o seu estatuto eleva-se assim ao do demiurgo, inventor de mundos e criador de existências: no *Paraíso*, Dante constrói uma cosmologia da salvação. Neste terceiro cântico, Dante dá largas à sua imaginação linguística, criando uma poética generosamente recheada de neologismos («*trasumanar*», isto é, passar além dos limites do humano, é um dos mais belos), latinismos («escandir», por subir ou escalar, por exemplo) e expressões até então não utilizadas em poesia ou prosa. E o próprio uso poético da linguagem é significativa de outra ordem de realidade; por quatro vezes, no *Paraíso*, recorre à tripla rima em «Cristo»: nos Cantos XII, XIV, XIX e XXXII. Ou seja, por quatro vezes o Poeta renuncia a tentar encontrar correspondente rímico para o nome do Filho de Deus. A língua de que dispõe, vulgar ou latina, não lhe chega para exprimir o que nenhuma palavra humana puderam até então dizer. A correspondência poética que a rima pressupõe cala-se perante a natureza única das coisas que nomeia e do nome único que lhes foi dado por Deus («*nomen sacrum*»). Dante projeta a impossibilidade das palavras, a sua mudez, significando a transcendência absoluta da sua própria

empresa. A terceira das triplas rimas em «Cristo» (a do Canto XIX) parece-me, aliás, como já aventei acima, significativa de uma inflexão decisiva quanto à inspiração da sua obra: é como se, a partir daí, o Poeta deixasse de ter, na sua essência, mão no Poema, e o percurso final do «*poema sacro*» fosse, nos temas e na forma, obra da intercessão divina. A sua aventura existencial e metafísica transforma-se em audácia linguística, ensaiando a criação de uma língua literária italiana que a ela há de ir beber durante muitos séculos. E fá-lo de forma «*sì che dal fatto il dir non sia diverso*» (*Inf.*, XXXII, 12)⁶. É essa a força da sua poesia.

Os problemas narrativos colocados pela opção radical de Dante quanto à «in-substância» de que é feito o Reino de Deus são de monta. O que exprime a narratividade de um texto é a inscrição dos factos numa sequência temporal, com a reserva de que essa sequência é impotente para exprimir, pela sua natureza, a simultaneidade dos acontecimentos e situações. O que caracteriza o relato é precisamente o acontecer, isto é, o *avénire*, o virem factos ao primeiro plano da narração, sucessivamente. Mas como exprimir o indizível intemporal e atópico, a perfeita simultaneidade e ubiquidade dos factos, no quadro de uma opção narrativa? Apesar da densidade filosófica desta extraordinária empresa literária, o percurso de Dante não é, ao longo do *Paraíso*, unívoco e homogéneo. A sua conceção de Deus como uno, onisciente e omnipresente cede, não poucas vezes, ao elogio da paixão pela diversi-

6 «tal que do facto o dizer não seja diverso»*.

dade que Deus, como criador, não pode deixar de ter. O seu registo oscila entre a sua «simpatia pela diversidade de raiz aristotélica e a tentação do Uno de inspiração neoplatónica» (Barolini 2003: 242). Os três primeiros versos do *Paraíso* enunciam a raiz desta tensão: «A glória daquele que tudo move / penetra o universo todo, e resplendece, / mais em uma, menos noutra parte.»* (*Par.*, I, 1-3)

Se a luz divina, sinal de onipotência, se abate em graus diversos sobre as vastidões etéreas (*mais* ou *menos*), forçosamente ilumina de maneira diferente as coisas que por elas flutuam. No *Convívio*, Dante abordara teoricamente esta premissa, que se tornará trave mestra da sua visão do Paraíso, nos seguintes termos:

Onde é de saber que a bondade [divina] desce em todas as coisas, e doutro modo não poderiam existir; mas ainda que esta bondade se mova por simplíssimo princípio, diversamente se recebe, ou mais ou menos, consoante as coisas que a recebem.

(*Conv.*, III, VII)

Por assim dizer, a luz de Deus escolhe, na sua infinita bondade, os que recebem mais ou menos luz, consoante a forma como os quer tratar. Por exemplo, a sua luz ilumina mais os seres humanos do que os animais. Mas, e os humanos? Por que razão, sendo todos igualmente criaturas de Deus, são tratados de forma aparentemente diversa? As figuras que Dante avista nas nove esferas celestes que atravessa são meras representações

das almas que, como Beatriz explica a Dante no Canto IV, se encontram já no Empíreo celeste, junto de Deus. Todas são, assim, tratadas por igual. A circunstância de as sombras dessas almas surgirem em diferentes círculos do Paraíso é apenas o sinal do grau de beatitude que lhes foi atribuído pela vontade divina; e nenhuma delas aspira a lugar mais elevado, conforme Piccarda Donati, irmã de Forese, afirma no Canto III, porque todas elas se contentam com a parte de graça divina que lhes foi concedida. O poeta vai atravessar as nove instâncias celestes, dialogando com essas sombras que são outras tantas manifestações da infinita bondade de Deus: o diverso reconduz-se a um princípio único, que o justifica e contém.

Uma segunda fonte de interrogação provém do facto de, em diversos lugares deste terceiro cântico, mais ou menos até dois terços da narrativa, a irrupção de acontecimentos e figuras contemporâneos de Dante, quer sejam formulados em registo presencial, quer em tom profético, denotar a tensão entre o vivido e o imaginado, entre a aventura individual e o destino universal. Esses cantos foram escritos em plena atividade política, por vezes quase febril, de Dante; até ao final do Canto XVIII, as referências ao conflito entre o poder imperial e o poder dos papas são frequentes, como se, embora admitido ao Paraíso, o peregrino não tivesse ainda «desligado» da realidade terrena. Daí, e até ao final do Poema, a atenção e a imaginação de Dante voltam-se para a ascensão ao Empíreo celeste, onde encontra os beatos, e para a revelação da verdadeira essência de Deus. Como veremos,

o humano, na sua vivência histórica e ética, deixa progressivamente de lhe interessar.

O primeiro desafio que Dante teve de enfrentar foi como organizar os seus materiais poéticos e teológicos numa cena narrativa sem espaço nem tempo. Na verdade, a própria hierarquia celeste, tema dominante do pensamento teológico medieval, não dispensa uma *mise-en-espace* capaz de comprometer, se não fosse bem medida, a inefabilidade consubstancial ao Reino de Deus. Inspirando-se na lição de Aristóteles, mas refinando-a filosoficamente com a introdução de conceitos neoplatônicos (o da distinção entre inteligência e *anima* das esferas celestes, por exemplo), o poeta florentino vai erguer uma cosmologia poético-teológica, na qual a Terra, lugar do Inferno e do Purgatório, ocupa o centro do universo, rodeada por nove círculos virtuais que em torno dela giram, em cada um dos quais vogam as almas dos eleitos para ocupar um lugar no Empíreo celeste. Cada um dos primeiros sete «céus» que rodeiam a Terra é regido por uma «estrela»: sucessivamente, a Lua, Mercúrio, Vénus, o Sol, Marte, Júpiter, Saturno. Cada um dos sete céus representa aqui uma ciência e está longamente estabelecida a correspondência, no pensamento de Dante, entre o conjunto dos sete primeiros e as disciplinas que, na definição escolástica, integram o *trivium* (a gramática, a dialética e a retórica) e o *quadrivium* (aritmética, música, geometria e astronomia): a análise deste problema dantesco proporciona a Etienne Gilson algumas páginas de elaborada especulação (cf. Gilson: 103 e segs.). O Sol é a estrela regente do quarto céu, ocupan-

do a posição central entre as «estrelas» do seu sistema, já que «todas as outras estrelas recebem a sua luz» (*Conv.*, II, XIII). Depois, o oitavo céu é o das estrelas fixas; o nono, o do *primum mobile*. Cada um destes céus dispõe das suas inteligências motoras próprias: desde os anjos no primeiro céu (o da Lua) até aos querubins, no oitavo, e os serafins, no nono céu. Como Beatriz diz a Dante, logo no Canto I: «[...] ‘Vês toda a cousa extante / ter ordem entre si e esta é forma / que o universo a Deus faz semelhante.[’]» (103-105) O primado do uno sobre o múltiplo, da ordem sobre o caos, do Bem absoluto sobre a Bondade relativa (distinção de raiz aristotélica formulada por Tomás de Aquino), encontra-se consagrado nas palavras de Beatriz; mas, logo no magnífico canto seguinte, Beatriz explica ao poeta a teoria dos céus do Paraíso, e a natureza do diverso é sublinhada nos seguintes tercetos:

[«]Dentro do céu dessa divina paz,
um corpo gira ao qual a virtude escuda,
que nela o ser de seu contento jaz.
O céu seguinte, e tanta luz lhe acuda,
parte em várias essências tal presença,
cada uma dele vinda e conteúda.
Mais círculos em vária diferença
as distinções que em si pois não
dispõem a seus fins e mais sementeça.[»]

(*Par.*, II, 112-120)

A fórmula teológica crucial do *Paraíso* dantesco encontra-se expressa no segundo terceto acima

citado: «[?]O céu seguinte [...] / parte em várias essências tal presença, / cada uma dele vinda e conteúda.[?]»⁷ Tudo provém da luz divina, diversamente repartida, e tudo, na sua aparente especificidade, pertence à luz única de onde provém. O múltiplo reconduz-se ao uno, tudo o que é criado pela bondade divina é diverso, mas contém-se na essência totalizante de Deus. Deus é a Luz, e no Paraíso de Dante tudo se move em função da luz, que redime da escuridão do Inferno e da luz crepuscular do Purgatório. Para lá do nono céu (o círculo exterior), onde se situa o *primum mobile*, o princípio (a energia, diríamos nós) que põe em movimento as estrelas e os planetas, entra-se no Empíreo celeste, onde o peregrino vai avistar a Rosa composta pelos crentes originários na vinda de Cristo e, depois, em etapa ascendente, mas, na verdade, em luminosa imersão omnidirecional, os nove coros angélicos que envolvem e abraçam a Luz primordial: Deus.

Na elaborada cosmologia celeste que ergue diante do leitor, Dante nunca perde de vista o equilíbrio global da estrutura do seu poema: as correspondências temáticas entre os cantos homólogos dos três cânticos do Poema são muito numerosas. No *Paraíso*, os primeiros nove cantos são uma espécie de antecâmara do Empíreo, na qual giram os espíritos cujas ações foram inspiradas pelos valores e recompensas da vida terrena: «a sua beatitude é condicionada e parece em certa

7 «[?]Lo ciel seguente, c'ha tante vedute, / quell' esser parte per diverse essenze, / da lui distratte e da lui contenute.[?]»

medida assimilável à contemplação imperfeita, à percepção do *vestigium Dei* de que fala Boaventura de Buonareggio [São Boaventura]» (Sermon: 190). Assim também os nove primeiros cantos do *Inferno* preambulavam a descida aos níveis inferiores dos domínios de Lúcifer; e, no *Purgatório*, a passagem da porta («estreita», recorde-se) que conduz ao caminho da penitência só acontece uma vez completado o Canto IX do Poema. A coincidência é, evidentemente, deliberada: o 9 é, para Dante como para os grandes numerologistas cristãos, a cuja tradição plurissecular se acolhe, o número perfeito, que exponencia o 3 da Trindade, que a tudo preside. No caso do Poeta, sinaliza ainda, por isso, a perfeição divina de Beatriz: «*questo numero fue ella medesima*» («este número foi ela mesma»), escreve na *Vida Nova* (XXX), e o *libello* autobiográfico e poético está marcado pela presença constante do cardinal desejado. A pregnância deste cardinal «perfeito» no pensamento poético de Dante é referida constantemente pelos comentadores, praticamente desde que a *Comédia* começou a circular na sua versão integral, o que sucedeu por volta de 1327. Poucos são os que investigam exaustivamente o seu simbolismo numerológico (por todos, cf. Hardt); mas muitos sublinham o facto de, só após ter completado os primeiros nove cantos de cada um dos cânticos do Poema, Dante se sentir habilitado a transpor a porta que lhe dá acesso a cada uma das estações *essenciais* da sua viagem fantástica.

Sigamos, então, a voo de pássaro, algumas das principais etapas deste tramo final da viagem do peregrino, agora acompanhado pelo objeto de

toda a sua devoção, Beatriz, que lhe serve de guia e de procurador divino. A mudança de planos (a ascensão ao céu seguinte) é como um passe de mágica: o sorriso angelical de Beatriz é o sinal e o motor dessa mudança, e Dante, que segue junto a ela, vê-se por esse sinal do seu anjo transportado a um degrau superior na caminhada para o Empíreo. O caminho faz-se através dessa troca de olhares que dispensa as palavras não necessárias ao esclarecimento do «beato espírito». E as que são necessárias, di-las Beatriz, uma e outra vez, como quem fala com um inocente, com uma alma carente de Amor, mas anelante pela total revelação da luz divina. Antecipando a subida ao segundo céu, o de Mercúrio, movido pelos arcanjos, Beatriz dirige a Dante um belo discurso em que se sublinha a responsabilidade própria dos atos humanos (o livre-arbítrio, longamente discutido no *Purgatório*, Cantos XVI a XVIII) e a sua inscrição no devir divino por força da sua génese, que é a bondade de Deus:

«O maior dom que Deus em tal largueza
já fez criando e à sua bondade
mais conformado e esse que mais preza,
foi ter-se de vontade liberdade;
do que as criaturas só, inteligentes,
foram e são dotadas, na verdade.[>]

(*Par.*, V, 19-24)

Logo após uma grave advertência de Beatriz aos cristãos («[']Seja, Cristãos, vosso mover mais grave: / não sejais como a pena a qualquer vento, /

e não julgueis água qualquer vos lave.»), V, 73-75), ascendem o peregrino e a sua guia ao segundo céu onde irrompe a figura do imperador Justiniano (482-565), que Dante toma como símbolo do Império, pelo equilíbrio que lhe reconhece entre o exercício do poder temporal e o do espiritual, mas também, em larga medida, porque foi sob a sua égide que se organizou a sistematização e harmonização da legislação avulsa e não poucas vezes contraditória que séculos de produção de direito romano tinha acumulado: o *Codex Justinianus* ainda se estudava nas escolas de Direito no final da época medieval, pelo que Dante deve ter tido contacto com ele durante a sua curta passagem pelo *studium* bolonhês, por volta de 1287. Ao romper o Canto VI, ecoando o conteúdo histórico-político dos Cantos VI do *Inferno* e do *Purgatório* — aqui, fala-se da história do Império Romano; em lugar homólogo do *Inferno*, aborda-se a situação política de Florença; e no VI do *Purgatório*, trata-se da situação política geral da Itália —, é Justiniano que fala:

[«]Sou Justiniano e César fui então;
e, por querer do primo amor, intento
tirar das leis o excessivo e o vão.

[...]

Desde que com a Igreja movi pés,
a Deus por graça aprouve de inspirar-me
o alto labor, e a tal me dei de vez;[»]

(*Par.*, VI, 10-12; 22-24)

O «alto labor» não se restringe à compilação legislativa que Dante tanto admirava; Justiniano

enumera depois os sucessivos feitos militares e políticos realizados sob a égide da águia imperial («[']E quanto fez saindo de Ravena/ e a passar Rubicão teve tal voo, / que o não pode seguir língua nem pena.[']» VI, 61-63), para encarecer implicitamente a sua própria missão de reconquista do Ocidente a partir de Bizâncio, para onde Constantino transferira gradualmente a capital do Império, a partir de 330. As tropas de Justiniano tinham entrado em Ravena em 540, catorze anos depois da morte de Teodorico, e é por isso que na Basílica de San Vitale se presta homenagem ao renascimento justiniano, que tendia a restabelecer o antigo fulgor do Império romano. Na etapa final do seu exílio, acolhido à proteção do *signore* de Ravena, Dante convivia diariamente com as imagens da consagração de Justiniano como o «libertador» da cidade, importante porto da Antiguidade e porta do antigo Império para oriente. O discurso de Justiniano ocupa todo o Canto VI e quase parece interpolação tardia, tão destacado ele aparece do contexto poético-teológico deste cântico do Poema. No entanto, ainda que se queira ver nele apenas a fala de uma personagem da narrativa (cf. Ruggeri: 47), constitui uma fundamentação histórica indireta das ideias que Dante expendera no seu tratado *Monarquia*, que, apesar do seu pretendido impacto conjuntural, fora escassamente divulgado. Essas ideias correspondem ao pensamento político da maturidade do Poeta e orientam-se decisivamente para a exaltação de um poder imperial que busca aqui a sua fundamentação numa leitura orientada da história do Império Romano, que é para Dante a matriz de todos os impérios, porque legitimada

pela vontade divina. Alguns comentadores manifestam alguma perplexidade quer quanto a este argumento divino de legitimação, quer quanto à continuidade que o Poeta parece querer estabelecer entre o Império Romano no seu apogeu e o atual (ao seu tempo) Sacro Império, de clara origem e ascendência germânica. Mas convém não esquecer que esse veio de legitimação constituía o maior argumento dos imperadores germânicos na reivindicação do seu direito histórico ao exercício do poder temporal sobre toda a Península Itálica e que estes constituíam a última esperança de Dante romper o seu longo exílio e voltar a Florença. Politicamente, portanto (e por estes anos Dante era um ativista político reconhecido), o argumento faz sentido, embora possivelmente com reduzido fundamento histórico e ético.

Segue-se uma longa profecia de Carlos Martel de Anjou, que renunciou aos seus direitos sobre o Reino de Nápoles pelo trono da Hungria (Cantos VIII e IX) sobre «[...] esses enganos / que iria ter a sua descendência». Sobre a colocação de Carlos Martel no céu de Vénus, os comentadores dividem-se: há até quem avenge que a opção de Dante se deve à reconhecida relação passional consumada com «*affannoso trasporto corporale*» (Sermonti: 169) com sua mulher, Clemência de Habsburgo, referida por Dante no primeiro verso. Outros, no entanto, com talvez melhores razões, entendem a distinção como um sinal afetivo de Dante, que se encontrara com o príncipe angevino em Florença, em 1294: Dante põe-lhe na boca uma referência explícita à sua canção «*Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*» (VIII, 37), insinuando uma

intimidade intelectual e poética para a qual não há outro indício que estes dois cantos pelos quais generosamente distribui a voz do prematuramente falecido rei da Hungria (cf. Mattalia, Alighieri 1960: III, 142, n. 49).

«Do bem para o melhor»

Depois de ouvir Carlos Martel, o peregrino deixa esta instância vestibular do Paraíso, ascendendo («do bem para o melhor [...]», X, 38) ao quarto céu, o que é regido pelo Sol («O ministro maior que é da natura / e do valor do céu a marca assenta / no mundo, e em luz ao tempo dá mesura», X, 28-30). O início do canto apresenta uma nova invocação ao leitor («Assim, leitor, erguendo-a, te rode / comigo a vista a esferas, em tal parte / em que a um movimento um outro acode;» X, 7-9) e uma fascinante digressão astronómica (e astrológica) pelos espaços celestes, que visa caracterizar a natureza divina da luz irradiante que tudo move: aí começa a morada do Pai, do Filho e do Espírito Santo («*Guardando nel suo Figlio con l'Amore / che l'uno e l'altro etternalmente spira*», X, 1-2). Lá gravitam os espíritos sábios, eleitos por Deus e verdadeiros *maîtres-à-penser* do Poeta: o Paraíso é, também, o panteão pessoal de Dante Alighieri, e o que Beatriz e os sucessivos protagonistas dizem

é, em larga medida, o que o Poeta pensa ou sabe, colhido no pensamento e na obra destes seus mestres. A primeira figura tutelar a surgir é Tomás de Aquino, que paira sobre todo o Poema como um mediador, em clave teológica, do pensamento de Aristóteles, a referência dominante dos quatro tratados do *Convívio*:

[«]Eu fui dos anhos lá da santa grei
que Domingos levou a seu destino
onde é bem pingue quem não devaneie.
Este que a minha destra é já contínuo,
mestre e irmão me foi, e ele é Alberto
de Colónia, e eu sou Tomás de Aquino.
E se dos outros mais queres ser certo,
teu rosto venha atrás de meu aviso
à beata grinalda vindo perto.[»]

(Par., X, 94-102)

Depois de destacar Albertus Magnus, Tomás nomeia, um a um, os nobres espíritos que por ali vagueiam, refletindo a luz ardente que lhes vem do Sol derramada sobre os céus envolventes: Francesco Graziano, que organizou a primeira compilação conhecida de leis de direito canónico, o *Decretum*; e Pietro Lombardo, Salomão, Dionísio, o *Areopagita*, primeiro bispo de Atenas e um dos mártires do cristianismo, Paulo Orósio, Boécio, Isidoro de Sevilha, o monge inglês Beda, o *Venerável*, e Siger de Brabante, mestre de filosofia em Paris, de obediência averroísta. Ao todo, são doze, como as cátedras da Sorbonne, que alguns deles ocuparam, os signos do Zodíaco, as tribos de Israel, as portas

do Templo de Salomão, as horas do dia. Doze, enfim, quantos os apóstolos de Cristo, o que pode permitir uma assimilação simbólica dos beatos sapientes a uma espécie de «corte» intelectual de Dante. Mas, calando-se o dominicano após tão significativa enumeração, o Poeta encerra o canto com uma bela recordatória dos momentos do divino, a qual remata com um dos mais surpreendentes neologismos da sua lavra (e não dos mais belos, mas é certo que, muitas vezes, estas inovações lexicais são exigidas pela austera disciplina rímica adotada por Dante): «*insempra*[re]», forma verbal inventada a partir do advérbio «sempre», que exprime a continuidade de uma coisa ou estado *ad aeternum* (perpetuar-se):

Então, como relógio que nos chame
na hora em que de Deus a esposa surge
a matinar o esposo porque o ame,
que uma parte e a outra atraí e urge,
tin tin soando com tão doce nota,
que o bem-disposto espírito de amor turge;
assim vi eu tão gloriosa rota
mover-se e voz a voz assim dar temp'ra
e tal doçura que há-de ser ignota,
salvo onde jubilar ora se ensempra.

(*Par.*, X, 139-148)

Mas o colóquio não termina aqui: Tomás de Aquino, ciente de que algumas das suas fórmulas verbais não foram inteiramente compreendidas por Dante («[']Tens dúvidas e em tal cousa é mister na / tão aberta e tão extensa língua, / a teu sentir

torná-la mais externa[']», XI, 22-24), propõe-se esclarecê-lo:

[«]A providência, que governa o mundo
com conselho no qual é todo o aspecto
criado vencido antes de ir ao fundo,
por que já fosse ter com seu dilecto
a esposa de quem gritos alto envia
e em bento sangue a desposou de afecto,
segura em si, que dele mais se fia,
dois príncipes ordena em seu favor,
que daqui e dali lhe sejam guia.[»]

(*Par.*, XI, 28-36)

Os dois «príncipes» são Domingos de Guzmán, fundador da ordem dominicana, a cuja obediência Tomás pertencia, e Francisco de Assis, o primeiro dos chamados franciscanos, apóstolo da pobreza e místico votado à imitação de Cristo. Estas duas figuras formidáveis marcaram a evolução do cristianismo ao longo do século XIII, ao qual Tomás de Aquino inteiramente pertencia (nasceu em 1225, um ano antes da morte de Francisco, e morreu em 1274). A Igreja, embora aparentemente em divergência com o sentido estritamente espiritual do apostolado dos mendicantes, acabou por integrá-los na sua narrativa, usando-os como instrumentos de renovação da mensagem cristã e de consolidação do seu poder doutrinário. O acolhimento dado por Inocêncio III a Francisco de Assis, em 1210, é sinal de visão do pontífice, que descobriu no franciscanismo uma vocação de reconstrução teológica e ética da doutrina cristã, abalada pelo

«clima de inquietação ideológica e ético-social» que marcou a Baixa Idade Média (Mattalia, Alighieri 1960: III, 236, n. 140). Dante reflete, no seu poema, a dimensão destes dois «príncipes», cuja sombra se agigantara em finais do século anterior. Nos Cantos XI e XII do *Paraíso*, o Poeta dá voz a Tomás de Aquino, dominicano, para um elegante louvor das virtudes de Francisco de Assis, e a Boaventura de Buonareggio, franciscano, que não poupa os elogios a Domingos de Guzmán. Mas ambos os panegíricos terminam com um lamento sobre a decadência presente das respetivas ordens.

Este núcleo de receção do poeta no Céu do Sol, constituído pelos Cantos X a XII, a partir do qual se intensifica a caminhada para Deus, constitui uma espécie de «guarda de honra» de Dante, o «catálogo» das suas referências e a sua bagagem intelectual e teológica. A partir daqui, guiado pela mão tocada pela graça de Beatriz, o peregrino tem a certeza de que acabará por encontrar a revelação divina.

Após terem-se atardado no Céu de Marte (Cantos XIV a XVIII), onde encontram designadamente o antepassado célebre reivindicado por Dante, de nome Cacciaguida, cuja genealogia é incerta, e ao qual já me referi, entram os dois eleitos no Céu de Júpiter, onde gravitam os espíritos justos, que cantam voando em forma de letras, primeiro, e depois, com a forma de uma águia, que se dirige ao poeta usando a primeira pessoa do singular («quando era no conceito ‘nós’ e ‘nostro’», XIX, 12), porque feita de muitas vozes. A águia é um perfeito intérprete da justiça divina, que Dante parece querer questionar: se uma alma justa morrer

sem ter sido batizada «[“][...] e sem ter fé: / qual é pois a justiça que a condena? / e qual é sua culpa se não crê?’[”]» (XIX, 76-78). A águia dos justos não admite dúvidas quando ao fundamento da justiça divina: «[‘]Portanto, é justo quanto fazer lhe apraz: / nenhum criado bem a si atrai, / mas ela, irradiante, lho afaz.’»* (XIX, 88-90) A doutrina torna-se dogma, porque é consubstancial à natureza do divino: porque Deus é justo, todos os seus juízos o são. A águia revela depois a Dante a identidade das almas que formam as suas pupilas: o rei David, os imperadores Trajano e Constantino, o rei Guilherme II da Sicília e o troiano Rifeu, companheiro dileto de Eneias. Admira-se Dante que os pagãos Trajano e Rifeu estejam entre os eleitos, mas a águia esclarece-o que Trajano e Rifeu foram resgatados do limbo pelas muitas preces que ao primeiro dedicou o papa Gregório I, e pela atribuição das três virtudes teológicas ao segundo, por vontade divina. É esse o sentido da predestinação, designação divina que escapa ao entendimento humano, mesmo aos predestinados, mas que estes aceitam «[‘]pois nosso bem a este bem se afina, / que tudo o que Deus quer, nós o queremos’» (XX, 137-138).

Ao chegarem ao oitavo céu, o das estrelas fixas, há uma perceptível inflexão no tom da relação da figura angelical com o peregrino: Beatriz vai assumir cada vez mais um papel maternal para com Dante, redobrando de atenções para com o seu protegido e preparando-o para a revelação de Maria, mãe de Cristo, que lhe há de surgir logo a seguir, no Canto XXIII («*Quivi è la rosa in che ’l verbo divino / carne si fece [...]*», 73-74). Beatriz

incita-o então a olhar para baixo, abarcando com a vista os sete círculos que já percorreram. E ele dá conta do que vê:

Cos olhos contemplei naquele instante
as sete esferas todas e este globo
vi tal, que me fez rir seu vil semblante;

[...]

De todas sete então ali comparo
quanto são grandes, quanto são velozes,
e como é tão distante seu reparo.

A jeira [terra] que nos torna tão ferozes,
dando-me eternos Gémeos seus desvelos,
me surgiu toda em montes e em fozes.

Depois os olhos pus nos olhos belos.

(*Par.*, XXII, 133-135; 148-154)

Dante retoma aqui visões semelhantes que ocorrem em Cícero e no seu muito conhecido Boécio. A alegoria é clara: o que é o mundo terreno quando contemplado das mais altas esferas celestes? O que vale a *vanitas* humana, mãe de todas as violências, quando confrontada com a grandeza infinita de Deus? Dante fala aqui com os olhos dos eleitos, a cujo mundo já pertence: o Amor divino torna ridículas todas as paixões venais e a ferocidade com que são perseguidas.

O tramo seguinte da sua viagem pelo Além é decisivo para o destino do peregrino, que o mesmo é dizer, para a conclusão do Poema. Após ter-lhe sido dada a visão da luz ofuscante que represen-

ta «o poder [de Deus] e a sabedoria [de Deus]» (o próprio Cristo em glória, na definição pauliana), Dante fica atordoado, mas Beatriz explica-lhe que, a partir de agora, os seus olhos são capazes de compreender tudo, porque receberam a revelação e a inspiração do Filho de Deus. Das almas luminosas que dançam neste círculo (Canto XXIV), destaca-se então uma luz mais intensa, que rodopia três vezes em torno de Dante e de Beatriz: é Pedro, o guardião das chaves do Paraíso. Beatriz pede-lhe que submeta a fé de Dante à prova das suas perguntas. O que é, então, a Fé?, pergunta Pedro. E Dante desincumbe-se a contento: «[]fé é substância a toda a cousa que há-de / ser e argumento das não aparentes; / tal me parece sua quiddidade'» (XXIV, 64-66). O guardião do Paraíso aprofunda a definição de Dante, pedindo-lhe explicações. E, após uma bela inquirição poética ao peregrino, conclui com um gesto que vale como um salvo-conduto: «três vezes me cingiu, quando caiei, / a apostólica luz cujo comando / me fizera falar; bem lhe agradei!» (XXIV, 152-154).

O exame de Dante prossegue no canto seguinte, que se inicia com a magnífica invocação atrás analisada⁸ («Se este poema santo que consagro, / em que puseram mão o céu e a terra»), no qual os dois viajantes celestes encontram a figura luminosa do apóstolo Tiago, «[]por quem na terra se vai ver Galícia'» (XXV, 18). E o santo pergunta ao examinando o que é para ele a Esperança. «'Esperança', disse eu, 'é esperar certo / dessa glória

8 Ver o capítulo «Um 'poema sacro'».

futura, que produz / mérito havido e graça de Deus perto.[']» (XXV, 67-69) E surge ainda João, «'[...] o que jazeu por sobre o peito / de nosso pelicano [...]»[']», o dileto de Cristo, feito filho de Maria, *in croce*, pelo comando de Jesus. É ele que interroga Dante sobre a natureza da Caridade, a terceira das virtudes teologais.

E eu: «Por filosófico argumento
e pela autoridade a que pretende,
de tal amor impresso me apresento.
Que o bem, enquanto bem, como se entende,
assim acende o amor, e tanto mais
quanto mais de bondade em si compreende.[>]

(Par., XXVI, 25-30)

Por momentos, Dante perde a visão, num episódio dramático, cujo pleno significado alegórico ainda hoje é obscuro para os comentadores da *Comédia*. Como é Beatriz que lhe devolve a visão, pode especular-se que o brusco ofuscamento do poeta marca a sua passagem definitiva do seu amor inicial por Beatriz, todo ele tingido de humanidade, a uma nova espécie de Amor, o que é inspirado por Deus e que no Poema é encarnado pela mesma Beatriz, que é já outra bem diferente da que ele conheceu, mas à qual, segundo diz, manteve fidelidade indefetível. Com a vista agora desanuviada pelos bons ofícios de Beatriz, Dante enfrenta então um dos encontros históricos supremos da sua viagem: nem mais nem menos do que Adão, o mito fundador, que lhe dá uma peculiar (embora altamente significativa para o entendimento de

toda a *Comédia*) explicação para a sua expulsão do Paraíso: «[']Ora, meu filho, não foi por provar do cibo / que fui condenado a tão largo exílio, / mas tão-só por transgredir o proibido.[']»* (XXVI, 115-117) A ideia de que a condenação de Adão teve origem no desrespeito pelo interdito divino retoma a preocupação de Dante com «*il trapassar del segno*» (117), que é recorrente na *Comédia* e fora o motivo da perdição de Ulisses. Nesse sentido, este aparecimento de Adão, quando Dante acaba de ultrapassar a terceira das provas de acesso ao Empíreo, constitui uma recordatória oportuna de como o seu desígnio — conhecer o que Deus nunca permitiu a ser vivo que conhecesse — é um desafio implícito ao interdito divino. É esse último passo que o Poeta vai dar, nos quatro derradeiros cantos da *Comédia*.

A acessão de Dante Alighieri ao Empíreo celeste é assinalada com uma girândola de efeitos poéticos de acentuado figurativismo, que não pode deixar de recordar a pintura de Giotto, seu contemporâneo. Ao amanhecer do último dia da viagem, ao voltar os olhos para Beatriz, o peregrino tem uma súbita revelação da nova beleza que a seus olhos ela adquiriu:

Se tudo o que até aqui dela se disse
coubesse inteiro no espaço de um louvor,
pouco seria, nem coisa que se visse.
A beleza que eu vi tem tal esplendor
brilhando além de nós, e tanto,
que dela só pode gozar seu criador.*

(*Par.*, XXX, 16-21)

Sublinhando que com estes extraordinários versos Dante se despede da Beatriz da *Vida Nova*, ao compreender que ela, agora, é apenas essência do divino, Vittorio Sermoniti escreve com pertinência: «O ‘louvor desta gentilíssima’, que durante décadas o levou a fundir amor e técnica na febre de um estrénuo exercício poético, está consumado: Beatriz, ‘vero louvor de Deus’, não poderá voltar a ser louvada.» (Sermoniti: 580) É Beatriz, imersa em luz, que lhe anuncia a chegada ao Empíreo: «[...] ‘Nós vamos do maior / corpo saindo ao céu que é pura luz: / luz intelectual, cheia de amor;[?]’» (*Par.*, XXX, 38-40). E Dante logo avista um rio de luz, dourado e refulgente, que corre entre duas margens luxuriantemente adornadas de flores multicoloridas. Chispas de luz erguem-se do leito do rio e voltam a cair sobre as margens: tudo é luz em exaltação. Beatriz explica-lhe que o rio é o símbolo da Verdade e incita-o a beber da água que por ele corre:

E como gente máscara meteu
que outros parece que antes, se desveste as
semelhanças em que antes se escondeu,
assim se me mudaram em tais festas
as flores e as centelhas, e assim vi
do céu ambas as cortes manifestas.
Ó esplendor de Deus, pelo qual vi
o alto triunfo ao reino que é veraz,
dá-me força a dizer como eu o vi!

(*Par.*, XXX, 91-99)

E diz: uma gigantesca circunferência, que
«seria ao sol de mais larga cintura», ergue-se

então nas alturas; e Beatriz leva-o «ao oiro dessa rosa sempiterna», que acolhe nas suas pétalas o número incontável de beatos que são os pilares da Igreja, e, por isso, foram admitidos à última intimidade de Deus. É a Rosa Celeste, símbolo de perfeição e de alegria infinita: «Assim em forma de cândida rosa / se me mostrava essa milícia santa / que no seu sangue Cristo fez esposa;» (XXXI, 1-3). A Rosa é o símbolo da *Ecclesia triumphans*, a Igreja Triunfante, e é nela que, logo a seguir, vai tomar o seu posto Beatriz, que regressa enfim ao lugar donde saiu, investida da missão divina de resgatar o pecador Dante.

A forma general do paraíso,
olhando-a lhe entendera a inteireza,
sem me fixar em ponto algum preciso;
e me voltava em ânsia reacesa
a perguntar a minha dama as cousas
das quais a minha mente era surpresa.

(Par., XXXI, 52-57)

O peregrino fica atarantado ao constatar a ausência de Beatriz (no inefável mundo do Além, o único humano vivente precisa sempre de ter consigo um guia), mas encontra um novo mediador, o bom Bernardo de Claraval (ou Clairvaux), o grande apóstolo do culto mariano, que lhe indica o ponto preciso onde agora se situa a sua amada: «[']se ao terceiro aro teu olhar subir / do sumo grau, lá tu revê-la vais / no trono que ao valor lhe competir'»,

(XXXI, 67-69). E o poeta-peregrino dirige-lhe a palavra pela última vez:

[«]Trouxeste-me da servidão à liberdade
por todas as vias, todos os modos
por que se faz a tua potestade.
Com a tua magnificência ora me acode
e a alma, que já tornaste sã, bem se disponha
e pr'a teu prazer do corpo se despoje.[»]*

(*Par.*, XXXI, 85-90)

Bernardo de Claraval incita-o então a erguer o olhar «[']até que sentar vejas a rainha / a quem o reino é súbdito e devoto'» (XXXI, 116-117). E Dante vê, no meio de uma «pacífica auriflama», «[...] anjos em festa mil e tantos, / cada um distinto de fulgor e de arte». É o Triunfo da Virgem, que aqui se celebra na sua morada celeste:

Bernardo, que meus olhos então via
e em seu quente calor tão diligentes,
os seus com tanto affecto a ela volvia
que os meus de remirar fez mais ardentes.

(*Par.*, XXXI, 139-142)

Bernardo explica então, no canto seguinte, a hierarquia dos bem-aventurados na Rosa Celeste: Maria, acima de Eva; e Raquel na ordem seguinte, tendo a seu lado Beatriz; Sara e Rebeca e Judite e todos os outros, à medida que o abade de Claraval, «['][...] de nome a nome, a / rosa percorr[e] assim de folha em folha[']». E aponta as crianças

inocentes, que morreram sem pecado, e, através da evocação dos rituais hebraico da circuncisão e cristão do batismo, prepara a revelação da mãe de Jesus, com a última das triplas rimas em que o nome de Cristo se convoca a si mesmo para assegurar a perfeição rímica do terceto:

[«]Mas se da graça o tempo depois veio,
sem o baptismo em perfeição de Cristo,
tal inocência em baixo teve freio.
Contempla agora a face tal que a Cristo
mais se assemelha, pois sua clareza
só te pode dispor a veres Cristo.»

(Par., XXXII, 82-87)

O peregrino pasma com a corte que envolve o trono onde se senta Maria: ladeiam-na Adão, «o pai de ousado gosto cujo custo / à humana espécie tanto amargo custa», à esquerda, e Pedro, «o pai vetusto / da Santa Igreja», à direita; e João Evangelista, e Moisés, e Ana, a mãe de Maria, e Luzia. Mas o tempo urge, e Bernardo incita o peregrino a dirigirem-se ao «primeiro amor», isto é, a Deus, cuja contemplação permitirá a Dante compreender «quanto é possível pelo seu fulgor».

O Canto XXXIII, o último do Poema, abre com uma esplendorosa oração dirigida por Bernardo à Virgem («‘Virgem e mãe, que és filha de teu filho[’]»), através da qual solicita a intercessão de Maria para que o poeta-peregrino «[’]com os olhos se elevara / mais alto até à última saúde[’]». E Dante: «[Q]ue minha vista vinha assim sincera, /

e mais e mais no raio se entranhava / da alta luz que só por si é vera.» (XXXIII, 52-54)

A visão de Dante é propriamente irreproduzível: o que Dante diz que viu é indissociável das palavras com que o diz, de tal forma a visão mística se torna experiência poética. Deus é Luz; é essa a sua substância e a sua aparência. É «luz do eterno amparo», «suma luz» que tanto se eleva «dos conceitos mortais»:

No seu profundo vi como se interna,
ligado com amor num só volume,
o que no mundo se desencaderna;
substâncias, acidentes, seu costume,
quase em fusão conjunta, e em tal feição
que quanto eu digo é só um simples lume.
A forma universal desta união
creio ter visto assim, porque em mais largos
voos, dizendo-o, gozo a sensação.

(*Par.*, XXXIII, 85-93)

Aqui se tolhe a «alta fantasia» do Poeta; mas não a sua Fé, rediviva por causa desse «fulgor em que seu querer veio»: vê o seu rosto como que pintado sobre o terceiro círculo cromático, que «[...] era qual foco / que de um e de outro por igual respire» (XXXIII, 119-120). Este é Deus-Pai, que preside às três figuras da Trindade; e é nele que se inscreve, como figura que lhe seja pertinente, por ele criada e dele parte integrante, o poeta-peregrino. Dante está em Deus, inscrito no seu divino rasto: o Poema pode começar.

Bibliografia

Obras de Dante Alighieri

- «*A Divina Comédia*» de Dante Alighieri, trad. Vasco Graça Moura [Venda Nova, Bertrand, 1995], [Lisboa], Quetzal, 3.^a ed., 2013, reimp. maio 2016.
- La Divina Commedia*, coment. Daniele MATTALIA, 3 vols., Milão, Rizzoli, 1960.
- Convívio*, trad. Carlos Eduardo de Soveral, Lisboa, Guimarães, 1992.
- De vulgari eloquentia*, introd., trad. it. e notas Vittorio Coletti [1991], Milão, Garzanti, 2016.
- Monarchia*, trad. Federico Sanguinetti [1985], Milão, Garzanti, 2011.
- Vida Nova*, trad. Jorge Vaz de Carvalho, Lisboa, Relógio D'Água, 2010.
- Nuova edizione commentata delle opere di Dante: Vita Nuova; Rime*, org. Donato Pirovano e Marco Grimaldi, vol. I (2 t.), Roma, Salerno Editrice, 2015.
- Rimes*, trad. fr. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2014.

Sobre Dante e a sua obra

- AUERBACH, Erich, *Mimesis* [1946], São Paulo, Perspectiva, 2004.
- BARBI, Michele, *A vida de Dante* [1933], Lisboa, Ulisseia, 1963.
- BAROLINI, Teodolinda, «Dante and realism / Dante and reality (*Paradiso*)», *Spazio Filosofico*, Turim, 2013.
- , «Dante and the lyric past», *The Cambridge Companion to Dante* [1993], Cambridge, Cambridge University Press, 2.^a ed., 2007.

- , *La «Commedia» senza Dio, Dante e la creazione di una realtà virtuale* [1992], Milão, Feltrinelli, 2003.
- BORGES, Jorge Luis, *Siete noches*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- , *A memória de Shakespeare e Nove ensaios dantescos* [1982], Lisboa, Quetzal, 2013.
- CERRI, Giovanni, *Dante e Omero*, Lecce, Argo, 2007.
- CONTINI, Gianfranco, *Un'idea di Dante*, Turim, Einaudi, 2001.
- CROUZET-PAVAN, Elisabeth, *Enfers et paradis, L'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, Albin Michel, 2001.
- DELUMEAU, Jean, *La peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978.
- , *Uma história do Paraíso*, Lisboa, Terramar, 1994.
- FERRUCCI, Franco, *Dante, Lo stupore e l'ordine*, Nápoles, Liguori Editore, 2007.
- GILSON, Etienne, *Dante et la philosophie* [1939] Paris, Vrin, 2015.
- HARDT, Manfred, *I numeri nella «Divina Commedia»* [1973], Roma, Salerno Editrice, 2014.
- HIGHET, Gilbert, *The Classical Tradition* [1949], Nova Iorque, Oxford University Press, 1970.
- HILAIRE, Yves-Marie (dir.; AA. VV.), *Histoire de la papauté*, Paris, Tallandier-Seuil, 2003.
- JACOFF, Rachel (ed.; AA. VV.) [1993], *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 2.^a ed., 2007.
- LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório* [1981], Lisboa, Estampa, 2.^a ed., 1995.
- LEDDA, Giuseppe, *Leggere la «Commedia»*, Bolonha, Il Mulino, 2016.
- MALATO, Enrico, *Dante e Guido Cavalcanti, il dissidio per la Vita Nuova e il «disdegno» di Guido* [1997], Roma, Salerno Editrice, 2004.
- MANGUEL, Alberto, *Uma história da curiosidade*, Lisboa, Tinta-da-china, 2015.

- MANNI, Paola, *La lingua di Dante*, Bolonha, Il Mulino, 2013.
- MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000.
- NARDI, Bruno, *Nel mondo di Dante* [1944], Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 6.^a ed., 2016.
- PASQUINI, Emilio, *Dante et le figure del vero, La fabbrica della «Commedia»*, Milão, Bruno Mondadori, 2001.
- PLEYNET, Marcelin, *Giotto* [1985], Paris, Hazan, 2013.
- POUND, Ezra, *Dante*, Veneza, Marsilio, 2015.
- RUGGERI, Angelo, *I fondamenti storici e filosofici del pensiero politico di Dante*, Roma, Albatros, s. d.
- RUUD, Jay, *Critical Companion to Dante*, Nova Iorque, Facts on File, 2008.
- SANTAGATA, Marco, *Dante: the Story of His Life*, Cambridge, Mass., The Belknap Press, 2016.
- , *Guida all'Inferno*, Milão, Mondadori, 2013.
- SERMONTI, Vittorio, *Il Paradiso di Dante* [2006], Milão, BUR Classici, 2015.
- SHAW, Prue, *Reading Dante from Here to Eternity*, Nova Iorque, Liveright, 2014.
- VIRGÍLIO (Públio Virgílio Marão), *Bucólicas; Geórgicas; Eneida*, trad. Agostinho da Silva, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.
- WILSON, A. N., *Dante in Love*, Londres, Atlantic Books, 2011.

Apêndice

*Inferno, Canto V: uma versão*ⁱ

Assim desci do círculo primeiro
ao segundo, que menor espaço havia
3 mas mais penar nele era certo.

Estava lá Minosⁱⁱ, horrível, e rangia
ao avaliar as culpas à entrada;
6 conforme julga e manda, a cauda o lia.

Digo que quando a alma mal formada
vem diante dele, toda se desvela;
9 conhecedor dos pecados ele a degrada

para o lugar infernal que é o dela;
tantas vezes a cauda se lhe enrola
12 quais os graus inferiores que lhe revela.

Sempre diante dele se forma cola,
um a um apresentam-se a juízo,
15 dizem e escutam e descem, de rebola.

18 «Ó tu que vens ao doloroso hospício»,
disse Minos, ao ver-me assim chegar,
deixando o ato de tão alto ofício,

21 «vê bem como entras, em quem confiar
devias, não te iluda este amplo início».
Disse-lhe o meu guia: «Para quê gritar?

24 Não queiras tolher o seu andar fatal:
assim se quer lá onde é quem pode
e quer; basta de perguntas, afinal.»

27 Ora, um doloroso som a mim acode
e se faz ouvir; cheguei a lugar tal
que muito pranto logo me comove.

30 Era um sítio de toda a luz privado
que mugia como mar enraivecido,
se por contrários ventos agitado.

33 Infernal, o turbilhão enfurecido
os espíritos leva por rapina
e tudo é fustigado e revolvido.

36 Quando chegam diante da ruína
ali os gritos, o pranto e o lamento
blasfemam contr' a virtude divina.

39 Entendi que tal modo é o tormento
que castiga os pecadores carnaís,
que a razão sujeitam ao talento.ⁱⁱⁱ

42 Como estorninhos voando, siderais,
p'lo tempo frio, em fila larga e plena,
assim os ventos levam os demais

de cá para lá, acima, abaixo, em cena
tal que nenhuma esperança já lhes resta,
45 não de sossego, mas de menor pena.

E como o grou piando bem atesta,
traçando no ar uma tão longa estria,
48 soltando gritos, em linha como esta

vi sombras trazidas pela ventania;
pelo que disse: «Mestre, que gente aquela
51 que a aura negra tanto suplicia?»

«A primeira delas, de quem queres novela»,
explicou-me ele então, e assim dizia,
54 «foi imperatriz de muita e vã loquela.

Tal ao vício da luxúria sucumbia
que o seu arbítrio fez lícito por lei
57 p'ra impedir censura que a seguia.

É a Semíramis, e sobre ela eu sei,
a Nino sucedeu, dele foi consorte:
60 ficou com a terra em que o sultão é rei.

Outra mais^{iv}, por amor, se deu a morte
quebrando a jura às cinzas de Siqueu;
63 e Cleópatra, que a luxúria teve em sorte.

Vês Helena, por quem tanto se sofreu,
lá vem Aquiles, que em plena glória
66 com amor vital a morte combateu.

Vê Páris, Tristão»; e de mais de mil a história
das sombras e os seus nomes me narrou,
69 quais amor sobre a vida fez vitória.

Depois que o meu doutor isto me contou
de damas e cavaleiros a seu lado,
72 deu-me pena, a mente quase se finou.

E comecei: «Poeta, de bom grado
falaria com os dois que juntos vão,
75 que o vento parece os tem alado.»

E ele a mim: «Verás, próximo virão
e pergunta de que tão forte liga
78 é feito o amor que os traz à mão.»

Logo que o vento os trouxe a nós, amiga
a voz movi: «Ó almas que o ar ofende,
81 vinde cá falar, se não há quem vos castiga.»

Como pombas que o desejo entende
de asas alçadas fazer deixar o nido
84 voam p'ra cá, que do seu querer depende;

apartaram-se do caminho onde ia Dido,
em direção a nós p'lo ar vicioso,
87 tão forte foi meu grito compungido.

«Ó animal tão bom e gracioso
que pelos ares visitando vais,
90 nós, que o mundo tingimos sanguinoso,

se o rei do universo fosse amigo dos demais
a ele pediríamos que vos desse a paz,
93 pois do nosso perverso mal vos apiedais.

Diz que queres ouvir, que falar te apraz;
nós ouviremos, p'ra tudo há resposta,
96 mal o vento se cale, assim o faz.

A terra em que nasci lá está disposta
sobre a marina em que o Pó se rende
99 para com os seus sequazes^v dar à costa.

Amor, que o coração veloz aprende,
deste se apossou; a bela pessoa^{vi}
102 me foi defesa; e tal modo 'inda me ofende.

Amor, que a nenhum amado amar perdoa,
tomou-me a seu prazer, e foi tão forte,
105 que, como vês, ainda em mim ressoa.

Amor nos conduziu a uma só morte.
Caína^{vii} adula o que nos fez ofensas.»
108 Suas palavras nos chegam de tal sorte.

Depois que a ouvi falar sem detenças
baixei o rosto e tanto assim o tive
111 que enfim o poeta disse: «Em que pensas?»

Eu respondi: «Pobre de mim, assim eu estive,
quantos doces pensamentos e desejo
114 ao doloroso passo os levaram em declive.»

Depois tornei a eles, e em tal ensejo,
disse: «Francesca, a chorar me pôs o teu
117 desgosto, tão triste e penoso agora o vejo.

Mas diz-me: no tempo que a suspiros deu
a quem e como concedeu o amor
120 que tão ínvio desejo se acendeu?»

E ela, a mim: «Não pode haver mais alta dor
que recordar-se do tempo mais feliz
123 na miséria; isso o sabe o teu doutor.

Mas se em conhecer a primeira raiz
do nosso amor pões um tal anseio
126 te direi como quem chora quando diz.

Um dia em que líamos com enleio
como amor a Lançarote aprisionou
129 estávamos sós e sem nenhum receio.

Muitas vezes, o olhar se afastou
dessa leitura, com o rosto descorado;
132 apenas de nós um ponto triunfou.

Foi quando lemos do riso desejado
de ser beijado por tão alto amante,
135 e este, que não pode de mim ser apartado,

tremendo, me beijou, naquele instante.
Galeotto^{viii} foi o livro e quem o deu;
138 nesse dia não lemos p'ra diante.»

Enquanto um espírito isto discorreu,
o outro chorava, e em mim tal pena vai
141 que me achava como quem morreu.

E caí como um corpo morto cai.

i A presente versão é uma tentativa de restituir as ideias e a música do poema original de Dante, sem sacrificar a inteligibilidade moderna às exigências da métrica e da rima originais. Embora respeitando a *terza rima*, a minha principal preocupação foi preservar o sentido e, só na medida do possível, a forma do que Dante realmente escreveu. Não procurei consonâncias mais

ou menos artificiais nem um tom que, por muito dantesco que se pretenda, soará irrecuperavelmente remoto para os nossos ouvidos contemporâneos. O exercício de que agora dou o resultado é uma versão possível do Canto V do *Inferno*, um dos mais arrebatadores de todo o poema; e só me confirmou na convicção de que a Dante se aplicam, muitas vezes e numa leitura de primeiro nível, as palavras que o autor da *Comédia* põe na boca de Virgílio: «*La mia scrittura è piana*» («A minha escrita é clara», *Purg.*, VI, 34). Clareza e claridade foram as ideias que me guiaram: como quem executa uma partitura antiga com instrumentos modernos, pretendi trazer Dante para o século XXI.

- ii Minos, rei de Creta, ao qual a tradição pagã atribuía funções de juiz infernal, por ser considerado justo e sábio (Virgílio, *Eneida*, VI, 432 e segs.).
- iii Fórmula corrente em textos medievais, que significa *vontade*, ou, mais modernamente, *desejo* ou *prazer*.
- iv Dido, primeira rainha de Cartago, que se suicidou por amor de Eneias.
- v Sequazes: os mais de trinta afluentes do Pó.
- vi Paolo Malatesta, cunhado de Francesca da Rimini, que aqui fala, com quem sustentou uma relação ilícita durante dez anos. Foram ambos mortos pelo marido enganado («e tal modo 'inda me ofende»).
- vii Caína, última zona do Inferno, reservada aos que traem os parentes; de Caim.
- viii Por Galehaut, que incitou os amores de Lançarote com Guinevra. Como VGM bem releva, é pois um livro que medeia a relação amorosa de Paolo e Francesca.

O Essencial sobre

- 1 **Irene Lisboa**
Paula Morão
- 2 **Antero de Quental**
Ana Maria A. Martins
- 3 **A Formação da Nacionalidade**
Ana Maria A. Martins
- 4 **A Condição Feminina**
Maria Antónia Palla
- 5 **A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI e XIV)**
Maria Antónia Palla
- 6 **Os Elementos Fundamentais da Cultura**
Jorge Dias
- 7 **Josefa d'Óbidos**
Vítor Serrão
- 8 **Mário de Sá-Carneiro**
Clara Rocha
- 9 **Fernando Pessoa**
Maria José de Lancastre
- 10 **Gil Vicente**
Stephen Reckert
- 11 **O Corso e a Pirataria**
Ana Maria P. Ferreira
- 12 **Os «Bebés-Proveta»**
Clara Pinto Correia
- 13 **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 **O Cancro**
José Conde
- 15 **A Constituição Portuguesa**
Jorge Miranda
- 16 **O Coração**
Fernando de Pádua
(2.^a edição)
- 17 **Cesário Verde**
Joel Serrão
- 18 **Alceu e Safo**
Albano Martins
- 19 **O Romanceiro Tradicional**
J. David Pinto-Correia
- 20 **O Tratado de Windsor**
Luís Adão da Fonseca
- 21 **Os Doze de Inglaterra**
A. de Magalhães Basto
- 22 **Vitorino Nemésio**
David-Mourão Ferreira
- 23 **O Litoral Português**
Ilídio Alves de Araújo
- 24 **Os Provérbios Medievais Portugueses**
José Mattoso
- 25 **A Arquitectura Barroca em Portugal**
Paulo Varela Gomes
- 26 **Eugénio de Andrade**
Luís Miguel Nava
- 27 **Nuno Gonçalves**
Dagoberto Markl
- 28 **Metafísica**
António Marques
- 29 **Cristóvão Colombo e os Portugueses**
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Liberdade dos Mares**
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes-Graça**
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
- 52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **Miguel Torga**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 66 **Almada Negreiros**
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 93 **Averróis**
Catarina Belo

- 94 **António Pedro**
José-Augusto França
- 95 **Sottomayor Cardia**
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa
(Séculos XIX e XX)**
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**
- 102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária
Portuguesa (até 1940)**
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política
Contemporânea (1887-1939)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política
Contemporânea
(desde 1940)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro
Infantil e Juvenil
de Transmissão Oral**
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia
no Teatro Português**
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República
e a Constituição de 1911**
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**
Margarida Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**
Margarida Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**
Rui Namorado
- 122 **Marcel Proust**
António Mega Ferreira
- 123 **Albert Camus**
António Mega Ferreira
- 124 **Walt Whitman**
Mário Avelar
- 125 **Charles Chaplin**
José-Augusto França

- 126 **Dom Quixote**
António Mega Ferreira
- 127 **Michel de Montaigne**
Clara Rocha
- 128 **Leonardo Coimbra**
Ana Catarina Milhazes
- 129 **Pablo Picasso**
José-Augusto França
- 130 **O Diário da República**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 131 **Vergílio Ferreira**
Helder Godinho
- 132 **A Companhia Nacional
de Bailado**
Mónica Guerreiro
- 133 **Os Ballets Russes em Lisboa**
Maria João Castro

O livro **O ESSENCIAL SOBRE**
DANTE ALIGHIERI
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL
tem como autor
ANTÓNIO MEGA FERREIRA
design e capa do ateliê
SILVADESIGNERS
revisão e paginação da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.
Tem o ISBN **978-972-27-2606-1**
e o depósito legal **432 187/17.**
A primeira edição
acabou de ser impressa no mês de **DEZEMBRO**
do ano de **DOIS MIL E DEZASSETE.**
CÓD. 1022166

Imprensa Nacional
é a marca editorial da **INCM**
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.
Av. de António José de Almeida
1000-042 Lisboa
www.incm.pt
www.facebook.com/INCM.Livros
prelo.incm.pt
editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

Dante Alighieri

António Mega Ferreira

Se há, em qualquer literatura, uma obra que se aproxime da designação de «poema nacional», essa é certamente *A Divina Comédia*, composto por Dante Alighieri (1265-1321) nas duas primeiras décadas do século XIV, período durante o qual viveu continuamente exilado da sua cidade de Florença, da qual fora expulso por razões políticas. Ao longo dos seus mais de catorze mil versos, agrupados em cem cantos, e escritos em língua vulgar, o poema de Dante («*poema sacro...* no qual puseram mão o céu e a terra») descreve as jornadas que conduzem o seu autor até à revelação divina, através das penas do Inferno, dos trabalhos do Purgatório e das beatitudes do Paraíso.

ISBN 978-972-27-2606-1



9 789722 726061