

A DIVINA ORIGINALIDADE NA *COMÉDIA* DE DANTE: ESCRITA PROFÉTICA PARA NÓS, LEITORES CONTEMPORÂNEOS

Kamila Brumatti Bergamini
Mestre em Estudos Literários/Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Propõe uma leitura da manobra criativa de Dante Alighieri em sua obra máxima intitulada *A divina comédia* ou simplesmente *Comédia*, como era chamada pelo autor, levando em conta dois períodos: a época da escritura do livro e o momento atual, comumente identificado por pós-moderno. A investigação focaliza a questão da originalidade da forma e do conteúdo poético e como ambos podem ser reconhecidos pelo leitor dantesco do século XXI.

Palavras-chave: Poesia italiana – Crítica e interpretação; Criação poética dantesca (*A divina comédia*); Leitor; Originalidade textual.

Résumé: Il propose une lecture de la manoeuvre créative de Dante Alighieri dans sa grande oeuvre intitulée *A divina comédia*, ou seulement *Comédia*, telle qu'elle a été appelée par l'auteur, en prenant en compte deux périodes: l'époque de l'écriture du livre et le moment actuel, couramment identifié par postmoderne. L'enquête focalise la question de l'originalité de la forme et du contenu poétique et comment tous les deux peuvent être reconnus par le lecteur dantesque du siècle XXI.

Mots-clés: Poésie italienne – Critique et interprétation; La création poétique dantesque (*A divina comédia*); Le lecteur; L'originalité textuel.

Un ritorno alle origini rinvigorisce perchè è un ritorno alla natura e alla ragione. L'uomo che ritorna alle origini lo fa in quanto desidera comportarsi in quel modo che è eternamente ragionevole. Cioè in modo naturale, intuitivo, conforme alla ragione. Egli non desidera fare la cosa giusta nel momento sbagliato, coprire un buco di bardature, come dice Dante. Non vuole pedagogia, ma armonia, la cosa che è "a tono".

Ezra Pound

A tarefa de retrabalhar criticamente a obra de Dante Alighieri em século XXI se mostra como algo encantador e, simultaneamente, assustador. Angústia parece ser a sensação mor que me toma quando tento estabelecer pontes entre *A divina comédia*, minhas exegeses e observações particulares da obra e a miríade crítica que já se ocupou em extrair relações pertinentes dos versos dantescos. Essa angústia, ou sensação de desconforto

crítico, acredito eu provir em muito do fato de o livro de Dante ser escrito em face de uma concepção de trabalho literário muito distante do que se vê no contexto atual. Em Dante existe a filosofia da escrita profética. Dante não aspira à originalidade; ele sabe que ela é consigo por um designo maior. Suas experiências poéticas são *Verdadeiras*, no sentido essencial do termo – esse é o pressuposto que nos vêm, leitores de hoje, preparar para a leitura da obra dantesca.

Se cotejada com o poeta *agens/auctor* da *Comédia*, a postura do narrador atual é radicalmente diversa. Neutra e/ou imparcial, ela parte de uma falta de expectativa de ser reconhecida como autêntica (SANTIAGO, 2002, p. 44-60). Não é revelador, em sentido universal, aquilo que o contador da história vive ou diz. As experiências são fluidas, revulsivas da sensação de ausência de verdades, daí o corte de sua presença (do narrador) no transcorrer da história. A imagem do personagem atual que transmite a experiência é tão fraca quanto sua linguagem. Aliás, ambos são descrentes de si. E se se pensa em sua originalidade, sobressalta, já na escritura do início do século XX, a máxima mallarmaica do *déjà lu*, que caminha no intento de extrair o *novo* do complexo e infindo jogo de citação até chegar à descrença profunda no original, como já discutido por Antoine Compagnon (2001).

A escrita vive seu inferno, ou melhor, o escritor contemporâneo escreve sob os cacos do mundo, e ao traçar os signos, o faz de modo a deixá-los livres, ao sabor do hermeneuta-leitor. O inferno pós-moderno, pós-mundo da escrita, é o horizonte da literatura-abertura, do texto que deposita sua crença criativa na proposta de significação lançada na leitura. Signos gelo, leitores luciferinos, literatura no Inferno; sem perspectivas de ruptura com tal “círculo”, a poética contemporânea esvazia-se dos desideratos de criação inaugural, perdendo com isso a celebração da postura do Autor que gera, *sine qua non*, coerência filosófica, ou melhor, uma organização textual que prima pela veiculação de um senso universal, profético, revelador.

Ápice inverso da balança, Dante é a potência de se ser simultaneamente verdadeiro e original. Assim, qualquer disposição interpretativa de sua obra transforma-se em espécie de estudo verticalizado sobre o histórico da tradição e do pensamento poético – dos predecessores dantescos, passando pelos coetâneos *stilnovistas*, até chegar às produções literárias seguintes à *Comédia* – a fim de restituir momentos em que a arte expressava

sua fé (teológica e literária) na escrita. Tarefa difícil: é preciso reaprender a valorizar certa transcendência na escritura.

Mas a riqueza de se estudar hoje o grande poeta do *duecento* acaba sendo mesmo a aproximação de dois mundos sincrônicos distintos, que se encontram na tentativa do leitor pós-moderno de se localizar “no interior da fábula” – como lembra o compatriota de Dante, o escritor Umberto Eco – na tentativa de sorver em larga extensão a pragmática do texto medieval¹. O próprio Dante, ao eleger como guia à sua viagem poética alémtúmulo a figura de Virgílio², parece sugerir idéia da literatura, toda ela, como grande portal para o “paraíso” das idéias, lugar onde a *Justiça* torna universalmente clara toda e qualquer expressão à medida que suplanta a temporalidade linear, exclusiva, por uma temporalidade absoluta, integradora.

Assim, recordo em especial um comentário, mais precisamente um tópico de um dos livros ensaísticos do renomado dantista Gianfranco Contini, que me parece tecer semelhanças com minha proposta de olhar sobre a “divina originalidade” de Dante. Nas palavras de Contini:

Toda história é história contemporânea, garante um famoso teorema crociano. Se esta afirmativa é válida, não caberá somente ao anacronismo toda tentativa de resgatar à atualidade eventos de culturas pouco conhecidas ou remotas. Mesmo a um dantista, talvez, não seja ilícito uma manobra perspicaz desse artifício (CONTINI, 2001, p. 33).

O melindre de Contini no que tange a leitura “contemporaneizada” da *Comédia* não se dá por acaso. É difícil negligenciar o fato de encontrarmos ao menos quatro modos de observação dos signos na obra dantesca – literal, anagógico, moral e alegórico – reconhecidos inclusive pelo seu autor na famosa *Epistola XIII* a Cangrande della Scala, de 1317. A carta, uma espécie de dedicatória do *Paraíso* a Cangrande, contendo ainda elementos gerais da obra (especificações do autor, título, gênero literário, finalidade, argumentação da obra e filosofia predominante), salienta a necessidade de uma introdução à escrita, o *accessus ad auctorem*, a fim de que “o significado desta obra não seja único, ao contrário, que a ela se possa chamar de *polisensa* [no texto latino *polisemos*]” (apud NARDI, 1961, p. 291), e que o público leitor não negligencie esse fato.

Ao mesmo tempo, o incite do escritor medieval à plurissignificação do texto literário está longe de se referir a uma quebra do contrato de entendimento – a partir de uma interpretação finita – de palavras, alegorias e demais elementos contidos na criação poética. Seria o caso de lembrar que:

Um poeta que apresenta as próprias poesias acompanhadas por um comentário filosófico que explica como interpretá-las corretamente, é um poeta que certamente crê que o discurso poético tenha pelo menos outro sentido além do literário, que esse sentido seja codificável e que o jogo de decodificação seja parte integrante do prazer da leitura e represente umas das finalidades principais da atividade poética (ECO, 1989, p. 208).

Assim, para tantos sentidos, e bem definidos, de uma obra escrita com o *verbum interius*, como, então, ler a busca do absoluto na expressão, da linguagem universal, ou melhor, do particular que, sob forma simbólico/alegórica, ganha contornos de universal? A linguagem absoluta encarnada no *Vulgare* parece ser metáfora símile às figuras do “io” existencial (histórico) e do “Io” transcendental (ideário, místico), ou do sentido literal e do sentido místico trazidos pelo poeta peregrino *agens et auctor* (personagem e autor) de sua poesia rumo ao paraíso.

Partimos do princípio de que a visão disjuntiva do literal e do existencial suprime a originalidade dantesca, e, por essa mesma perspectiva, vemos florescer na *Comédia* uma linguagem que essencializa a semântica literal, e que não rivaliza com a concretude, a transformação da matéria verbal. Assim, não há problemas quanto a um olhar partido de contexto diferente ao da obra medieval. O racionalismo, de viés aristotélico, que faz Dante gerir sua escrita, coloca a recepção da obra em situação privilegiada, prevendo seu leitor-modelo ao “mover o texto de modo a construí-lo. O texto [dantesco] não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ECO, 1986, p. 40). Não obstante, a fulguração da fé cristã responde ao modelo intuitivo revelador, esclarecendo a partir da intervenção do saber teológico, portanto, do poder imbuído ao vate de comunicar, em sua poesia mundana (*fictivus*), de maneira original e completa as verdades emanadas do plano divino. Mas quando se fala em originalidade, inquestionável na obra de Dante, em que medida se deve entender tal conceito? Como pensar a imaginação dantesca, ou a potência de *l’auctoritas* em profetizar através da literatura?

Em primeiro lugar, ser original, na Idade Média, revigora o aspecto universal da *humana civilitas*, ou garante que a idiossincrasia do poeta submeta-se à potência de seu verdadeiro criador, o próprio Deus. Portanto, o poeta experimenta e repassa a imaginação introjetada em sua mente pelo Divino. Original seria, então, algo muito distante do conceito iluminista de “antropomorfismo das experiências de mundo”, uma vez que “o poeta medieval não possui a lógica autônoma do homem moderno [...], o poeta medieval se justifica sempre como sábio ou como profeta, portanto como um produtor de *auctoritates*, ou seja, ele é um contribuinte de uma das duas fontes de saber. [...], é um revelador que como tal atrela seu destino ao da humanidade” (CONTINI, 2001, p. 39, tradução minha). Em segundo lugar, a originalidade dos medievais deve ser vista como um processo de melhoramento sistemático da tradição estético-filosófica, e não de sua ruptura. É nesse sentido que:

Não tem cabimento indagar se Dante era um filósofo original. Ele era original no mesmo sentido que a maior combinar o aristotelismo com o platonismo cristão de santo Agostinho, Dante se empenhou em reconciliar o sistema tomista com a ideologia mística do *cor gentile* (AUERBACH, 1997, p. 94)³.

Portanto, mais como “revelador” de formas concretas a idéias absolutas que como um questionador de tais idéias, é que Dante exprime ao leitor, em bela passagem do *Purgatório*, como se processa a aquisição de sua “fantasia”. O poeta está no círculo dos iracundos:

1 Ricorditi, lettor, se mai nell'alpe
ti colse nebbia, per la qual vedessi
non altrimenti che per pelle talpe,
4 come, quando i vapori umidi e spessi
a diradar cominciansi, la spera
del sol debilmente entra per essi;
7 e fia la tua imagineleggiera
in giugnere a veder com'io rividi
lo Sole in pria, che già nel corcare era.
10 Sì, pareggiando i miei co' passi fidi
del mio maestro, uscii fuor di tal nube,
ai raggi, morti già nei bassi lidi.
13 O imaginativa, che ne rube
tal volta sì di fuor, ch'uomo non s'accorge,
perché d'intorno suonin mille tube,
16 chi muove te, se il senso non ti porge?
Muovete lume, che nel ciel s'informa

Per sè o per voler che giù lo scorge.
 19 Dell'empiezza di lei, che mutò forma
 Nell'uccel che a cantar più si diletta,
 nell'immagine mia apparve l'orma;
 22 e qui fu la mia mente sì ristretta
 dentro da sè, che di fuor non venia
 cosa che fosse allor da lei ricetta.
 25 Poi piove dentro all'alta fantasia
 un crocifisso, dispettoso e fiero
 nella sua vista, e cotal si moria. (ALIGHIERI, 1971, Purg., XVII p.
 374-375).

1 Leitor, se lá na alpina cordilheira
 Te colheu névoa que de te ver tolhida,
 Como se olhos tivemos de toupeira,
 4 Lembra que, quando a úmida e sombria
 Cortina a delgaçar começa, a esfera
 Do sol escassa luz ao ar envia.
 7 E mal a tua mente imaginar pudera
 Como de novo à vista se mostrava
 O Sol, que ao seu poente descendera
 10 Ao lume que aos planos se finava,
 Do Mestre os passos fido acompanhando
 Saí da cerração, que me cercava.
 13 Fantasia que, o espírito enlevado,
 Tanto o homem dominas, que não sente
 Clangor de tubas mil, juntas soando,
 16 O que e move, estando o siso ausente?
 Luz que desce por si, no céu formada,
 Ou por querer do céu onipotente.
 19 Cuidei súbito ver a que mudada,
 Dos crimes nos empenha, foi nessa ave,
 Que em trinar mais se mostra deleitada.
 22 Tanto minha alma, na visão suave,
 Extática ficou, que não sentia
 Outra impressão qualquer que a prenda ou trave
 25 Naquele êxtase logo após eu via
 Em cruz um homem de feroz semblante:
 Nem a morte a arrogância lhe abatia (ALIGHIERI, 2003, Purg., XVII,
 p. 271).

Dante, ao adentrar o círculo dos coléricos, se vê envolto em neblina; ele diz ter os “olhos como os de uma toupeira”, tamanha a cegueira que lhe toma conta. Mas, tal situação se desfaz à medida que a metafórica “luz solar” irrompe no céu, e a imaginação/fantasia é concedida ao poeta. Esta não vem do “siso” ou de qualquer experiência racional *estritamente* sua.

“*Movete lume che nel ciel s'informa / per sé o per voler che giù lo scorge*”. Não restam dúvidas. Para Dante – como também para santo Tomás de Aquino – há no céu uma espécie de fonte luminosa que transmite imagens ideais, formadas segundo a lógica intrín-

seca do mundo imaginário (“*per sé*”) ou segundo a vontade de Deus (“*o per voler che giù lo scorge*”). Italo Calvino (1993, p. 89-110) utiliza mesma passagem para definir *visibilidade*, faculdade imaginativa própria do trabalho literário, e que seria justamente a capacidade de gerir imagens, de vê-las antes de as coagular em escrita literária. Para Calvino, a visibilidade de Dante rivaliza com a proposta por santo Inácio de Loyola, que, ao contrário do primeiro, convida os fiéis a imaginar as divindades cristãs a partir linguagem bíblica. Um século mais tarde, a teologia propagada por Loyola rompe com a descrição imaginativa de Dante, por sugerir a filosofia pré-humanista do homem como centro de sua fantasia. Ou seja, Dante representa um último momento do processo da criação imagética em que Deus responde *in fine* pela originalidade da criação (apesar de Dante ser poeta e não teólogo — ressalva fundamental principalmente ao pensamento tomista, que não acredita que a poesia profana tenha intervenções do plurisentido divino (*in verbis*)).

Mas, estar sob a égide divina não significa, em termos de *Comédia*, a recusa de uma posição criativa, de uma negação total da força do poeta em inovar e mesmo distanciar-se da tradição literária. Ao contrário, é justamente o respaldo do lume celeste que dá a confiança fundamental à obra dantesca. Dante, do início ao fim de sua jornada literária, caminha firme no projeto de descrição de suas experiências, vivências e pensamentos, das imagens por ele esboçadas, que passam a ser representações simbólico-alegóricas concretas, da filosofia e teologia. A autoconfiança do vate faz com que este molde os pilares do pensamento medieval à sua própria maneira de pensar, atribuindo ao edifício intelectual que erigiu um caráter histórico.

Destaca-se em posição especial, em arrojado máximo do diálogo realidade existencial/essencial, de personalidade criativa e visibilidade profética, a figura da amada Beatrice. Dante calcula a criação do mito de Beatrice, formulando espécie de profecia da profecia em *Vida nova* (ALIGHIERI, 2003b). Na obra de caráter preparatório à *Comédia*, a musa é elevada ao posto de ser angelical, capaz de sublimar sua condição terrena e se tornar a *gnosis* privada do poeta. A convicção do Dante *auctor* na criação de tal mito impressiona e se torna recurso sem precedentes. Tal tratamento da teologia poderia, e foi, considerado por muitos a marca profana do poeta *stilnovista*, que astutamente ousou fissurar (um tanto quanto “pós-modernamente”) o discurso teológico a partir de caracteres do pensamento e da temática da própria teologia.

Harold Bloom é um dos críticos atuais que considera a figura de Beatrice a mais espetacular e criativa invenção dantesca. Extraída de um contexto histórico, como prova a biografia do poeta peregrino, a juvenzinha florentina é colocada “no interior mesmo da máquina de salvação católica, [o que representa] o ato mais audaz de seu poeta para transformar a fé herdada numa coisa muito mais sua” (BLOOM, 2001, p. 82). Dito de outra forma, Dante formula a personificação da experiência do saber, do conhecimento simultaneamente religioso e filosófico. Beatrice é então o casamento entre sagrado e profano, que o poeta não medra em formular, já que o compromisso de ser fidedigno à inspiração que lhe arrouba metaforiza a própria fé do vate em Deus.

Em termos de Idade Média, “a originalidade era um pecado de orgulho (e, por outro lado, naquela época, por em causa a tradição oficial era correr alguns riscos, e não só acadêmicos)” (ECO, 2000, p. 14). Mas Dante, de acordo com a crítica atual, é reconhecido pelo contrário: “as características destacadas de Dante como poeta e pessoa são mais orgulho que humildade, mais originalidade que tradicionalismo, mais exuberância e prazer que contenção. Sua posição profética é mais de iniciação que de conversão” (BLOOM, 2001, p. 85). A aparente contradição das assertivas revela que, como um caleidoscópio de sentidos, as soluções literárias da *Divina comédia* são filtradas por vários modos de se perceber o fenômeno da originalidade. Por um mote mais contemporaneizado, Dante é um poeta/pensador seminal e a *Comédia* é, desse modo, um “terceiro testamento” bíblico. Curiosamente, esse mesmo rótulo, que sustem a magnitude da obra sem que ela perca em apreciação literária por seus expectadores contemporâneos, foi também responsável pelo declínio do valor da *Comédia* por seus pósteros humanistas. A defesa de uma visão de mundo escolástica, pautada na ética religiosa de inspiração e no saber medievalista, encobriu – de maneira pretensa – a novidade em Dante.

Ao optar por uma poesia envolta mais na aura da mística medieval que na originalidade iluminista, ao mesmo tempo em que se reconhece mais como história profana que como poesia sagrada, a *Divina comédia* equilibrar-se entre o ímpeto criador e a conservação da tradição. Com isso, o campo de interpretação da obra é marginado pelo senso literal-histórico, pretendido pelo poeta, e pelo senso místico (*sensus spiritualis*) – aquele que se pode atribuir ao texto, mesmo que o autor o desconheça,⁴ próprio do signo como verdade alegórica. De fato, o que está em jogo quando se atrela o senso místico à obra dan-

tesca é o preceito de *dignidade filosófica*, mesmo que a poesia esteja, tematicamente, no âmbito da história profana.

Assim como Virgílio, guia intelectual que gera para o homem uma trajetória definida, uma missão sagrada no mundo terreno – distinção fundamental entre Homero e Virgílio (AUERBACH, 1997, p. 23) –, Dante não vacila em gerar caminhos para salvação pessoal, guiado pelo sentimento trazido consigo de sua juventude bibliográfica. O *Amore* transcendente conduz a criação poética, torna *Justo* (preciso/verdadeiro) o corpo verbal sincrônico encontrado como solução à idéia atemporal que necessita da forma para ser visualizada:

A arte de Dante consiste no transformar um sistema de idéias em uma multidão de figuras empapadas num realismo tão poderoso de modo a convertê-las em obsessão eterna. A arte de Dante consiste em tomar as idéias e materializá-las, em dar, a cada uma delas, um corpo, sangue, sinais característicos, furores, suavidade, atormentando-as com tão apaixonada obstinação, a ponto de que tais corpos cheguem a exprimir, com precisão absoluta, a alma deles: a idéias que esses corpos devem representar. Eis o que se há de entender por *alegoria* (AUERBACH, 1997, p. 164).

Espetacularmente, Dante consegue sua persistência na história da literatura através de sua originalidade, ora vista como meramente lingüística, ora como amplamente ruptora da visão medieva. A experiência místico-anagógica do signo de Dante Alighieri provém do amor *dolce*, mística do “novo estilo” de poetar, suturado ao labor disciplinado próprio da tradição racional clássica. O “*intelletto d’amore*”, apóstrofe da escrita dantesca, rege a conduta do florentino que atravessa séculos com sua escrita sobre “somente aquilo que o amor lhe inspira”:

49 Ma d’ s’io veggio qui colui che fuore
trasse le nuove rime, cominciando:
“Donne, ch’avete intelletto d’amore.” –
52 Ed io a lui: – I’ mi son un che, quando
amor mi spira, noto, ed a quel modo
che ditta dentro, vo significando.
55 –O frate, issa veggio – disse – il nodo
che il Notaro, e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce sitil novo ch’i’ odo.
58 Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che delle nostre certo no avvenne.
61 E qual più a riguardar oltre si mette,

non vede più dall'uno all'altro stilo; —
e quasi contentato si tacette. (ALIGHIERI, 1971, Purg., XXIV, p. 426)

- 49 “Se vejo, aquele que diz, que à luz há dado
Versos novos, que assim tem seu começo:
Damas que haveis de amor na mente entrado.”
- 52 – “Que vês em mim” – lhe respondi – “confesso
Quem escreve o que somente Amor lhe inspira:
O que em meu peito diz falando expresso.
- 55 “O óbice ora vejo que eu não vira
Que ao Notário, a Guittone, a mim tolhia
O doce estilo da moderna lira.
- 58 “As vossas plumas vejo que à porfia
Seguem de perto o inspirador potente;
Tanto alcançar às nossas não cabia.
- 61 “Quem, por mais agradar, mais alto a mente
Erguer quer, não discerne um do outro estilo.”
Disse e calou-se de o dizer contente. (ALIGHIERI, 2003, Purg., XXIV, p. 307-308)

Em pleno século XXI, acredito ser uma interessante chave de leitura da obra dantesca, ao cabo desta discussão, o conceito auspicioso e complexo de “divina originalidade” proposto por Dante Alighieri ao fazer “a língua do sim” (*Vulgare*) imantar-se na condição de *Vera Effigie*.⁵ A linguagem histórica e/ou transitória que o *Amore* lhe convenceu a trabalhar, a moldar precisamente dentro dos contornos do tema transcendental em sua excelência – a viagem interior do homem rumo ao conhecimento –, intensifica a propriedade com que cada verso é escrito e descrito, a musicalidade significativa inerente aos signos. Tudo converge à criação da expressividade em caráter crescente, no modo clássico da *commedia*:

De fato, no início sua matéria é horrível e assustadora, já que se trata do inferno, e no final é feliz, desejável e agradável, porque se trata do paraíso; e para aquele que observa atentamente a linguagem, e a tem como descuidada e humilde, lembra-se que é a língua vulgar que é meio de comunicação mesmo sendo dona de modesta condição (NARDI, 1961, p. 292, tradução minha).

O final feliz corrobora o êxito do poeta, e de seus signos *polisensi*, na representação progressiva da Beleza paradisíaca. Como luz e fogo divinos, a inspiração apaixonada envolve matéria e conteúdo, idéia e expressão; e Dante *auctor* deixa correr sua pluma “profética” ao sabor do “ditado celeste”.

Como fidelidade à ética medievalista da criação, o poeta abre mão da originalidade exclusivista para compartilhar o milagre da escritura com a Transcendência. Ao aceitar traduzir as idéias celestes e testemunhar a justiça, Dante ascende sua condição temporal, e leva consigo a *moderna favella*, liberando-a da suposta “corrupção do tempo”. Nesse ponto, o poeta concretiza seu projeto de fusão entre sagrado e profano, entre a essência e a existência dos signos, e a *Comédia* se “atemporaliza” pelo caminho inverso ao seguido por Lúcifer:

O magno pecado do anjo rebelde (“*il primo superbo*”, PAR. XIX, 46) foi a sua tentativa não auspiciada pela graça (e portanto transgressora) de transpor os limites sîgnicos: *il trapassar del segno*, culpa semiológica (paradigma, depois, do “pecado original” dos pais edênicos, Adão e Eva, (Cf. PAR. XXVI, 117). Dante, recorde-se, só consegue “transumanar-se” (PAR. I, 70) mercê da graça divina, mediada por Beatriz. Assim mesmo é advertido, no curso de sua viagem, de que o Lume Supremo é insondável: nenhuma “*creata vista*”, nem a beata Virgem, “a alma que mais se aclara no céu”, nem o Serafim que mais “tenha fixo o olho em Deus”, pode penetrá-lo integralmente; menos ainda a mente “mortal”, à qual não é lícito presumir possa, com suas próprias forças intelectivas, “*a tanto segno mover li piedi*” (PAR. XXI, 91-99) (CAMPOS, 1998, p. 79).

Ao abrir mão de uma originalidade exclusivamente pessoal (luciferina), tipicamente moderna, o criador da *Comédia* ganha uma originalidade mais profunda, complexamente entrelaçada com imaginação em seu estado intuitivo, natural, racional – vide epígrafe deste artigo.

Quanto a nós, leitores do século XXI, acostumados com a linguagem gélida e “a-autoral” da literatura do pós-fim, resta-nos lembrar ao menos duas coisas. Por um lado, “não há nada mais aberto que um texto fechado, só que a sua abertura é efeito de iniciativa externa, de um modo de usar o texto, e de não ser suavemente usado por ele. Mais do que cooperação, trata-se de violência” (ECO, 1986, p. 42). Por outro lado, uma leitura estritamente “luciferina” em relação ao escritor que propõe uma concepção de criação plurissignificativa e/ou alegórica dimensionada, como é o caso de Dante Alighieri, pode romper com o universo da *obra em movimento* (ECO, 2003), em que são equivalências a figura de Deus e a própria obra ordenadora do autor.

Sobretudo, em termos de *Comédia*, não há um interpretante final, ou mesmo um sentido reinante. Até a originalidade dantesca compreende em si o sagrado da conservação clássica e o profano da anarquia ao não particular. Mas talvez a maior dificuldade epistemológica seja o retorno da crença ao texto, e a seu *Auctor*. Acreditar que o poeta pode prover integralmente a chave de leitura de sua obra e, acreditar que a escrita literária proporciona uma liberdade regrada de exegese, ao contrário do que possa parecer em tempos pós-modernos, não significa redução da força poética. É importante explicitar que a suposta decifração do todo significativo da poesia, alimentado pelos limites impostos pelas leis semióticas medievais, faz surgir aos olhos contemporâneos algo como “mística fetichista” do leitor para com o texto.

Seria o caso de considerar certa “originalidade da leitura” surgida através do prazer, agora laico, de decifrar “a doutrina que entre véus se esconde”, e extrair dos “versos de estranha feição” (ALIGHIERI, 2004, p. 152) os hipersensos que escaparam à visão profana do poeta, mas que estavam guardados a todo momento pelos signos poético-proféticos lançados pelo Lume Celeste. Por fim, lembro a metafórica situação do mais inveterado crítico da *polisensa* medieval, que à pena de obnubilar a mística *fusionista* do signo dantesco, ousou “ler” a originalidade da criação poética pelo olhar que prescindia à racionalidade, e que considera a revelação literária como obra de gênio pessoal, alheia à harmonia com a inspiração (Tradição):

Querendo ser igual e mesmo maior do que Deus — pretendendo vãmente converter-se em *interpretante final* do Signo Supremo “que só a si se entende e de si só é entendido” (PAR. XXXIII, 124-125); querendo sobreexcedê-lo como novo Super-Signo [...], Lúcifer, antes “*la somma d’ogni creatura*”, “*o signaculum similitudinis* — signo (signáculo da semelhança); Lúcifer, o “portador da luz” que um dia pretendeu-se capaz do *Lume em si*, pecou (e caiu) por excesso de presunção luminosa, por impaciência de luz: “... *per non aspettare lume, cadde acerbo*” (PAR. XIX, 48). Donde a marca do avesso no seu nome oximoresco, que diz *luz* e rege *trevas* (CAMPOS, 1998, p. 80).

Referências:

ALIGHIERI, Dante. *Inferno. A divina comédia*. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Milano: Lucchi, 1971.
- ALIGHIERI, Dante. *Vida nova*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003b.
- AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- BLOOM, Harold. A estranheza de Dante: Ulisses e Beatriz. In: _____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 80-106.
- CALVINO, Italo. Visibilità. In: _____. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Oscar Mondadori, 1993. p. 89-110.
- CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CONTINI, Gianfranco. Dante come personaggio-poeta della *Commedia*. In: _____. *Un'idea di Dante: saggi danteschi*. Torino: Einaudi, 2001. p. 33.
- CONTINI, Gianfranco (Org./Trad.). *Le "Epistole"*. [s.l.]: [s.d].
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Presença, 2000.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a compreensão interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NARDI, Gianfranco. Rapporto all'Epistola a Cangrande. In: _____. *Studi i problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia italiana. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1961.
- POUND, Ezra. La tradizione. In: SAGGI letterari. A cura e con introduzione di T. S. Eliot. Italy: Garzanti, 1973. p. 119-122.
- SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.
- UNGARETTI, Giuseppe. Dante e Virgílio: invenção da poesia moderna. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução da Equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 160-161.

¹ Eco define a pragmática do texto como “a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implícita), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para qual acabará confluindo” (ECO, 1986, p. IX).

² É importante lembrar as palavras de Ungaretti ao dizer que Dante e Virgílio são “dois poetas muito diferentes, e seria grave erro falar de influência de Virgílio sobre Dante. E, mais erro ainda, afirmar que tenha havido, da parte de Dante, imitação de Virgílio” (UNGARETTI, apud AUERBACH, 1987, p.160-161).

³ O conceito de “originalidade filosófica” adotado por Auerbach diz respeito a uma criação filosófica sem precedentes, de inauguração de um novo paradigma de filosofia. Daí o poeta não ser considerado original; não ocorre tal pretensão na *Comédia*.

⁴ Umberto Eco afirma que “é admissível que Dante capte o hipersentido do poema de maneira muito semelhante ao hipersentido bíblico, no sentido em que, às vezes, o próprio poeta, inspirado, não está consciente de tudo o que diz” (ECO, 1989, p. 225).

⁵ Vale lembrar que na época de Dante os grandes textos, sejam literários ou documentais, eram escritos em latim. A *Comédia* foi toda escrita na linguagem corrente, chamada de *Vulgare*, fato que quebrou inúmeros paradigmas de uso da palavra e conferiu a Dante o título de pai da língua italiana moderna.