



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BÁRBARA COSTA RIBEIRO

O *INFERNO* DE DANTE COMO UM ROMANCE

FORTALEZA

2024

BÁRBARA COSTA RIBEIRO

O *INFERNO* DE DANTE COMO UM ROMANCE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor Yuri Brunello.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R367i Ribeiro, Bárbara Costa.

O Inferno de Dante como um romance / Bárbara Costa Ribeiro. – 2024.
351 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Yuri Brunello.

1. Alighieri. 2. Divina Comédia. 3. Narratologia. I. Título.

CDD 400

BÁRBARA COSTA RIBEIRO

O *INFERNO* DE DANTE COMO UM ROMANCE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor Yuri Brunello.

Aprovada em: 20/04/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Doutor Yuri Brunello (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Doutora Elena Lombardi
University of Oxford

Prof. Doutor Nicolò Crisafi
University of Cambridge

Prof. Doutor Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Doutora Priscila Pesce Lopes de Oliveira
Universidade de Fortaleza – Unifor

Dedico esta tese ao meu avô, Raimundo Azevedo Costa, e à minha avó, Maria de Nazaré Ramos Costa (*in memoriam*), cujas mãos tornaram meus sonhos possíveis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por tudo o que vivi, e em especial pelas experiências que conduziram à concretização desta tese. Como se diz sempre em minha casa: “Obrigada, Jesus!”.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa que permitiu o desenvolvimento desta pesquisa de Doutorado. Também agradeço à agência pela bolsa de financiamento para a realização de uma parte de minha pesquisa na Universidade de Oxford, graças ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) – estágio que jamais teria sido possível sem tal auxílio (e que transformou minha vida e minha pesquisa).

Agradeço à minha família, por seu amor e seu apoio ilimitados. Em especial, ao meu avô, Raimundo Azevedo Costa, e à minha avó, Maria de Nazaré, que partiu enquanto eu cursava o Doutorado; à minha mãe, Suelem; à minha irmã, Laura; ao tio Beto e à tia Sol; e a todos os outros tios e tias, primos e primas, que me acompanharam e me fortaleceram, de diversos modos, ao longo da jornada. Pela constância e pelo carinho, agradeço ainda aos meus amigos de Macapá e aos de Fortaleza, com os quais partilhei, na última década, risos e lágrimas.

Agradeço à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (PPGLetras), por sua contribuição inestimável à manutenção de nossos estudos. Em especial, pelo trabalho dos secretários Victor Matos e Diego Ribeiro. Agradeço ainda aos docentes do Programa, os quais, nos anos de Mestrado e Doutorado, ensinaram-me com alegria e estimularam minha curiosidade. Particularmente, agradeço ao meu orientador de Doutorado, Professor Doutor Yuri Brunello, pelo apoio irrestrito e por sua generosidade, dividindo comigo suas ideias e seu entusiasmo. Agradeço também aos membros das bancas de qualificação e de defesa, cuja interlocução possibilitou que esta tese se transformasse em um texto real.

Agradeço, enfim, aos amigos que fiz em Oxford, especialmente Nicolò e Vittoria, que, com gentileza, inspiraram-me novas formas de pensar. Agradeço ainda a Valli e Des, que abriram as portas de sua casa, integrando-me à sua família ao longo de um doce semestre. E agradeço, sobretudo, à Professora Elena Lombardi, por descortinar um mundo que jamais imaginei acessar. A ela e a sua família dedico afeto, gratidão e admiração que não cabem em palavras.

RESUMO

Esta pesquisa, primeiramente, fornece uma revisão bibliográfica da crítica que, ao longo das últimas décadas, ocupou-se do comentário acerca da estrutura da *Comédia* de Dante. Essa revisão cria a base à proposta da tese: a possibilidade de uma leitura romanesca da *Comédia*, especificamente do *Inferno*, considerando-se aspectos de sua estrutura e usando-se de ferramentas narratológicas para colocar em prática tal leitura. Serão examinadas, assim, as relações entre *tempo* e *espaço* dentro do texto, entendendo esses elementos como traços fundamentais ao caráter narrativo, e como definidores da *Comédia* enquanto possível romance, já que essa obra se constrói como uma jornada estruturada dentro dos limites de uma geografia e em um determinado intervalo de tempo, com a importante presença de um *sujeito* no centro desse narrar. A partir da consideração dos elementos espaciais e temporais, bem como das personagens e do narrador, a interagem com a paisagem e com o percurso, busca-se determinar como esses aspectos se combinam e oferecem a plausibilidade de uma leitura romanesca do *Inferno*, com uma noção particular de gênero “romance”. Espera-se alcançar, como resultado, uma abordagem do *Inferno*, na *Comédia*, sob perspectiva ainda pouco explorada na crítica de Dante, sobretudo no Brasil.

Palavras-chave: Alighieri; *Comédia*; romance; narratologia.

ABSTRACT

This research begins with a bibliographical review of the criticism surrounding Dante's *Divine Comedy* and its narrative structure. This review lays the groundwork for the thesis proposal, which explores the potential for a novelistic interpretation of *Inferno* using narratological tools to analyze it. Central to this exploration is the relationship between time and space within the text. These elements are viewed as fundamental components of the narrative and contribute to defining the *Divine Comedy* as a potential novel, considering that the work unfolds as a journey within a geographical framework and a specific timeframe, with a significant emphasis on the protagonist's presence. By scrutinizing the interplay between spatial and temporal elements and how characters interact with the landscape, this study aims to demonstrate the viability of a novelistic interpretation of the *Inferno*. This approach promises to offer a fresh perspective on Dante's work, particularly within the realm of Dante criticism in Brazil, where such an angle remains largely unexplored.

Keywords: Alighieri; *Divine Comedy*; novel; narratology.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	8
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: A <i>COMÉDIA</i> E SUA ESTRUTURA.....	30
3 O QUE PODE SER UM ROMANCE?	80
3.1 Romance como conversão	91
3.2 Possibilidades romanescas em Dante.....	105
4 NARRATIVA: DESEJO EM MOVIMENTO	123
4.1 A moldura do <i>Inferno</i>	152
5 ENTRADAS E SAÍDAS NO <i>INFERNO</i>.....	183
5.1 Análise dos cantos de passagem: travessia em cena	255
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	330
REFERÊNCIAS	339

1 APRESENTAÇÃO

Nesta apresentação, farei considerações gerais sobre os conceitos que norteiam a pesquisa, partindo, em seguida, para a revisão bibliográfica (no capítulo segundo) e para a análise de passagens da *Comédia* nos capítulos subsequentes. No cerne desta análise, a parte examinada da *Comédia* será o *Inferno*, em que se concentra o interesse maior da presente tese.

O itinerário, a partir daqui, assim se estabelece: neste primeiro capítulo, dedico-me a uma apresentação da ideia fundadora da tese, apontando, também, alguns modos como a obra de Dante pode se vincular a um caráter romanesco moderno – utilizo esta apresentação, portanto, como uma experimentação introdutória quanto àquilo que seria o “romance” de Dante.

Em seguida, mergulho em definitivo na revisão crítica que retoma os textos pertinentes à proposta (isto é, a de ler a *Comédia* com foco em sua estrutura narrativa), examinando-a como um tópico de estudos entre os dantistas, considerando-se autores que tenham tratado da *Comédia* por meio de um olhar específico lançado para a sua estrutura – “estrutura” é um termo que aproximo ao aspecto “narrativo”, uma vez que a estrutura de uma obra (romanesca, por exemplo) ordena os episódios e determina a organização formal da aventura.

Pretendo, com a revisão bibliográfica no segundo capítulo, conceder uma perspectiva abrangente e ao mesmo tempo ordenadora quanto a algumas difusas considerações estruturais sobre a *Comédia*, feitas por diversas vozes teóricas; considerações que me parecem fragmentadas, espalhadas ao longo da linha temporal dos estudos dantescos, e que, portanto, busco organizar de acordo com os objetivos desta pesquisa em curso. Destarte, com a revisão crítica, minha intenção é entrelaçar fragmentos críticos em uma espécie de constelação de vozes e *insights* sobre a narrativa em Dante – mostrando, assim, a viabilidade teórica dessa leitura romanesca, adotando o romance como manifestação particular de narrativa em Dante.

No capítulo 3, “O que pode ser um romance?”, ocupo-me de oferecer, com o amparo de outros críticos, definições de gênero romanesco, as quais acabam se tocando em certos pontos comuns: um exemplo é a defesa do romance como uma forma maleável, relativamente nova na história dos gêneros; bem como a ideia de que os traços definidores do romance escapam à catalogação rígida devido a sua pluralidade temática, o que acabaria se refletindo, também, na atitude libertária de sua forma.

Nesse mesmo terceiro capítulo, ofereço uma definição particular para o que eu entendo ser o romance de Dante, a fim de sustentar, em seguida, o que considero como o caráter romanesco – especificamente – da *Comédia*. Essa definição de romance, que aqui proporei, é amparada principalmente pelas anotações finais de Roland Barthes – a partir de suas últimas obras e estudos¹, quando se desnuda o desejo particular de Barthes pela escrita de um romance. Justamente por isso, esses textos “finais” trazem reflexões sobre a forma literária em questão, o romance, atrelando-a de maneira peculiar ao amor, ao luto, ao desejo de escrever – afetos que parecem possibilitar uma categorização mais criativa, a qual escaparia à catalogação definitiva e infrutífera (porque tenderia ao infinito) de traços distintivos de uma obra romanesca.

Roland Barthes, à época de seus últimos escritos, em especial aqueles que orbitam ao redor do curso *A preparação do romance*, reflete sobre o que a sua obra deveria conter e como deveria ser a sua *forma*. À luz de reflexões tecidas junto ao exame de obras como *Em busca do tempo perdido* e a própria *Comédia*, ele produz então um rol de anotações e sugestões sobre a forma romanesca, definindo-a como aquela que atenderia de modo mais exemplar às obsessões de um sujeito escritor, especificamente quanto à tentativa de expressar o desejo, o amor, a sua experiência subjetiva *decisiva*, aquela que dividiria a vida “ao meio” e traria, finalmente, uma obra à luz – levando o sujeito à escrita da obra de sua vida.

Teço, assim, as considerações sobre a existência de um romance, visto em Dante, com o apoio do pensamento de Barthes, também levando em consideração que a própria ideia barthesiana de romance nasce sob influência da força contida na frase “o meio do caminho da nossa vida” – reflexão esta que se debruça sobre o ponto culminante da trajetória de um sujeito, precisamente o que se desenrola no início da *Comédia*. Esse “meio do caminho” seria o momento definidor, que sobreviria a um sujeito, determinando a escrita da obra de sua vida, utilizando-se de uma forma literária que Barthes então identifica como sendo, idealmente, a do romance. O impulso inicial, rumo a tal obra, é determinado pelo que se pode nomear, de antemão, o “Querer-

1 Claudia Amigo Pino (2011) denomina obras “amorosas” as últimas publicações de Roland Barthes, aquelas em que Barthes, a partir da década de 70 – e após a morte de sua mãe (à exceção de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de 1977, cuja preparação se deu antes do falecimento de Henriette naquele mesmo ano) –, discute o Amor atrelado à noção de Bem Supremo (encarnado em um objeto amado), e entende o romance como uma forma literária que acolhe o amor, muito próximo a uma noção de desejo: desejo tanto pela escrita de uma obra, quanto pela expressão de um afeto.

Escrever”² – sentimento longamente experimentado pelo autor em potencial, antes mesmo de existir a obra enquanto objeto; aqui, podemos chamar essa espécie de “impulso” adiante, em busca de uma história, como “*Desejo pela narrativa*”, conceito que começa a estruturar e definir também a minha proposição sobre o que considero “romanesco” na obra de Dante, sempre à luz de apontamentos barthesianos.

Querer-Escrever, ou ainda *Desejo pela narrativa*: assim pretendo chamar o conjunto de impulsos, anseios, centelhas – perceptíveis no próprio tecido narrativo – que condicionam um sujeito à produção de uma obra, especificamente de um romance; “sujeito”, por sua vez, é entendido como a própria voz enunciativa que diz “eu”, na obra, em especial quando fica claro que a escrita da obra é também matéria da narrativa (como no caso da *Comédia*). O sujeito que aqui interessa, portanto, é uma instância textual que nasce junto com a própria enunciação da narrativa.

De modo breve, defino melhor a ideia: o que move a narrativa, na *Comédia*, é um passo adiante, uma incitação do próprio desejo ao *start* da jornada, que então se inicia e se compõe como o corpo desse “romance dantesco”. Quer dizer, o romance de Dante, visto na *Comédia*, é a história de um movimento rumo ao seu próprio desejo de escrita, registro desse ir-em-frente.

Lido com a noção de desejo como o que impulsiona o *movimento*, como o que dá força ao projeto narrativo – desejo que, na *Comédia* (e em especial no *Inferno*), pode ser contemplado a partir do próprio *movimentar-se* do sujeito, quando o peregrino é impelido adiante por uma série de exortações e estímulos. Aqui, “projeto” é uma palavra irmanada a “movimento”, concebida no sentido de “lançar-se”, para a jornada, fazendo com que o impulso adiante construa a história, do mesmo modo como um projétil é disparado, criando a sua trajetória. Também é possível entender a noção de “projeto” como algo ligado ao Desejo porque *projetar* uma obra é desejá-la, sonhá-la longamente – algo estruturante do romance, essa forma que se estende como projeto de um escritor.

Dante (o sujeito da ficção na *Comédia*) vai criando, assim, com seu corpo e outros meios de transporte, um projetar-se adiante: nasce um conturbado progresso espiralado; e, depois, nasce a trajetória contada posteriormente como narrativa, pela figura de Dante narrador, que já então não deseja somente prosseguir na jornada (agora

2 Barthes enuncia já de início o que tomo aqui como uma categoria especial, ao tocar, logo de partida, a obra de Proust: “[...] La Recherche est le récit d’un *désir d’écrire* [...]” (BARTHES, 2002, p. 459). Faço notar a expressão “*désir d’écrire*”.

finalizada), mas também deseja produzir a “contação” dessa jornada (o que faria do sujeito, no segundo plano narrativo, aquele que ocupa a função de um *storyteller*).

Vale dizer ainda que esse desejo em relação à jornada, o qual possibilita a própria existência de uma narrativa – por meio da peregrinação de Dante, entre caminhadas, corridas, palmilhadas, voos, descidas, subidas, movimentos de olhos etc. –, manifesta-se até mesmo enquanto sua outra face, a do *não*-desejo pela jornada.

Esse não-desejo, também uma forma de recuar para então seguir adiante com o projeto, é expresso, na *Comédia*, pelos momentos de medo, de hesitação, de dúvida do peregrino, com suas queixas, interrupções, lamentos. Desse modo, o “não-desejo” é também uma força criadora do romance proposto, porque tensiona a narrativa e produz os atrasos do caminho, cria dobras e anacronias que, ao impactarem o tecido da diegese, contribuem para a estruturação da trama e fazem da recusa inicial à jornada também uma potência do *movimento* romanesco.

As anacronias, em sentido genettiano, são as diferentes formas de “discordância” entre a ordem da história e a da narrativa. “Ordem” é uma das subcategorias do “tempo” no estudo do discurso narrativo (no total, essas subcategorias temporais são “ordem”, “duração” e “frequência”). Genette (2017) opera ainda uma diferenciação anterior, entre “história” e “narrativa”. Para o autor, “história” equivaleria a um *significado*; a “narrativa” equivaleria ao *significante* ou ao *enunciado*; e uma terceira instância, a “narração”, equivaleria ao ato narrativo em si (2017, p. 85)³, o qual, por vezes, chamarei aqui de “enunciação” (a *forma* de se contar o enunciado).

Em relação à *Comédia*, a estrutura do texto se materializa conforme a personagem Dante avança sobre uma topografia, ao longo de determinado intervalo de tempo, em especial no *Inferno* e no *Purgatório*. A produção desse movimento, portanto, é inextricavelmente a produção de seu processo narrativo. O movimento, conforme entendo essa categoria, é aquilo que coloca a narrativa em marcha e que se vê já a partir do prólogo da *Comédia*, no canto I do *Inferno*; essa noção de movimento reflete uma ação pautada na variação do espaço percorrido ao longo de um determinado intervalo cronológico e, ao mesmo tempo, reflete também uma noção física que pode ser expressa

3 No original, em francês, os termos “história”, “narrativa” e “narração” equivalem a “histoire”, “récit” e “narration”: “Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place” (GENETTE, 1972, p. 72).

a partir da interpretação da palavra “momento”.

“Momento” vem do latim *momentum*, que significa “movimento, mudança, pequena porção, curto espaço de tempo, instante”⁴. Friso a relação especial dessa definição de “momento” com “movimento” e “mudança”. O *momentum* pode ser compreendido como ímpeto, aquilo que coloca em movimento um corpo; como o instante em que a mudança se opera e o corpo abandona o seu repouso. Mas o *momentum* também pode ser a própria continuação do movimento, a manutenção do vigor ou da força.

Esse *momentum* como impulso inicial, quando pensamos na *Comédia*, se estabelece ali por meio de alguns índices: episódios de dúvida ou de temor, contato hesitante com o movimento narrativo prestes a começar, naquele impulso em frente. Abordarei essas noções de maneira mais refletida adiante, quando aproximarei a ideia de narrativa às noções emaranhadas de movimento e de desejo – um desejo por ir adiante, mas também o não-desejo de seguir.

O peregrino, ao se movimentar, produz, com seu percurso, um *antes* e um *depois* em relação tanto ao ponto de partida quanto ao ponto de chegada da *Comédia*. A materialidade dessa cronologia e desses espaços só aparece, justamente, pela forma com que o sujeito dantesco enuncia o discurso narrativo no “agora”, dividindo passado e presente. Tempo e espaço são, assim, categorias da narrativa dantesca, e a narrativa aqui se define como o movimento implicado na peregrinação de Dante. É precisamente essa ideia de movimento que embasa a proposta de uma narrativa romanesca.

No capítulo 4, “Narrativa: desejo em movimento”, abordo mais detidamente a ideia de um “mover-se” como algo que promove a existência da narrativa romanesca na *Comédia*, compreendendo que a narrativa se constitui como uma jornada – e, quando terminada a jornada, nasce a história dessa jornada. Entendo, assim, o gênero romanesco também como a própria viagem e a manipulação das categorias narrativas ao longo dessa viagem, de modo que o movimento dantesco inaugura uma concepção de romance como um narrar da travessia. As ideias de movimento e de narrativa, de caminhada e de desejo serão desenvolvidas, dentre outros autores, com o auxílio dos apontamentos de Elena Lombardi (2007).

No capítulo subsequente, “Entradas e saídas no *Inferno*”, aprofundo a

4 Definição do verbete “momento” de acordo com o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Editora Nova Fronteira (1982).

análise de passagens da *Comédia* em que as categorias narrativas, a princípio “tempo” e “espaço”, se manifestam de modo especial, dando luz a um dispositivo específico dentro da obra, e essa interação leva em consideração também o movimento do sujeito dantesco, em sua condição de peregrino, narrador e autor, isto é, o grande “sujeito da narrativa”⁵.

Esse sujeito da narrativa é tanto aquele que produz a enunciação da jornada, na dimensão extradiegética – fora da viagem, então ultrapassada –, quanto o peregrino que se submete à jornada na diegese. Sendo um passageiro na história que conta, é em alguns trechos específicos de “passagens” (no interior de cantos do *Inferno*) que podemos observar algo de muito particular acontecendo com esse sujeito e a travessia. Nesses momentos, identificados como “cantos de passagem”, minha intenção é observar como essas transições entre um espaço e outro, numa determinada quantidade de tempo dentro do relato – que se transforma em um tempo medido pela extensão das palavras que ocupam o papel e pelas referências ao passado ou ao futuro –, são exploradas narrativamente, dividindo-as em tipologias que propiciam observar melhor alguns dispositivos desse *storytelling* dantesco.

Justificando-se a escolha dessas categorias iniciais, tempo e espaço, como ponto de partida da análise narratológica da *Comédia*, “tempo” me parece ser uma das categorias fundamentais para se entender o romance e as posições do narrador. A questão do “espaço”, outra categoria indispensável à existência de narrativas, parece-me fundamental à análise devido ao modo como Dante se move na jornada – por uma geografia específica, cuja topografia condiciona as próprias aventuras, as dificuldades e as reavaliações de rota. A jornada do narrador e sua caracterização são elementos profundamente determinados pela relação do sujeito (peregrino-poeta) com o tempo e o espaço. A partir dessa categoria maior, a do narrador, observaremos as relações narrativas entre espaço, tempo e sujeito da narrativa.

Percebo que a intenção de se analisar a *Comédia* – e, especificamente, o *Inferno* – como um romance pode resultar em, pelo menos, duas perguntas imediatas. A primeira seria: “Por que a *Comédia*?”. Essa pergunta surge ao se considerar, por exemplo, outra obra de Dante, *Vida nova* – obra que, além tematizar uma história de

5 Aqui, com “sujeito da narrativa”, quero designar especificamente a pessoa de Dante, mas uma pessoa ficcional, nessa dimensão textual em que “Dante” existe como um signo complexo: na obra, esse sujeito é um ente entre o empirismo de sua biografia e as diferentes posições que o peregrino e o narrador ocupam nas camadas do texto. Essas camadas podem ser vistas como passado, presente e futuro do enunciado (a história) ou mesmo da enunciação (ato de contar a história).

amor (*topos* tipicamente romanesco), carrega um traço muito mais característico da forma romanesca como a concebemos hoje, a sua estrutura em prosa. A segunda pergunta talvez seja uma questão ainda mais basilar: “O que é um romance?”⁶.

A ordem desses questionamentos pode variar, bem como os termos de sua formulação. Mas, de todo modo, percebo que a própria *Comédia* poderia responder àquela pergunta sobre si mesma – *por que* a *Comédia*? Longe de adotar um pensamento tautológico, creio que a própria estrutura da *Comédia* forneça as condições de sua interpretação romanesca (como espero demonstrar mais à frente). Afinal, a *Comédia* é um objeto literário múltiplo, exibindo inúmeros traços de um caráter inovador – e o que seria um texto “inovador” senão aquele que lança, constantemente, um convite a novas leituras?

A segunda pergunta, “o que é um romance?”, requer, imediatamente, uma elaboração um pouco mais extensa, porque a pergunta é mais “primária” (mas não é simples) e a própria definição de “romanesco” é indispensável, enquanto ferramenta, para a análise da *Comédia* aqui estabelecida. Como definir um objeto tão maleável quanto esse gênero? Como já mencionado, a concepção de Roland Barthes é uma peça-chave para se entender o tipo de romance que enxergo na obra de Dante.

Roland Barthes, em “Durante muito tempo, fui dormir cedo”⁷ (1988), busca definir o romance e postula que o *seu* romance sonhado não seria, de modo algum, uma forma arrogante, mas, ao contrário, consistiria em uma escritura que atendesse a um par de missões *amorosas*. Barthes opõe, assim, a noção de forma tirânica à de forma amorosa, uma que acolhesse o afeto: essa forma seria o romance.

Igualmente, ao pensar sobre a forma romanesca em relação à obra de Dante, não desejo assumir um discurso contundente e perfurante, mas abrir possibilidades ao pensamento e à leitura. Ao mesmo tempo, é meu desejo afirmar, de alguma maneira, aquilo que o romance *é*.

Quando nos deparamos com definições sobre o gênero romanesco, em meio às leituras teóricas mais essenciais, o aspecto que parece se destacar com alguma insistência é o da *impossibilidade* dessa definição. Ressaltarei alguns desses

6 Pergunta que tentarei responder, por meio de uma breve excursão historiográfica sobre o gênero, no capítulo 3, enfrentando também a questão da *Vida nova* de Dante como uma obra não abordada nesta tese enquanto romance, apesar de suas possíveis filiações ao gênero prosaico.

7 “*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*” (2002) é o título original do texto de Barthes, uma citação direta a Proust em *No caminho de Swann* (2006) – primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*. Esse ensaio de Barthes foi, originalmente, uma conferência no Collège de France (proferida em outubro de 1978), mais tarde recolhida no tomo V de *Oeuvres complètes* (2002).

apontamentos no capítulo dedicado à definição do gênero romanesco – capítulo 3 –, com base em textos teóricos que, em algum nível, concordam quanto à vertiginosa imprevisibilidade do gênero.

Por outro lado, quero pensar o romance não a partir de uma série de traços diversos em obras as quais identificamos comumente como pertencentes ao gênero “romance”, mas quero defini-lo a partir de como ele *poderia ser*, quando olhamos para a *Comédia*.

É nesse sentido que a ajuda dos apontamentos de Barthes se mostra fundamental. Aquilo que *pode-ser* é algo que vem do sonho, do desejo, de uma intuição ou um projeto, não necessariamente concretizado, mas preenchido por sua própria potência. Para pensar o romance como a “forma desejada”, é preciso amparar-se no pensamento de alguém que encarnou, em sua própria escrita teórica (refiro-me a Barthes), a figura daquele que, ao mesmo tempo, não só teorizava, mas queria escrever – colocou-se textualmente como esse sujeito aspirante à ficção.

Pensando, então, sobre seu gênero de desejo, Barthes propõe, no ensaio “Durante muito tempo, fui dormir cedo” (1988), duas concepções sobre o romance que aqui interessam. A primeira seria a de que o romance não fala sobre algo, mas *faz* algo. Insinua-se aí um paradigma de “estruturação” do amor – o romance é a forma que dá corpo ao desejo, ao afeto. Ao mesmo tempo, há uma segunda concepção, a de que o romance pode ser a “Forma Nova”, aquela que ocorre ao sujeito que Quer-Escriver, em um momento decisivo, justamente quando ele se encontra “no meio do caminho da vida”.

Barthes, ao explorar as relações entre Proust, Dante e o desejo de ser um escritor romancista, aponta para o fato de que, para quem escreve, para quem escolheu escrever, não pode haver “nova vida” (aquele momento epifânico, que molda a história de alguém e o seu próprio desejo de contar algo) que não seja a descoberta de uma *nova* prática de escrita. Assim, o evento inicial que permite a alguém escrever é também a ideia de encontrar uma nova maneira de fazê-lo.

De certo modo, cada romance é sempre diferente do outro porque o gênero se apresenta como a *vida nova* da voz que conta a história (pensando no autor), após o encontro com essa nova forma, “ao meio do caminho” da vida.

Esse momento crucial em relação ao desejo pela escrita é destacado por Barthes quando este considera, precisamente, o enunciador da *Comédia*, aquele que explica em que momento da vida se encontrava quando deparou-se com o advento da

aventura ali relatada: Dante. Isso demonstra que a “nova vida” e a chegada ao “meio do caminho” se manifestam não apenas como experiências empíricas e sensíveis, mas também como aspectos concretizados em um texto literário – uma vez que Barthes, para fazer o ponto do seu argumento, vai destacando momentos e trechos que, afinal, partem da ficção das obras com as quais ele lida.

Barthes explora essa noção de “meio do caminho” e sua relação com o romance em, pelo menos, dois textos fundamentais – o ensaio, já citado, ““Durante muito tempo, fui dormir cedo”” (1988), e também nas aulas que comporão o curso *A preparação do romance* (2005). As duas obras serão abordadas aqui oportunamente, na tentativa de demonstrar como as categorias de Barthes dialogam profundamente com a obra estruturada pela *Comédia*.

O caminhar, performado por Dante na *Comédia*, produziria uma evidência repentina – algo que Barthes toma como uma metáfora sobre o momento em que o sujeito decide que “é hora de escrever o meu romance”. O meio da vida é também a percepção de que não há mais como viver outras vidas, portanto, é necessário que o sujeito – o “eu” – passe, enfim, à “vida nova” (BARTHES, 1988, p. 291).

Não em vão o romance que Barthes desejou escrever iria se chamar, possivelmente, “*Vida nova*”. Para além da vinculação com um trecho extraído de *Guerra e paz*, o título mantém relações intertextuais evidentes com Dante. É interessante notar ainda que a ideia de “vida nova”, explorada por Barthes, diz respeito a um último momento da vida, em que um alguém se lança para o futuro com a concretização de um projeto literário. Assim, a noção de “vida nova” proposta por Barthes parece se vincular muito mais à *Comédia* (como a obra que concretiza a jornada de uma nova vida) do que ao *libello* dos textos juvenis de Dante, em que o narrador *anuncia* a vida nova, mas coloca, ao fim do livro, essa vida nova como algo inacabado e ainda por se descobrir enquanto forma literária.

O próprio Dante, na *Comédia*, é um sujeito potencialmente relacionado à ideia de romance construída por Barthes, porque se comporta como aquele que Quer-Escriver. Ele é o escritor por vir, em Devir; aquele que escreverá e, ao mesmo tempo, aquele que já está escrevendo, na dimensão extradiegética. Sua *persona* se desdobra justamente porque a obra deixa ver mais de um plano narrativo, mais que um tempo só. De todas as formas, o sujeito da *Comédia* encena o desejo pela escritura em três dimensões: enquanto narrador, enquanto personagem e enquanto autor.

A presença do “eu” dantesco, na obra, se abre também para uma reflexão

quanto à modernidade desse gesto, o de se colocar em um texto que bebe de uma tradição para a qual a identificação pessoal é algo estranho, além de esse “eu” se desdobrar em instâncias narrativas que, antes de oferecerem um retrato “real” ou “de autoridade” da pessoa que assina a obra, oferecem muito mais um jogo de espelhos e de mentiras irmanado à ficção mais moderna. Pensar o romanesco em Dante, assim, é pensar também a sua *modernidade* – neste caso, de maneira propositalmente anacrônica, um novo conceito de “modernidade” deve ser cunhado, um que ande lado a lado com o “Dante romanesco” aqui delineado.

A princípio, penso ser difícil considerar que algo na literatura ocidental, após Dante, não tenha, de algum modo, sido “assombrado” por sua presença, até os dias de hoje – em especial as coisas que se relacionam a uma ideia de jornada perigosa e de descidas subterrâneas ao encontro com uma morte possível ou com a salvação definitiva. Na poesia brasileira, Dante atravessou com especial relevância o século XIX, chegou ao século XX, legou marcas à literatura de autores variados, como Castro Alves, Cruz e Sousa, Dante Milano, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa... Dentre alguns dos romancistas, deixou marcas na obra e nos diálogos literários de grandes nomes, como Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Osman Lins. No caso brasileiro, Dante parece ser um nome especial para se pensar a *modernidade* de um tempo e de uma identidade literária.

Por esse viés, parece até mesmo difícil, de maneira mais ampla, não considerar que a própria leitura que fazemos do *mundo*, hoje, e de suas relações cosmológicas com a nossa presença – nós, que nos movemos sobre a topografia deste mundo –, não tenha uma influência profunda de Dante e sua herança deixada na *Comédia*, com a cosmogonia que ele construiu em texto. O texto, diga-se de passagem, não necessariamente descreve a verdade do que há no mundo do Além, mas sim descobre para o mundo algo sobre a solidão, a fragilidade, os riscos da jornada humana. Para além da literatura, os fatos da vida, as histórias, as notícias, as produções fílmicas, o mundo do entretenimento, tudo parece ainda ecoar, no tempo presente, a presença dantesca ou a sua herança simbólica, numa espécie de lema: “viver é perigoso”. Mas existe nesse perigo uma possibilidade criativa feliz.

Os símbolos de descida e de subida, mais do que uma associação ao Bem e ao Mal, parecem nos sugerir a jornada pelo *Inferno* e *Purgatório* até o Paraíso. Quando assistimos *A caverna dos sonhos esquecidos* (2011), de Werner Herzog, por exemplo, ou lemos, nos noticiários, sobre o resgate dos meninos na Tailândia, que sobreviveram

após dias presos dentro do interior profundo de uma caverna, em 2018, é difícil não pensar no adentramento de um mundo ífero sombrio, no medo desse encontro com o passado, no risco que a caverna traz, no percurso da aventura que leva, bem ao meio da vida, a um lugar escabroso, à descoberta da origem de um novo mundo. Como não pensar na catábase *dantesca* em todos esses contextos – ainda que a ideia seja anterior a Dante, dentre os clássicos, mas projetada sobre o nosso presente pela força da narrativa de Dante? Se os olhos de hoje ainda reconhecem imagens dantescas como imagens perenes e presentes, isto é um sinal inequívoco de que Dante ainda está aqui, e, para além do que acabo de descrever, é ainda um sinal de que a sua escrita dá forma a nossas maneiras de conceber narrativas modernas, moldando também o modo como lemos as narrativas que nos cercam até fora de obras literárias.

Faço questão de aplicar o termo “moderno”, aqui, como característica daquilo que “acontece agora”, bem como o adjetivo de um evento que antecipa algo. Nesse sentido, o moderno vincula-se ao gênero romanesco (“*the novel*”, a novidade), gênero este que vem se apresentando como algo constantemente em devir. Defendo inclusive a ideia de que Dante escreveu uma obra narrativa moderna porque sua obra não apenas faz uma ponte entre momentos históricos diferentes, mas porque sua *Comédia* oferece a possibilidade de se pensar as potências que viriam depois com o romance moderno.

Como se verá, na revisão bibliográfica, outros autores apontam e afirmam essa posição peculiar de Dante, entre o mundo da épica e o mundo moderno, antecipando-o, de certo modo, e construindo a ponte para a definição do romance como hoje o percebemos. Em termos críticos, um passo novo, realizado aqui, seria o de sistematizar alguma bibliografia consistente sobre essa estrutura narrativa da *Comédia* e oferecer uma contribuição à leitura romanesca em Dante. Para tanto, a análise narratológica de certas passagens será operada, além de Barthes, com a ajuda de Gérard Genette, considerando-se termos e noções aplicados pelo autor em ensaios publicados na obra *Figuras III* (2017), originalmente de 1969, em especial quando o autor toma a obra de Proust como exemplo dos recursos analisados. Os conceitos de Genette com os quais lidaremos de maneira especial dizem respeito à sua catalogação quanto às “anacronias” e aos “níveis narrativos”, a fim de melhor analisarmos as implicações temporais da *Comédia* e as diferentes posições focais e espaciais do narrador e do protagonista.

Além de sua importância no universo genettiano, Proust é também uma das

figuras indispensáveis dentre os apontamentos de Barthes nos anos finais, quando este pensa a forma romanesca também atravessada pela *Comédia*. Continuando à sombra de Proust, encontramos ainda, na obra de Julia Hartley, *Reading Dante and Proust by analogy* (2019), apontamentos fundamentais sobre o aspecto narrativo da *Comédia*, quando a autora se dispõe a discutir, por meio do cotejo entre a *Comédia* e *Em busca do tempo perdido*, aquilo que faz ressaltar a possibilidade da identificação de uma trama narrativa complexa em Dante. A visão da autora é justamente a de que o uso da primeira pessoa, tanto na obra de Dante quanto na de Proust, pode se caracterizar como “shifting and multivalent, able to refer within the space of a single sentence to a protagonist and to narrator, and at times referring to both simultaneously” (HARTLEY, 2019, p. 12). Essa é uma primeira pista do tipo de arranjo romanesco em curso na *Comédia*.

Aqui, assim como o pensamento sobre uma noção de romance à revelia dos conceitos mais “oficiais”, a noção de “modernidade” é também desenvolvida de modo particular a partir de alguns apontamentos de Shoshana Felman (2020), quando a autora pensa a loucura e a literatura, partindo de Rimbaud e de sua afirmação categórica: “é preciso ser absolutamente moderno”. Felman reflete sobre o fato de essa frase não ser, na verdade, nem simples, nem clara. A autora argumenta sobre como esse “moderno”, em Rimbaud, se esvazia de um sentido particular *histórico*, mas passa a alguma espécie de generalização, torna-se uma possível qualidade daquele que “é” alguma coisa.

Dessa forma, “moderno” poderia ser definido como uma característica profundamente atrelada a categorias temporais, mas não necessariamente como algo intrínseco à terminologia histórica; “moderno”, enfim, seria o que pertence ao tempo daquele que fala (FELMAN, 2020, p. 80), que se manifesta como um sujeito em um texto. O moderno é uma função do tempo e acena para o tempo presente daquele que enuncia o termo, toda vez que é mencionado.

A definição de algo “moderno” depende, portanto, de uma “voz elocutória”: “quem diz *moderno* diz *eu*” (FELMAN, 2020, p. 81). A ideia é muito interessante para pensarmos, aqui, o texto da *Comédia* como um texto moderno por excelência, como algo atrelado à modernidade. Isto se considerarmos, com Felman (2020), o moderno na acepção da autora, como “um signo vazio, disponível para um locutor que, a cada vez, o assume e se apropria dele no momento mesmo do seu discurso”, de maneira que a *modernidade* se constituiria como uma questão de elocução, reenviando uma informação “não à realidade espaço-temporal *objetiva*, mas à realidade do discurso, à instância da enunciação” (FELMAN, 2020, p. 82). A Modernidade, assim, de acordo

com Shoshana Felman (2020, p. 82), assemelhar-se-ia linguisticamente à categoria gramatical da *primeira pessoa*.

Felman está igualando o pronome “eu” ao adjetivo “moderno”. O moderno se afastaria, conseqüentemente, do seu sentido histórico-cronológico para designar, por outra via, alguma coisa *temporal* que estivesse, ao mesmo tempo, relacionada ao sujeito e ao presente desse sujeito que se enuncia, dizendo “eu sou” – como a frase no romance de Sylvia Plath: “I took a deep breath and listened to the old brag of my heart. I am, I am, I am” (PLATH, 2005, p. 243).

Esse modo de considerar a enunciação de um discurso do eu como manifestação da atualidade, da presentificação do discurso, é efetivo também para se pensar a própria questão da “linguagem *moderna*” na literatura, refletindo ainda com Felman. Assim, a “modernidade” pode ser despida de uma necessária vinculação histórica – carga que imobiliza o conceito e que impossibilita o seu movimento para um lado e outro sem grandes consequências terminológicas e epocais.

Desobrigando a palavra “moderno” de um serviço histórico de catalogação de época, o termo pode passar a designar, mais simplesmente, a condição de enunciação de um discurso no tempo, naquele momento em que uma voz se ergue para se afirmar a si mesma. Só diz eu quem diz a sua modernidade; só é moderno aquele que diz “eu”, declarando-se.

Se o moderno, nesta visão, só pode ter a ver com o processo de enunciação do eu em seu presente, isso permite também aproximar o romance – gênero “moderno” – a Dante, por meio do estabelecimento da forma romanesca como o gênero que acolhe o presente subjetivo de uma enunciação. Dante, afinal, é aquele que se coloca, em seu texto, como uma voz moderna: ele diz “eu”. Ele é moderno, portanto, por comunicar algo sobre sua própria atualidade e sua identidade no ato discursivo da obra, na dimensão do narrador.

Com esse modo de pensar, é preciso, necessariamente, que haja uma certa extração, uma perda de sentido do termo corrente, para se conservar uma noção de “modernidade” mais aberta ao contemporâneo e mais próxima, inclusive, de sua origem etimológica. Operamos assim com uma espécie de retorno à raiz do termo, para resgate de uma forma um tanto apagada, adormecida. É pela perda de sentido, nessa necessária extração que começa pela própria mudança de compreensão da palavra “moderno”, que o sujeito se inscreve no enunciado. A escrita moderna, inspirada por aquilo que o próprio termo “moderno” acaba de mostrar, passa então a ser concebida como um

processo de troca de sentido, processo de despossessão e de expropriação, de deslocamento constante, em que o “eu” se move e vai assumindo diferentes posições discursivas.

A perda desse sentido epistemológico dos termos, em relação a Dante e ao seu contexto, abre caminhos para se enxergar Dante (o sujeito na obra) como um homem vivendo em um mundo de categorias muito particulares. A particularidade de sua criação verbal permitiria até que não fixássemos muitas dessas categorias, passando então à possibilidade de fender e remodelar as tradições da forma literária junto com Dante. A maneira “moderna” como o sujeito dantesco cinde a tradição, no tecido da obra, para inserir ali a subjetividade do seu discurso e escancarar o presente do seu tempo na enunciação, pode ser associada a uma anacronia positiva, portanto, que pauta a compreensão da *Comédia* nesta tese. Considero a modernidade última de Dante aquela voz que, no texto, se faz ouvir. Ele partilha essa voz não somente com o “eu” do protagonista e do narrador, mas também com as outras personagens que, por meio de seu discurso, encontram também um espaço de expressão própria e subjetiva no tecido narrativo.

É Elisa Brilli quem ressalta o que para mim soa como um aspecto também moderno em Dante, além de profundamente barthesiano, aspecto por sua vez advindo de pesquisas sobre os estudos biográficos especializados em Dante. Brilli, em “Dante’s biographies and historical studies: an *overture*” (2018), aponta que “the intertwining between autobiography and authorship” (BRILLI, 2018, p. 141) é algo digno de nota no projeto literário dantesco, algo especialmente tramado por seu autor como uma ideia de projeto, de manipulação de categorias.

Brilli (2018), refletindo ainda acerca das dificuldades dos estudos biográficos entre dantistas, sobretudo por conta desse projeto literário que ficcionaliza constantemente seu próprio autor, aponta também para o fato de que, mesmo hoje, com a abundância de biografias, ainda é muito difícil definir exatamente quem é Dante, justamente porque parece haver “more gaps and doubts about Dante’s life than certainties” (2018, p. 134).

Quando ao estudo de suas fontes biográficas, vale dizer, “more than the fifty percent of the sources for Dante’s life are constituted by Dante’s ‘autobiographical’ statements – and the quotations marks are utterly necessary here due to the status of autobiography in pre-modern cultures” (BRILLI, 2018, p. 137). Isso leva-nos a concluir que mesmo as biografias de Dante têm de lidar com o incontornável da ficcionalização

de seu eu por meio do discurso. Mas, se uma tal escassez de dados fiéis à vida pode parecer uma zona de perigo para os estudos biográficos de Dante e da gênese de seus textos, talvez, para um estudo estrutural de sua narrativa na *Comédia*, a questão da *persona* dantesca tão manipulada e elaborada discursivamente abra margem para um pensamento mais criativo acerca das possibilidades de interpretação desse eu e de suas manifestações textuais. Quando se esbarra na questão da biografia e da identidade do autor – como a *Comédia* faz a todo instante –, esse “eu” dantesco, tão robusto, no centro do palco e das ações, aparece com uma “face mentirosa”, de ficção, uma vez que, na verdade, a presença do autor ali é muito mais uma lacuna, um espaço vazio (quando se contempla o aspecto biográfico que se entranha na obra).

A lacuna identitária que o excesso de dados *ficcionais* sobre Dante produz opera como um convite ao estudo do “eu moderno”, um eu como construção textual; “eu” como aquele que identifica a si próprio, e sobre quem é possível a produção de um discurso pessoal autorreferente. Sobre esses jogos textuais, que revestem a face dantesca com um mistério poderoso, Brilli (2018) acrescenta ainda que, “while no other author prior to Dante and just a few after him delivered a work so imbued with history, he took extraordinary care to make himself, as a historical individual, invisible within his textual world” (2018, p. 139). Assim sendo, se, muitas vezes, os dados históricos foram sobrepujados e remontados pelos dados ficcionais, é essa mesma ficção que, usando-se da lacuna identitária, constrói um sujeito para habitar uma estrutura narrativa, ambos examináveis – e suas relações é o que busco apreender e entender por meio de instrumentos narratológicos.

Insistindo ainda na questão da misteriosa pessoa dividida de Dante, que se reparte em, pelo menos, dois outros sujeitos na *Comédia*, é esse mesmo jogo de espelhos que permite que identifiquemos o nome “Dante”, inserido no tecido textual, como mais um elemento dessa estrutura narrativa, não necessariamente como um elemento de sua identificação empírica dentro da obra. Mais uma vez, isso atesta as inúmeras possibilidades de análise narrativa da *Comédia*, e em especial de narrativa romanesca, neste caso, principalmente pelo trabalho com o dado biográfico transformado em elemento de autoficção (antes mesmo do tempo histórico de aparecimento desse tipo de literatura)⁸.

8 A título de exemplo sobre a vinculação entre o “eu” moderno de Dante e suas ramificações até a produção literária atual, especificamente no que diz respeito à presença desse “eu” na ficção romanesca contemporânea, menciono: logo ao começo de *The story of “me”: contemporary American autofiction*

A alcunha “Dante” vem citada uma única vez no texto da *Comédia*, em *Purgatório* XXX (verso 55); nome que é, ao mesmo tempo, o da personagem, o do narrador e o do autor, e, naquele ponto do texto, é pronunciado por outra personagem, conscientemente colocando, assim, o nome empírico do autor como parte do jogo de mentiras e verdades da ficção – o que demonstra uma consciência quanto à manipulação dessas *pessoas textuais*, com algumas dessas identidades saindo das circunvizinhanças do texto e povoando o seu interior.

Quando se passa a adotar uma concepção “moderna” de leitura (não necessariamente cronológica) para uma compreensão da obra de Dante, instrumentos e ferramentas novos devem surgir para dar conta de averiguar o funcionamento desses dispositivos textuais encarados como fenômenos próprios do texto de ficção. A *Comédia*, sendo um dispositivo narrativo que, em seu tempo, já se comportava como uma espécie de *novelty*, demanda também que novas formas de se olhar para ela sejam aplicadas. Nesse sentido de “novidade” dantesca, ainda nas palavras de Brillì (2018), Dante pode ser definido como “the successful inventor of a brand new otherworld, a never-used-before meter, a melting-pot genre and language and, incidentally, the first series of vivid biographic cameos in vernacular literature” (p. 142). Creio ainda que essa postura do autor, ao fabricar sua própria “ficção” de si, deva inspirar, também, uma pesquisa que traga à tona a criatividade do texto, esmiuçando qualquer matéria travada pela tradição da crítica e vasculhando aquilo que, justamente, torna o texto desorientador – por fugir a categorias que moldavam os gêneros da época.

É meu argumento, portanto, que a questão romanesca, vinculada a um caráter “moderno” em Dante, deva ser encarada tanto como possibilidade de leitura pessoal quanto de crítica literária. A “modernidade” de Dante integra sua obra à possibilidade de uma interpretação romanesca. E ainda outro dado de sua construção, que atesta exatamente essa modernidade, para além do uso da primeira pessoa, é aquilo que Pier Paolo Pasolini identifica como o dispositivo do Discurso Indireto Livre na *Comédia*.

De sua parte, Pasolini atribui grande importância a esse elemento estrutural da narrativa da *Comédia*. Para ele, o Discurso Indireto Livre seria um dispositivo capaz de inserir, no interior da obra, uma espécie de consciência sociológica, pois os variados

(2018), Marjorie Worthington aponta como a utilização de uma personagem em uma obra de ficção que divide o próprio nome com o nome do autor da obra já se tornou lugar-comum na literatura pós-moderna, “a postmodern trope”, tendência que, nos Estados Unidos, começa no fim dos anos 1960.

falares adotados na *Comédia* refletem diferentes classes sociais ali representadas, colocadas em relação umas com as outras, erguendo assim a estrutura multivocal de caracterização das personagens do texto.

Para Pasolini, Dante teria antecipado a estrutura típica do romance moderno, por ter inventado aquilo que depois seria definidor da prosa contemporânea: o Discurso Indireto Livre. Essa categoria, de acordo ainda com Pasolini, manifesta-se não tanto como uma confusão das vozes (entre uma personagem e o narrador observador), mas sim ao modo como a dicção do narrador dantesco absorve estilos e falas típicos de diversas camadas populares, marcando a identidade subjetiva dessas personagens por meio de índices linguísticos, os quais impregnam a voz do próprio narrador; ao mesmo tempo, esse narrador dantesco se mantém como um ser externo à personalidade daquelas vozes que ele reproduz, respeitando, assim, os limites das identidades alheias no texto.

Esse argumento de Pasolini (1982b) pode ser encontrado no artigo “A vontade de ser poeta de Dante” (“La volontà di Dante a essere poeta”⁹), quando o autor defende que o discurso indireto livre é usado como mecanismo narrativo estruturante na *Comédia* e que Dante, por isso, seria uma espécie de narrador moderno *avant la lettre*. O discurso indireto livre em Dante ainda estaria relacionado ao aspecto sociológico, de acordo com a ideia pasoliniana, porque o Dante narrador (propositalmente intercambiável com a figura de “autor”) se mostra um prosador ou romancista que respeita condições sociológicas de suas personagens, deixando marcas identitárias aparecerem em sua linguagem de enunciator quando relata a história alheia.

O texto “La volontà di Dante a essere poeta”, em que esses apontamentos começam a se firmar, é uma resposta a um ensaio anterior de Cesare Garboli – publicado em 1965, na revista *Paragone*, e intitulado “Come leggere Dante”. Abordando o contexto dessa grande discussão, aponto uma pequena cronologia das ideias de Pasolini em relação ao Discurso Indireto Livre e Dante logo a seguir

Pasolini ocupa-se, em seu primeiro artigo, em responder a certa veemência de Garboli, quando este último diz que Dante é, essencialmente, um prosador. Para Pasolini, a posição de Dante é algo um pouco mais complexo do que a escolha entre o dispositivo lírico ou o dispositivo prosaico. Algumas colocações de Garboli, no ensaio, dão o tom do que provoca a resposta de Pasolini. Diz Garboli: “È impossibile, per quanti sforzi si facciamo, immaginare un Dante poeta, un Dante qualsiasi, al di fuori

9 Publicado, primeiramente, na revista italiana *Paragone* (ano XV, n. 190, em dezembro de 1965).

della sua vocazione di narratore d'oltretomba" (GARBOLI, p. 34, 1965). Ademais, em sua contundência, Garboli caracteriza ainda o poema como "scandalosa fisionomia 'antipoética' [...] in quanto 'romanzo-etico-teologico-politico'" (GARBOLI, 1965, p. 9).

A posição teórica de Pasolini, assim, busca uma saída mais criativa e menos enfática para a compreensão dos ambíguos dispositivos narrativos em Dante. A noção de Discurso Indireto Livre não é muito bem acolhida naquele momento, ao ser aplicada a Dante no ensaio pasoliniano. "La mala mimesis", em seguida, expande as noções de Pasolini outrora desenvolvidas no primeiro ensaio, e agora ele insiste em seu argumento expandindo-o. Assim, em "A má mimésis" ("La mala mimesis")¹⁰, Pasolini (1982a) explora novamente a ideia sobre Discurso Indireto Livre como dispositivo narrativo definidor da obra de Dante, buscando então oferecer mais nexos, contornos e robustez a seu argumento inicial.

O discurso direto, defende Pasolini, quando aplicado na *Comédia*, é sempre um discurso indireto livre *em potencial*, diz o autor em "A má mimésis". Ele defende outra vez, então, a noção de Discurso Indireto Livre na *Comédia* dizendo que este não pode deixar de ter um fundamento sociológico, resultando na construção de individualidades de sujeitos, e que seria impossível reabilitar um discurso particular de uma *persona* sem individualizar sua condição social (PASOLINI, 1982a, p. 91), como Dante faz.

Em Dante, portanto, os discursos diretos quase sempre se tratam de discursos livres potenciais porque, dentro da rememoração de Dante, "as palavras que os integram são as palavras típicas das personagens evocadas" (PASOLINI, 1982a, p. 91). Com esse argumento, de certo modo, Pasolini antecipa aspectos do pensamento de Bakhtin relacionados à polifonia e ao dialogismo. Há como vincular ainda as ideias de Pasolini à seguinte noção resumida de "plurilinguismo", oferecida também por Bakhtin¹¹:

o plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é

10 Este, por sua vez, é uma resposta de Pasolini a ensaio anterior, de Cesare Segre, publicado também na revista *Paragone*, em dezembro de 1965, junto com aquele primeiro texto de Pasolini (em diálogo com Garboli). Mais sobre o contexto das publicações – acerca de Dante, por parte de Pasolini – pode ser encontrado no artigo "«La spaventosa unità del linguaggio di Dante». Plurilinguismo e monolinguismo nella *Commedia* secondo Pasolini", de Simone Invernizzi (2017).

11 Trata-se do subcapítulo "O plurilinguismo no romance" (2017, p. 107-133), no texto "O discurso do romance", seção do livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2017), o qual voltará a surgir como referência relevante para este trabalho.

uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor (BAKHTIN, 2014, p. 127).

O romance, definido em termos de sua “bivocalidade”, assemelha-se bastante à noção que Pasolini desenvolve a partir da *Comédia* em relação à figura do narrador – espécie de prosador dentro do discurso lírico, que conserva, por meio dessa “prosa”, de tom médio, a própria fala particular das demais personagens com suas particularidades linguísticas. Para Pasolini, o discurso indireto livre é o dispositivo que permite a outrem conservar a sua voz dentro da narração de um primeiro sujeito (neste caso, o Dante narrador).

Desse modo, para Pasolini, Dante se mostra como um grande autor metamórfico, que absorve um “ronronar” de vozes e impressões, inquietações e reclamações de suas personagens, e essa opção linguística é o primeiro sintoma do que Pasolini identifica como consciência social. Tal consciência parte de uma necessidade estrutural de intercomunicação entre narrador e personagens. Destarte, a voz do enunciador e a voz das personagens se contaminam em diálogos da *Comédia*, deixando que sejam vistos os traços distintivos dessas falas. Dante, de acordo com Pasolini, é um prosador, ou mesmo um *romancista*, porque registra em seu texto as vozes individuais das personagens, com características próprias que as diferenciam da própria identidade do narrador, ainda que ele mesmo contenha todas as falas dentro de seu próprio relato.

Dante seria, por essa visão, também o primeiro autor responsável por uma autoria impessoal na história da literatura. Ou seja, não é Dante e não são personagens históricas e contemporâneas suas que ali constam, mas uma rede de vozes que nasce dessa interação entre os elementos. Em “A vontade de ser poeta de Dante”, Pasolini (1982b) complementa esse pensamento: “O alargamento linguístico de Dante, devido ao deslocamento do seu ponto de vista para cima – o universalismo teológico medieval – não é apenas um alargamento do horizonte lexical e expressivo: mas, ao mesmo tempo, também social” (1982b, p. 81).

A percepção de Pasolini é a de que a *Comédia* apresentar-se-ia como uma mescla de romance e poesia (PASOLINI, 1982b, p. 84), e Dante é, no texto, um reflexo dessa mescla. Ele se define como a voz do escritor, mas também a do protagonista. Enquanto escritor, ele representa um mundo metafísico – seus índices apontam para fora, para além da dimensão textual, para o mundo –, com todas as suas implicações teológicas, sociais e culturais; mas, enquanto protagonista, é simplesmente aquele que

visita e atravessa um mundo de mortos.

Com esses apontamentos de Pasolini, é possível destacar a abordagem que Dante faz, como autor, de suas personagens: sua forma de estruturar esses diálogos é algo que precede e antecipa o romance moderno. Tal compreensão se torna ainda mais relevante quando se considera que Pasolini percebe a potência da narratividade dantesca ao intuir antes do tempo o que depois chegaria na Itália como o conceito de “dialogismo” e o de “polifonia”, com Bakhtin.

Pela visão de Pasolini, não há como diferenciar poesia e prosa em Dante, por sua obra ser um fluxo, uma espécie de discurso plurilinguista que também torna a forma algo múltiplo. Nesse sentido, é interessante observar como a indistinção decisiva entre prosa e poesia não é um impeditivo para se observar o recurso da narrativa moderna na trama, bem como o fato de que a forma lírica dos versos não necessariamente exclui uma leitura romanesca.

De certo modo, na tensão entre a obrigação rítmica da rima e o sentido dos fatos narrados, o resultado da obra de Dante adapta a forma lírica para uma *lógica* prosaica, ao projetar, no discurso do texto, os traços da oralidade. Dante opera esse processo com a assimilação do *volgare* na estrutura da poesia, o que abre a forma poética à impregnação dos traços populares da prosa.

Penso então que a possibilidade de um romance dantesco na *Comédia* já possa ser divisada por uma série de traços que se espalham ao longo da estrutura da obra, como as relações entre vozes do narrador e das personagens, as diferentes posições do peregrino e do narrador, a própria aventura de uma travessia em meio a uma geografia cheia de percalços que demandam peripécias e artifícios de superação, dentre outros índices narrativos que relacionam continuamente entre si os aspectos do tempo e do espaço.

Outro ponto digno de nota, pensando a possibilidade de um romance dantesco, é esse aspecto das diferentes posições do narrador e do peregrino ao qual acabo de aludir. Diante dessa dimensão extradiegética, aquela de onde fala o narrador escrevendo seu texto, percebe-se que a estrutura da *Comédia* opera uma espécie de “multiplicação” desse sujeito representado por “Dante”, como comenta a pesquisadora Julia Hartley em *Reading Dante and Proust by analogy* (2019), recuperando a divisão já tradicional entre essas personagens sob o nome de Dante:

Through extradiegetic comments in which the narrative voice addresses either God, the Muses, or the reader, the *Commedia* also tells the story of its

own writing [...]. This has led Dante criticism to identify two Dantes: Dante at the time of action, referred to as the “Pilgrim”, and Dante at the time of narrative, who is the implied author of the poem, and is referred to as the “Poet” (HARTLEY, 2019, p. 9).

A escolha de Hartley, contudo, é a de observar como esse sujeito não se divide tão precisamente entre essas duas pessoas tão apartadas; Hartley encara “Dante’s ‘I’ as the rethorical means by which to tie together a multifaceted subject” (2019, p. 11). Esse sujeito multifacetado, sem divisão estrita, misturado, a meu ver é um dos elementos indispensáveis à análise da narrativa da *Comédia* como algo que abraça a subjetividade própria do romance moderno, transformando essa subjetividade em um elemento complexo do texto.

Diante desse cenário teórico introdutório, entre apontamentos de Felman, Pasolini e Hartley, o que estou chamando de “romance”, aqui, pode ser já identificado como uma estrutura narrativa moderna (que se utiliza de um “eu” muito relevante para os constructos narrativos desse texto), texto amparado por uma arquitetura narrativa que é reflexo do desejo pela escrita e da noção de romance enquanto projeto. Tanto o “eu” quanto o seu desejo por escrever se refletem como categorias relevantes e se manifestam ao longo da dupla jornada de travessia da *Comédia*: digo “dupla” porque há a jornada do peregrino, na dimensão intradieética, e também a jornada posterior, a da própria “confecção” do texto, na dimensão extradieética.

A jornada de Dante, que estrutura o texto em suas duas dimensões (essa jornada é tanto o objetivo da aventura na intradieese, quanto a matéria da enunciação na extradieese), permite que aproximemos o conceito de “jornada” ao de “movimento” – seja em qual dimensão Dante estiver. Afinal, é necessário atravessar – passar de um ponto a outro, da *selva oscura* ao *Inferno*, por exemplo, e do projeto de escrita à concretização da obra quando terminada a jornada. Podemos, portanto, pensar em *romance* também nos termos desse movimento, uma vez que o caminho traçado pelo peregrino é o que produz a matéria da enunciação, a qual só existe porque Dante se move.

O movimento, como outra definição basilar do romance dantesco, a meu ver, permite que enxerguemos a sua jornada como uma *estrutura* – palavra preciosa para a identificação do romance, já que a presença de estrutura denota também a arquitetura narrativa e o arranjo dos eventos que dão um corpo substancial ao relato. Esse movimento é o movimento de um desejo, acima de tudo: o desejo é o que projeta o peregrino para a frente, que o desloca; é, também, aquilo que o leva a *projetar* uma

obra, desejada ao longo do percurso, para depois fazê-la nascer na dimensão da escrita – no nível extradiegético.

Adiante, enfim, pretendo mostrar a existência de um debate histórico sobre a possibilidade de se ler a *Comédia* como um romance, ou ler a sua *estrutura* (narrativa) como algo tão relevante quanto seus traços líricos. Essa revisão bibliográfica busca traçar panorama sobre a discussão estrutural, ao mesmo tempo em que pode ser entendida, aqui, como uma espécie de “mapa” da questão romanesca em Dante.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: A *COMÉDIA* E SUA ESTRUTURA

Quero aqui demonstrar que existe um debate prévio a esta tese, entre a crítica, sobre a possibilidade de a *Comédia* se comportar como um romance. Ou, de maneira mais ampla, indico que existe um frutífero debate em curso, há algumas décadas, sobre os aspectos *estruturais* desse texto – aspectos que, conseqüentemente, aproximam a *Comédia* de uma compreensão mais profunda de seu caráter narrativo. Esse aspecto narrativo, muitas vezes, foi chamado de “estrutura”; mas, sobre essa estrutura, poucas vezes se aplicou, de modo sistemático, ferramentas de análise essencialmente estruturais (que só começariam a se desenvolver de maneira mais madura junto ao campo da Narratologia, mas este ainda é pouco presente da tradição crítica dantesca). A Narratologia surge como um braço, uma ferramenta metodológica do Estruturalismo, formando-se – ou melhor, tendo seus limites designados de modo mais preciso – a partir dos apontamentos inaugurais de Todorov em *A gramática do Decameron* (1982), obra originalmente publicada em 1969¹².

Ali, Todorov (1982), ao buscar as “leis” que governariam, no âmbito geral, a composição de histórias, pontua o seguinte sobre seu intuito com a sistematização dessas regras: “Nosso objetivo está constituído pelas ações tais como as organiza um certo discurso chamado narrativa” (p. 10). Ele afirma isso para passar a traçar, então, a sua hipótese metodológica: o reconhecimento de que a narrativa é regida por certas relações entre as ações, focando-se no que identifica como uma “sintaxe” entre as proposições narrativas. Com isso, o autor quer demonstrar, por meio da análise descritiva e a partir das tramas de Boccaccio, a existência ou possibilidade de existência de uma gramática universal do *storytelling*.

A *Comédia*, em sua condição de grande *racconto*, permite um tipo de operação similar à proposta de Todorov, sendo possível buscar certas leis e relações que demonstram *como* ela funciona ou se movimenta – daí a aplicação de alguns recursos narratológicos na análise desta tese (sobretudo conceitos explorados por Genette e por Barthes).

De modo geral, confiro maior relevância às categorias narratológicas de “tempo” e “espaço”, na análise, por entendê-las enquanto determinantes do *movimento*

¹² Muito embora, diga-se de passagem, a questão narrativa, ou narratológica, não seja nova – antes mesmo de surgir como a elaborou Todorov, Platão, na *República*, já a mencionava, começando a pensar, também, o tópico dos gêneros poéticos nessa obra.

da trama; com a ideia de “movimento”, defino a compreensão do que seja a narrativa romanesca em Dante. Esse movimento será o fio condutor da análise das estruturas temporais e espaciais ao longo da travessia realizada especificamente no *Inferno*.

Tentativas de se identificar e descrever um Dante narrativo foram colocadas em prática anteriormente na história da crítica. Buscando demonstrá-las, é válido recolher algumas informações a partir do ensaio de David Robey, intitulado “*Literary theory and critical practice in Italy: formalist, structuralist and semiotic approaches to the Divine Comedy*” (1985). O artigo em questão oferece o panorama da trajetória do Estruturalismo na Itália aplicado à interpretação da obra de Dante. A crítica comparativa de Robey é, assim, um texto síntese de tudo o que fora feito na Itália, nesse sentido, até aquele momento – mais precisamente, 1985, data de publicação do artigo.

A década de 1970 é importante para a penetração do Estruturalismo na crítica da Itália; esta foi uma importação que se deu concomitantemente à chegada do Formalismo – o que faz com que Robey considere a tudo isso como um só movimento crítico, no contexto italiano. Essa concomitância de pensamentos teóricos gerou também uma penetração tardia da crítica estrutural entre os dantistas italianos, dado o embaçamento de limites metodológicos entre as duas teorias, ao chegarem ali.

Outros fatores concorreram, também, para o que pode ser visto como uma impermeabilização da crítica dantesca quanto ao novo paradigma estrutural. Um fator decisivo que motivou essa resistência foi a forte influência do idealismo da escola de Benedetto Croce, que se constituía como visão bastante solidificada no meio acadêmico, quanto à interpretação da *Comédia*.

A crítica de Benedetto Croce, com base em ideias como as de *La poesia di Dante* (1921), é pautada no julgamento do valor estético – e, com o predomínio da visão crociana dentre a crítica dantesca, viu-se também um domínio de seus princípios idealizadores no estudo da *Comédia* no século XX. Assim, com um conceito de poesia que se dava como fenômeno mental, expresso por um autor, por meio de uma manifestação fortemente atrelada à identificação de um “gênio” criador, a análise de Croce desprezava o que não fosse de atestado valor “poético”. Tal valor poético poderia ser encontrado pelos críticos naqueles momentos de elevação da obra lírica enquanto composição de poesia; conseqüentemente, essa tendência acabou sufocando o reconhecimento do também produtivo “valor” da estrutura, tratando-se então a estrutura como aquilo que era um excedente, um “rejeito”, e que desempenharia uma função subalterna ao simplesmente unir as partes importantes, sem contribuir necessariamente

para os momentos de sua elevação lírica.

Claudio Magris (2009), em ensaio refletindo sobre o romance e o seu papel no mundo moderno, chega até mesmo a comentar especificamente sobre as implicações de Croce a partir de seu desprezo pelo aspecto narrativo: “Certamente, Croce gostou de alguns romances e soube interpretá-los, mas o romance permaneceu, fundamentalmente, estranho à sua estética e à sua crítica” (MAGRIS, 2009, p. 1013). A posição estético-política de Croce em relação ao estudo do romance, assim, acabou por se refletir de maneira definidora no modo como a crítica dantesca entendeu a obra do poeta.

É também Magris (2009) quem aponta, pensando a origem do romance e os impactos da intelectualidade crociana na compreensão dessa forma literária:

o romance nasce e cresce quando se desfaz a civilização agrária e a ordem feudal, espelho de estruturas perenes – ou ao menos de longuíssima duração – do ser, que são e permanecem as categorias essenciais da fantasia e do gosto de Croce [...]. No plano político, Croce exalta a burguesia, que destruiu o classicismo agrário e criou e amou o romance, mas no plano estético ele permanece completamente estranho e insensível à “moderna prosa do mundo” (MAGRIS, 2009, p. 1016).

Esse espírito poético – ainda de acordo com a visão crociana, que dominou a crítica italiana – seria identificável por meio de uma interpretação idealizante, reproduzida como uma espécie de epifania na mente do crítico. De acordo com Robey, “Croce held that the good critic reproduced in his own mind the intuition originally in the mind of the author, the written or spoken text serving merely as the stimulus to this process of reproduction” (ROBEY, 1985, p. 74). Bastaria, então, para essa transmissão “mística” do fator poético apenas uma adequada preparação filológica por parte do crítico.

Assim, o que Croce identificou como as partes materiais do texto da *Comédia*, a sua concretude – sua *estrutura* –, era encarado como um rejeito necessário para se chegar à essência da poesia, superior a essa materialidade inicial. A missão do crítico seria, em alguma medida, desprezar essa parte do material verbal, no momento da interpretação, para buscar, entre as partes estruturais, os traços superiores em que se identificasse o real valor poético da obra.

A consequência dessa visão idealista por excelência – Croce era um herdeiro da filosofia hegeliana – foi uma crítica que, durante certo tempo, prestou pouca atenção aos objetos ou mecanismos verbais pelos quais o efeito poético era concretizado na estrutura da obra (ROBEY, 1985, p. 75). Tal domínio da visão crociana perdurou até a década de 1960, aproximadamente.

Robey (1985) faz notar ainda que, mesmo com a dificuldade em se conceber uma visão voltada para a questão da estrutura, a menção à “estrutura” das obras, nas análises de ideologia crociana, não estava ausente no discurso da época:

questions of form and structure are not, of course, exclusively the province of structuralism. It is true that for Croce, as we have seen, such matters were of no interest at all; he does use the term *struttura* in connection with the *Divine Comedy*, but in a very special sense: it stands for the poetically inert passages of the poem which only serve to string together the moments of lyrical inspiration [...] (ROBEY, 1985, p. 75).

Como se percebe, mesmo que a identificada “estrutura” fosse considerada algo inerte, de pouco valor hermenêutico, ainda assim o seu reconhecimento estava ali presente. O que quero dizer é que o reconhecimento da estrutura arquitetônica do *racconto* na *Comédia* não poderia ser ignorado nem mesmo pela crítica que partia do princípio de que aquele elemento, embora presente, não tinha valor poético. A situação da crítica italiana começa a adquirir novos traços a partir de um determinado ponto do século XX, como aponta também Robey (1985):

From the post-war years onwards a major influence on the study of the *Comedy* has been the work of Auerbach and Spitzer, both of whom made important contributions to Dante scholarship in the 1940s and 1950s [...]. An approach of this sort characterized a number of studies on the *Comedy* from the 1940s onwards, and continues to characterize a great deal of Dante criticism in the present day (ROBEY, 1985, p. 75-76).

Creio que esses apontamentos de Robey (1985) ressaltem, de certo modo, a não exclusividade da identificação de uma “estrutura” aos estudos estruturalistas; todavia, o autor assinala ainda que as questões concernentes a essa estrutura não eram as de interesse para a crítica predominante. Além disso, percebe-se que, mesmo com a chegada de uma crítica mais sensível às dinâmicas da estrutura da *Comédia*, essa crítica era ainda pautada em fortes ideais atrelados à noção de valor estético.

A partir do pós-guerra, o paradigma de influência predominante passa a ser disputado por nomes como os de Auerbach e de Spitzer. Esses nomes – junto aos de Luigi Malagoli, Mario Fubini e Benvenuto Terracini, por exemplo – são os responsáveis pela mudança na crítica de Dante, a partir da década de 1940, o que continuaria a reverberar nos estudos italianos até os anos 1980. Esse *approach* novo à obra dantesca diz respeito a uma crítica que, como as de Erich Auerbach e Leo Spitzer¹³, mesclava os interesses teóricos idealistas – herdados de Croce –, ainda muito

13 De acordo com Robey (1985) e como os cita em seu artigo, os trabalhos de referência desses autores

fortes na interpretação da *Comédia*, à análise prática da obra, que se aproximava da observação da estrutura.

Nesse contexto, na década de 1940, mesmo com as renovações metodológicas nos estudos dantescos, ainda assim há defasagem das análises estruturais nos estudos de Dante. Publicado ao fim da década de 1940, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, por exemplo, de Ernst Curtius, apontava no contexto alemão uma prevalência de certa metalinguagem valorativa, uma vez que os comentadores da *Comédia* “raramente analisam os seus princípios estruturais”, ocupados em fazer “comentários explicativos” e “apreciações estéticas”, quando seria justamente a análise estrutural, segundo Curtius, o que permitiria “apreciar a concepção artística de Dante” (CURTIUS, 1979, p. 385).

Os trabalhos de Luigi Malagoli, Mario Fubini e Benvenuto Terracini, na Itália, operaram uma mudança mais forte na crítica, mas, em relação à crítica anterior, diferiam muito mais na questão do método do que propriamente na questão do princípio norteador da análise. O que significa dizer, portanto, que esses também mantiveram como aspecto importante, e mesmo fundamental, a questão da produção de um juízo estético com base no valor lírico (ROBEY, 1985, p. 76).

Resta perguntar, afinal, *o que* uma abordagem mais estrutural poderia garantir aos estudos dantescos, sobretudo se essa abordagem da *Comédia* não tivesse enfrentado tão forte oposição baseada nos dogmas da tradição crítica. Com o que pode ser uma resposta a essa consideração, Robey (1985) apela a um argumento interessante: “[...] formalism, structuralism and semiotics challenge the traditional treatment of the *Comedy*, and hold out the possibility of remedying its deficiencies through a more extensive consideration of the poem’s specifically literary properties” (ROBEY, 1985, p. 73). Ao fim do artigo, o crítico complementa a ideia, fazendo notar as contribuições dos estudos estruturais apontando aquilo que se pode alcançar com o empreendimento de uma análise dos mecanismos da *Comédia*: “a much better sense of the specific properties of the *Comedy* and particularly of the density and originality of its language – a much better sense, for instance, than the Crocean stylisticians were ever able to provide” (ROBEY, 1985, p. 98-99).

são: “E. Auerbach, *Mimesis* (Princeton, NJ, 1971), pp. 174-202; *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages* (London, 1965), pp. 181-234 (first published in German in 1946 and 1958 respectively). L. Spitzer, ‘Speech and Language in Inferno XIII’, *Modern Language Notes*, 59 (1944), 83-8; ‘The Addresses to the Reader in the *Comedy*’, *Italica*, 32 (1955), 143-65” (ROBEY, 1985, p. 110).

Ressalto outra vez que o ponto de partida crociano não deve ser, de modo algum, descartado em relação à trajetória estruturalista de análise da *Comédia*. Tomando-se a contribuição de Croce como ponto inicial para a análise da estrutura dantesca, o autor, ao distinguir os aspectos “poesia” e “estrutura”, de certa forma também faz com que passe a ser relevante o reconhecimento da presença de uma estrutura.

Há cem anos, portanto, uma visão hegemônica dentre a crítica italiana serviu não apenas para ressaltar o valor lírico da obra de Dante, mas também para trazer à tona em relação a essa obra o que pode ser identificado como arquetípico da estrutura narrativa.

Após a II Guerra Mundial, com o *boom* do Estruturalismo no pensamento acadêmico, o idealismo de Croce acaba cedendo, via teoria marxista, o seu lugar a uma maior consideração das estruturas, em geral, para as análises literárias – o que dá margem à sistematização da Narratologia, por Todorov, ao final da década de 60. Com Gramsci¹⁴, na Itália, os marxistas operam uma retomada da narrativa e da estrutura dantescas, o que é possível graças a uma posição de embate em relação à tradição crítica de então. Para as pesquisas estruturalistas, alcança-se uma situação mais “confortável”, entre as décadas de 1960 a 1980.

Considerando a mudança gradual vivida pela crítica no cenário dantiano, no ano de 1965, o nome de D’Arco Silvio Avalle se destaca, na Itália, como um dos primeiros teóricos a fornecer contribuições substanciais à crítica estruturalista, ressaltando-se a análise que ele opera de um poema de Montale, “Gli orecchini”, mencionado ainda por Robey em sua recuperação de fortuna crítica (ROBEY, 1985, p. 79). Outros nomes, além de D’Arco Silvio Avalle, surgem entre pontos de convergência e divergência, todos eles de grande contribuição à guinada estruturalista, tais quais os franceses Roland Barthes, Philippe Sollers, Jacques Geminasca, bem como Umberto Eco, Angelo Jacomuzzi, Giorgio Barberi Squarotti, Ignazio Baldelli, Gian Luigi Beccaria, Edoardo Sanguineti e Gianfranco Contini. Quanto a Contini, Robey (1985) sublinha algumas importantes contribuições do crítico ao estudo da *Comédia*:

14 Em relação a Croce, sua definição de poesia é a de “[...] pura beleza, que se expressa na fusão de sentimento e imagem: imagens abstratas, atemporais, completamente distintas e expurgadas de qualquer elemento reflexivo-racional, definido por Croce como ‘estrutural’ e, por isso, não poético” (BRUNELLO, 2018, p. 4). O comentário se dá em contraste com a abordagem de Gramsci, ao interpretar o canto X do *Inferno*, em visão anticrociana, focando-se na “tarefa estruturante” da própria forma e refletindo sobre as produções literárias em contato com seu aspecto cultural (BRUNELLO, 2018).

the notion of the radically innovative character of the *Comedy*'s language and style, its 'uncontainable experimentality', a quality which Contini associated with the idea of *plurilinguismo*, Dante's exceptional mixture of different kinds of language and different levels of style [...], a wide variety of rhythmical and syntactic repetitions in the poem's language, verbal structures which are not directly related to subject-matter, but which reproduced themselves at intervals regardless of what is being said; such structures indicate, according to Contini, the 'intensity of purely formal values' in Dante's way of writing, a 'preponderance', in structuralism terms, 'of the signifier over the signified' (ROBEY, 1985, p. 91).

Com Contini, o estudo da *Comédia* abriu-se a seu material linguístico, à dimensão das palavras e às implicações dessas observações no tecido narrativo. Para além disso, é interessante notar que os estudos sobre o “plurilinguismo” dantesco começam justamente a partir dos anos 50-60, alavancados pelos apontamentos de Contini, seguindo até hoje como uma das vias de estudo mais exploradas em relação à *Comédia*.

Robey (1985) não deixa de indicar o que para ele são as muitas limitações da análise estrutural, por outro lado (o que se dava até a época de escrita do artigo, na década de 1980). O crítico ressalta a frugalidade de estudos, na Itália, que tenham aplicado organizada e sistematicamente os princípios estruturais práticos à análise.

Passo agora ao exame mais minucioso de alguns textos que amparam a leitura da narrativa da *Comédia* como algo que privilegia a estrutura de composição do texto. Dialogo então com *Il realismo di Dante* (1966), de Edoardo Sanguineti; *Modelli semiologici nella Commedia di Dante* (1975), de D'Arco Silvio Avalle; *The secular scripture: a study of the structure of romance*¹⁵ (1976), de Northrop Frye; e *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»*¹⁶ (2016), de Marco Praloran. Depois, lido com ensaios de dois compêndios – *The Cambridge companion* (2019) e *Bibliologia e critica dantesca* (1997) –, focados em apontar aspectos estruturais tanto de *Vida nova* quanto da *Comédia*. Por fim, após a excursão a esses teóricos e às duas coletâneas mencionadas, as três últimas vozes abordadas nesta revisão bibliográfica serão Lukács, Freccero e Bakhtin.

Os textos de Sanguineti e de Avalle configuram-se como os primeiros a apontarem uma sistemática leitura da narrativa da *Comédia*. As obras se aproximam entre si também quanto à data de publicação – indicativas do pensamento nascido ao

15 O objetivo desta obra de Frye não é comentar especificamente a obra de Dante, mas ele a usa como modelo de diversos *topoi* romanescos identificados no estudo.

16 Essa obra será mencionada como um modelo do tipo de leitura narratológica ou estruturalista que pode ser empregada mesmo em relação a uma obra em versos.

longo da década de 1970.

A obra de Frye, afastando-se do contexto italiano, aproxima-se do estudo da narrativa e do romance em suas formas populares originárias. Não há, em Frye (1976), a especificidade do tratamento da *Comédia*, contudo, o texto dantesco é uma constante no *corpus* de análise das narrativas cotejadas por Frye no livro em questão.

Por sua vez, o livro de Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»* (2011), confere ao poema de Ariosto um tratamento muito similar ao que, em certo sentido, pretende dedicar a Dante, na intenção de se interpretar um texto lírico à luz de ferramentas narratológicas. A obra acrescenta-se à revisão bibliográfica de maneira também metodológica, no sentido de apontar caminhos, em termos de análise narrativa, para se percorrer ao se examinar um poema de tradição épica com desmembramentos que deságuam na narrativa moderna.

Poderíamos dizer que Ariosto aproxima a língua da poesia à língua da prosa, compondo um objeto literário de face dupla, que encara ambos os lados da tradição vinculada à arte de narrar. O gesto que une poesia e prosa é alcançado por uma espécie de “discurso médio”, nem cômico, nem trágico, que, ainda antes da modernidade, antecipa um dos recursos tidos essencialmente como modernos na literatura – o do discurso indireto livre.

Nesse sentido, vale relembrar os apontamentos de Pasolini. Praloran identifica em Ariosto uma das primeiras manifestações do dispositivo narrativo que Pasolini atribuíra a Dante como invenção deste último. Pela análise de Praloran, Ariosto é também um dos nomes que desenvolve essa espécie de embrião do discurso indireto livre antes da modernidade¹⁷. Esse discurso, traçado por meio da dicção média – aquela que é atravessada por aspectos verbais de cunho sociológico, com falas de personagens de traços tipicamente dialetais e linguisticamente distinguíveis –, é também uma feição do mecanismo que Pasolini identifica na composição da *Comédia* de Dante, como já apontado.

Para além de tais obras de Sanguinetti, Avalor, Frye e Praloran, cito ainda

17 Já está na epopeia o reconhecimento de dois tipos de discurso, o direto e o indireto: “A epopeia [...] sempre apresenta, para os antigos teóricos, uma mescla de narrativa e discursos diretos, o que, de fato, se vê nas epopeias gregas e latinas que chegaram até nós” (VASCONCELLOS, 2014, p. 15). Alguns críticos apontam ainda o fato de que a *Eneida* lançaria mão de um “estilo subjetivo” em que a objetividade do narrador virgiliano, às vezes, se vê impregnada de personalidade, absorvendo sentimentos, visões e julgamentos de personagens, o que colocaria o autor latino também no rol dos que “anteciparam” o Discurso Indireto Livre (VASCONCELLOS, 2014, p. 104). Mesmo assim, uma possível inovação de Dante, de acordo com Pasolini, ainda teria sido a individualização extrema das vozes dentro de seu discurso de narrador, misturando-se à sua própria individuação autoral.

outras obras e artigos esparsos, que orbitam ao redor dessa crítica principal. Ademais, a segunda etapa dessa revisão bibliográfica é formada pelo comentário acerca de dois compêndios contemporâneos importantes na crítica dantesca, publicados em contexto recente, e que dão conta de averiguar a situação dos estudos da narrativa em Dante no momento atual – uma obra se debruça sobre a *Vida nova* e a outra coletânea sobre possibilidades narratológicas na *Comédia*. Tratam-se de *Bibliologia e critica dantesca* (volume segundo, com organização de Vincenzo de Gregorio), de 1997; e *The Cambridge companion to Dante's Commedia* (editado por Zygmunt G. Barański e Simon Gilson), de 2019. Em relação a essas obras, lido aqui com alguns textos em específico.

De *Bibliologia e critica dantesca* (1997), tomo “Notizie sulla *Vita Nuova*”, de Mario Pazzaglia, junto a “Per una lettura romanzesca della *Vita Nuova*”, de Michelangelo Picone, que contribuem para um olhar à obra de Dante anterior à *Comédia*. *The Cambridge companion* (2019), volume mais recente, é dedicado exclusivamente à *Comédia*.

The Cambridge companion (2019) traz um bloco inicial de ensaios muito pertinentes ao traçarem um panorama da narratologia dantesca atual e de suas possibilidades de análise. Esse conjunto inicial de textos é formado especificamente por “Narrative structure” (2019), de Lino Pertile; “Dante Alighieri, Dante-poet, Dante-character” (2019), de Giuseppe Ledda; “Characterization”, de Laurence E. Hooper; e “Moral structure” (2019), de George Corbett. À minha discussão do momento, comentarei especificamente o título de Lino Pertile – texto que atua como uma visão panorâmica sobre a estrutura integral da *Comédia*.

Partindo, agora, à análise das contribuições mencionadas, a obra de Edoardo Sanguineti, *Il realismo di Dante*, explicita a proposta de leitura estrutural de alguns cantos da *Comédia*, apontando traços inventivos de Dante: “L’attualità di Dante può verificarsi, ai giorni nostri, in proporzione diretta al suo eventuale realismo” (SANGUINETI, 1966, p. 4). O autor vai colocar grande ênfase sobre o modo como Dante constrói um realismo romanesco, através de seu mimetismo presente na *Comédia*. Na década de 1960, portanto, Sanguineti propunha-se, na contramão da herança de Croce, a lançar um olhar sobre a estrutura de Dante e buscar o seu “realismo”, categoria vinculada às formas romanescas de narrativa.

O autor chega a declarar: “Se Dante ha da essere realista, com tutto il naturale contorno ideologico e narrativo [...], per dichiarare adesso la cosa nel modo più

provocante possibile, dovremmo poterlo leggere come se fosse Balzac” (SANGUINETI, 1966, p. 20). Na mesma passagem em que clama pela possibilidade de se poder vislumbrar a *Comédia* como um romance balzaquiano, designa também o seu próprio ensaio como um “scandaloso experimento”, o que expõe, hoje, para nós, o grau exato de arrojamento da leitura a que se propunha Sanguineti naquele momento. Não deve ser ignorada a importante comparação entre o nome de Dante ao tipo de obra que um Balzac, romancista, produziu.

Sanguineti alia as noções de realismo, estrutura e linguagem, propondo-se a “refrescar” a própria noção de “realismo”. Diz ainda, acerca de seu método nos ensaios: “La forza realistica di una scrittura non si può misurare che misurando tale scrittura, e cioè um orizzonte di linguaggio” (SANGUINETI, 1966, p. 5). Sua empreitada, portanto, vai ao encontro da estrutura que se manifestaria por meio da linguagem. Não há como, na visão de Sanguineti, produzir poesia sem dizer *palavras* – e, portanto, dizer *coisas*. É com essa régua que sua crítica se propõe a “ativar” a visão sobre o realismo em Dante: “[...] dire parola, in poesia, è dire cose. La quantità di realtà, pertanto, che la *Commedia* abbraccia, è, in senso assoluto, e a verifica linguistica data per eseguita, tale da poter soddisfare ogni più difficile e ardimentosa richiesta” (SANGUINETI, 1966, p. 7). Visualizando possibilidades de descrever esse realismo mimético, de definir o signo dantesco como algo esponjoso, que absorve a substância das coisas que as palavras querem representar, Sanguineti parece entender o caminho que a *Comédia* traça rumo a uma concretude romanesca.

A linguagem da *Comédia* se adere à busca por representar as coisas e concretiza a sua existência na narrativa, o que se diferencia da atitude de uma inspiração lírica, de emoção abstrata, da poesia. Até mesmo se retomarmos a questão do Discurso Indireto Livre, visualizada por Pasolini, temos aí uma possibilidade de perceber que uma categoria tanto linguística quanto literária, a do discurso, é usada para concretizar o mundo romanesco por meio de palavras. Sanguinetti ainda aproxima os fatores “narrativa” e “sociedade”, e não deixa também de ver o realismo que atribui a Dante como algo próximo à construção de um romance teológico e político:

[...] la *Divina Commedia* è precisamente questo, um romanzo teologico-politico, il quale esige, proprio per essere compresso nel suo valore di poesia, non una lettura lirica, ma una lettura narrativa. E soltanto così, come romanzo, la *Divina Commedia* è restituibile al suo autentico significato espressivo e ideologico, al suo senso profetico (SANGUINETI, 1996, p. 18).

Em sua análise, ao mesmo tempo em que Sanguineti ressalta o caráter

romanesco da obra, quer também contrapor-se a uma crítica romântica e burguesa, a qual associa à tradição crociana. Sua metodologia, para detectar as formas de realismo dantesco, se estabelece por meio da análise de dois episódios da *Comédia*: o de Ulisses e o de Francesca.

Defendendo então a *Comédia* como uma espécie de “romance histórico”, o autor cita Auerbach, que intitularia tanto Ulisses quanto Francesca como “figuras”, e opta, por sua vez, pela categoria de “*exemplum*”. A troca dos termos parece respeitar um panorama histórico da literatura medieval; mas, para além disso, o enquadramento das personagens como *exempla* confere maior significância ao gesto de identificá-las enquanto elementos *textuais*.

Sanguineti (1996, p. 26) expõe o *exemplum* como um gênero do qual procede, laicizando-se, “la novela mediolatina e volgare, sino al Boccaccio medesimo, e anzi con il Boccaccio in prima fila [...], a conferma piena della narratività intrinseca al dettato dantesco”. Sendo Ulisses e Francesca *exempla*, essas personagens, então, encarnam luxúria e fraude, e o próximo passo de Sanguineti, olhando para essas duas personagens da *Comédia*, é apontar que “il personaggio essenziale del *roman bourgeois* [...], l’eroe problematico, l’ha inventato l’Alighieri” (SANGUINETI, 1966, p. 26). É imensa uma atribuição tal à poesia dantesca – a invenção do herói problemático, do romance burguês.

Sanguineti não busca precisamente o elogio a esse elemento burguês da narrativa, mas sim a aproximação entre diferentes tipos de realismos romanescos na construção de personagens. Ainda sem se desvencilhar de Ulisses e de Francesca, e do trato realista da obra, o autor compara o Dante da *Comédia* a Ulisses: “[...] Ulisse, il doppio, in negativo, di Dante medesimo: quel doppio naufragante alle rive del paradiso terrestre, da cui Dante, pervenuto per altra via, aspra e forte, contempla le acque di un oceano [...]” (SANGUINETI, 1966, p. 27-28). É apenas por abrir mão da visão *mitológica* romântico-burguesa, contra a qual se coloca, que o crítico pode ver Ulisses como um herói burguês em ruína, e não como o triunfo da inteligência humana.

Seguindo a mesma tônica, há a visão que recai sobre Francesca, a qual, também, veste-se de realismo: “[...] E riconoscerà del pari, in Francesca, una Bovary del Duecento, che sogna i baci di Lancillotto, e fruisce, in tragica riduzione, degli abbracciamenti del cognato, cercando di procurarsi, a colpi di anafora, l’alibi dello stilnovismo più ortodosso: «amor ch’al com gentil ratto s’apprende»” (SANGUINETI, 1966, p. 28). Segundo o autor, Francesca demonstra como se dá o erotismo medieval,

“dalla sorgente cortese alla foce borghese” (SANGUINETI, 1966, p. 28), inclusive no sentido de “destruir” o fator “angelical” do amor de uma dama.

Dante faz *história*, um certo tipo de história, com a linguagem e o registro poético – e é interessante perceber que a força dessa obra não pode ser reduzida, simplesmente, a seus traços líricos, nem simplesmente ao registro dos fatos da crônica histórica. O seu grau de “historicismo”, ou mesmo de “realismo”, não é concebido como um fato extraliterário, mas sim como um *fato de linguagem*. Os fatos de sua linguagem não são como setas que apontam para fora, metafisicamente, mas para dentro. Expõe-se, assim, uma historicidade estilística, uma densidade da palavra, é o que se pode concluir dos apontamentos de Edoardo Sanguineti (1966).

De passagem, faço notar que, nos anos compreendidos entre 1970 e 1980, há ainda outras contribuições importantes para a leitura da estrutura narrativa da *Comédia*, ainda que a maioria dos textos dedique-se à análise de alguns episódios e passagens isolados. De dentro deste universo, pode ser mencionado René Girard, no texto “The mimetic desire of Paolo and Francesca”, publicado em *To double business bound: essays on literature, mimesis, and anthropology* (1978). No ensaio, Girard identifica alguns parâmetros pelos quais o episódio de Francesca foi lido ao longo do tempo, leitura em muito influenciada por uma visão construída pelo Romantismo: “Romanticism turns *The Divine Comedy* into a new novel of chivalry” (p. 3), diz o crítico. A aproximação do episódio de Francesca à estrutura da “novela de cavalaria” termina por fazer saltar aos olhos do leitor as possibilidades narrativas do episódio.

Girard explora algumas dessas possibilidades, fazendo com que se perceba ainda *outros* paradigmas narrativos extraíveis do texto. Um desses paradigmas é a ideia de *conversão*, que Girard define como algo de grande influência sobre a mentalidade de outros grandes romancistas – gesto que acaba aproximando a *Comédia* de Dante à criação romanesca desses autores. O “Dantean archetype” (1978, p. 6), o modelo dantiano de “conversão”, estaria presente em autores como Flaubert, Stendhal, Cervantes, Dostoiévski, Proust, ainda que esses autores apresentem motivações filosóficas e estéticas diversas das de Dante.

Um tal arquétipo, que reúne obras aparentemente díspares, pode ser descrito como uma espécie de binômio que envolve degradação-purificação, a que a mão do autor submete a vida de seus heróis; no processo da narrativa, à moda de Dante, mergulha-se então um herói em meio a uma realidade infernal e, nesse gesto, degradação e purificação geram uma espécie de “conversão” de um destino.

Girard (1978) afirma não ser sua intenção cristianizar certos romancistas (p. 5), mas sim demonstrar a própria jornada narrativa de heróis com o reconhecimento de sua degradação. Girard (1978) também aproxima os romancistas à escrita de Dante ao comentar o aspecto “consciente de si”, que surge em certas obras importantes da literatura moderna, e que acaba por se tornar fator bastante relevante para a compreensão da *Comédia* enquanto uma obra fundadora da voz ocidental da narrativa moderna: “Cervantes and Dante discover within the world of literature a whole territory of awareness that includes Shakespeare’s ‘play within a play’ and Gide’s *mise en abyme*”, aponta Girard (1978, p. 3).

Avançando rumo à década de 1980, temos *Il romanzo teologico: sondaggi sulla ‘Commedia’ di Dante*, de Vittorio Russo (1984). A obra configura-se como uma coletânea de quatro estudos gerais e três outras leituras de cantos específicos (a saber, *Inf.* XXII, *Purg.* XXIII e *Par.* XIX), e seu título sinaliza para um termo retirado de Croce, ao chamar a *Comédia* de romance *teológico*. Nas palavras de Peter Armour (1986), ao comentar a obra de Russo, então recentemente lançada, o título do livro era uma tentativa de adotar um senso diverso daquele outrora pretendido por Croce, ao rebaixar o que seria a “estrutura” da *Comédia*. Mas, para Armour, ao contrário do que fora pretendido, o resultado do texto de Russo talvez tenha conservado ainda algo de muito parecido com as ideias de Croce:

the phrase, ‘theological novel’, which for Croce expressed a conception of the poem’s structure as opposed to its ‘poesia’, is here to be interpreted, more or less, as ‘ideological narrative (or fabula)’, an even less precise formula on which to base an attempt to identify the relationship between the poem’s ethical, political, and theological messages, its structural inventiveness, and its style (ARMOUR, 1986, p. 217).

As críticas a Russo se dirigem ainda ao tratamento sobre o conceito de “figura”, pautado por Auerbach, sem que Russo explore, de fato, os modelos dispostos à sua análise, na segunda parte do livro, dedicada às leituras específicas:

[...] he does not grasp or exploit the fundamental figural model which is there proposed. This is a pity, because one does not have to accept all the conclusions of Auerbach [...], to perceive that the theory of Dante’s ‘figural realism’, in the strict sense of the word ‘figural’ and viewed in the context of the Epistle to Can Grande, might be an extremely promising starting-point for a study of the *Commedia* as *fabula*, as narrative, or even as novel (ARMOUR, 1986, p. 217).

É válido ainda mencionar que o texto de Russo se agrega a uma tradição interpretativa de Dante, que pode ser enxergada em textos como os de Bakhtin e de

Lukács, que veem em Dante uma ponte entre o mundo clássico e o mundo moderno, entre o gênero épico e o gênero romanesco. O argumento principal da primeira parte do livro de Russo (1984) é o de que o poema dantesco ocupa uma posição importante, histórica, na transição da épica para o que se pode identificar como o gênero narrativo da Modernidade.

Quanto às leituras de Bakhtin e de Lukács, ao colocarem o poema de Dante na confluência entre dois diferentes modelos de pensamento filosófico e narrativo, voltarei à análise desses postulados ao fim do capítulo, de modo a introduzir, ao mesmo tempo, a discussão sobre o gênero romanesco, junto com suas possibilidades de vinculação a Dante.

Chego, enfim, ao exame mais detido das importantes contribuições teóricas de Avalor (1975) em *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*. Para introduzir esse estudo, é pertinente retomar alguns outros apontamentos de David Robey (1985), tomando como base aquilo que Robey considera um aspecto “em falta” no livro de Avalor (em relação à própria promessa de entregar uma plena leitura da *Comédia* baseada em modelos semiológicos). David Robey (1985) avalia que a obra do crítico italiano em questão se ocupa sobremaneira com o conceito de “função”, sem conseguir, com rigor, explorar os “modelos semiológicos” e sem materializar efetivamente um estudo da estrutura, embora seja Avalor, na Itália, um dos pioneiros na ampliação da crítica literária estrutural:

the insistence on function was a characteristic feature of Italian structuralism in the 1960; for Avalor, indeed, the terms ‘funzionale’ and ‘strutturale’ are virtually interchangeable. The function approach meant a focus on how structures work, what they contribute to the whole in terms of meaning and effect. For most Italian structuralists this was a question of specific features in individual works, not, as in Jakobson’s poetic theory, of universal properties of poetic language. (ROBEY, 1985, p. 80).

As reservas de Robey (1985) dizem respeito a uma apropriação teórica ligeiramente equivocada em relação a uma noção global de “função”, a partir dos apontamentos de Propp e seus pares. Robey (1985) aponta aquilo que considera uma falha na crítica de Avalor, considerando a sua proposta e o seu resultado:

there is in fact something of a gap between the general conceptual framework Avalor proposes and his detailed arguments on the subject of the *Comedy*’s literary code. The conceptual framework is that of a narrative ‘grammar’ made up of ‘motifs’ and ‘functions’; the status of the functions, Avalor suggests, is parallel to that phonemes in natural language, groups of functions conveying narrative meaning in the form of motifs, in the same way as groups of phonemes carry meaning in the form of words. This linguistic

analogy, characteristic of ‘classical’ French structuralism, might lead us to expect an analysis of a highly abstract, universalizing kind, in the style of Lévi-Strauss; but Avals’s study simply points to a series of more or less formal analogies between the episodes of Paolo and Francesca and of Ulysses in *Inferno*, and earlier medieval narrative texts, respectively parts of the Arthurian cycle and two Alexander romances [...]. The practical analysis it produces remains substantially within the limits of the traditional literary-historical study of the poem (ROBEY, 1985, p. 96).

De fato, como apontam os trechos de Robey, o livro de Avals (1975) dedica-se grandemente ao resgate de conceitos como o da categoria “função”, sem necessariamente expor seu pleno funcionamento na narrativa dantesca, culminando então no apontamento de modelos literários de cunho histórico. Entretanto, ainda que Avals (1975) não entregue plenamente uma tipologia de signos culturais de aplicação literária, a sua perspectiva semiológica identifica fatores muito pertinentes à abordagem narratológica da *Comédia*. Avals (1975) inicia sua obra discorrendo sobre a noção de sistema e, sob perspectiva formalista, fala acerca dos “materiais” e das combinações em que eles se organizam a fim de formar as obras:

i materiali preesistono alla elaborazione delle singole opere e comprendono elementi disparati, appartenenti sia al piano “contenuto” sia al piano della “forma” [...].
Questi materiali comprendono non solo parole, suoni, combinazioni varie di elementi verbale, ecc., ma anche personaggi, motivi letterari, immagini, temi poetici, o anche idee filosofiche, contenuti ideologici e così via (AVALLE, 1975, p. 12-13).

Em *Modelli semiologici nella Commedia di Dante* (1975), a análise da obra dantesca demora, efetivamente, a surgir no horizonte. Parece necessário, antes, sistematizar todos os conceitos e categorias de análise, a fim de também apresentar ao leitor o arcabouço teórico do Formalismo. Segue o autor, portanto, a delimitar seus conceitos teóricos: “Il macrossegno narrativo è un segno complesso articolato in un certo numero di ‘parti componente’ o ‘unità narrativa’ (qui aventi funzione di ‘significante’) attraverso le quali si esplicita un ‘motivo’ (con valore di ‘significato’)” (AVALLE, 1975, p. 20). Ele apresenta então como típicos os casos em que se comportam como “motivos” as sequências “hybris-némesis” (oggi ‘delitto e castigo’)” e “‘contes d’adultères’ medievales, ambedue, fra l’altro, basati sul tema della ‘follia’, che è quanto dire, nel lessico del medioevo, della infrazione di un divieto (o tabù), oppure ancora dell’‘età dell’oro’” (AVALLE, 1975, p. 20). São esses mesmos alguns dos motivos que Avals (1975) levantará em sua análise da *Comédia*.

Considerando uma tradição folclórica, o autor se apoia ainda em apontamentos de Frye para examinar os signos culturais de aplicação literária. Avals

descreve as contribuições de Frye como um tipo de “*antropologia letteraria*”, interessada no modo pelo qual “la letteratura viene informata da categorie preletterarie quali il rituale, il mito, il *folk tale*” (AVALLE, 1975, p. 21). Encontramo-nos então no reduto dos signos culturais, que estabelecem um certo padrão de produção em literatura. A passagem do mítico ao literário é um processo de transformação de categorias de pensamento (AVALLE, 1975, p. 21), o que nos coloca diante de valores que se transformam em *sistemas* narrativos. A noção de *sistema* pode ser lida na mesma chave de “*pattern*” ou “*macrosegno*”. Assim, os sistemas narrativos (enquanto “significantes”), quando se referem a “motivos” específicos (“significados”), fazem parte de um sistema geral dos “signos culturais” de aplicação literária (AVALLE, 1975, p. 27).

O autor chega, enfim, a Dante, refletindo sobre a *estrutura* do objeto artístico como o fator fundamental e especificante da literatura, e passa à análise de episódios da *Comédia* e de certos “motivos” ali presentes. Dedicase a discorrer então sobre a última viagem de Ulisses (AVALLE, 1975, p. 33-63); sobre o “herói desaparecido”, que é o próprio Ulisses (AVALLE, 1975, p. 65-75); sobre a “era de ouro” em Dante (p. 77-96); e, por fim, sobre o motivo designado “*de fole amor*” (p. 96-121). Em Avalor, vê-se, a análise substitui a questão das “fontes” por “motivos” – e assim se privilegia o exame da construção estrutural dos macrosignos da obra.

O método de Avalor (1975) consiste em 1) obter, do enredo da história, as partes componentes fundamentais; 2) com base no material histórico recolhido, a partir das partes componentes individuais, estabelecer quais são as narrativas que apresentam o percentual mais alto de partes componentes em comum, por exemplo, com a narrativa de Ulisses e, em relação às outras histórias, as partes em comum com outras fontes e motivos similares entre si; 3) analisar comparativamente estruturas, ou enredos, e reconstruir o sistema ou esquema compositivo ao qual esses enredos estão vinculados; e, enfim, como último passo, 4) entender o processo pelo qual Dante elabora a sua “invenção” estruturada ao longo da *Comédia*. Entretanto, sua metodologia é “engolida” pela própria identificação de temas literários históricos após a exposição da metalinguagem teórica.

Faz-se pertinente agora notar que a recolha operada por Avalor (1975), em relação a certos motivos dantescos, é muito similar à catalogação dos “signos culturais” operada por Frye em *The secular scripture: a study of the structure of romance* (1976). Partindo para essa outra obra – que não trata, especificamente, da *Comédia*, mas traz

chaves para a sua compreensão a partir de signos culturais –, é proveitoso perceber como se dá a seleção de Frye em relação aos motivos constantes do gênero romanesco¹⁸, atribuindo ao romance uma mesma herança partilhada entre outras tramas narrativas, sejam em prosa ou em verso. Essa obra de Frye (1976) se divide em seis capítulos, cujos *insights* podem contribuir para a visualização da condição de “romance” projetada sobre a *Comédia*.

No primeiro capítulo do livro, “The word and world of man” (FRYE, 1976, p. 1-32), a discussão envolve dois conceitos, a partir de Schiller, que se definem como “naive poetry” e “sentimental poetry”. Embasando-se neles, Frye propõe o uso dos termos “naive romance” e “sentimental romance”. Discorre ele sobre esses dois polos da seguinte maneira: “By naive romance I mean the kind of story that is found in collections of folk tales and *märchen*, like Grimm’s Fairy Tales. By sentimental romance I mean a more extended and literary development of the formulas of naive romance” (FRYE, 1976, p. 3). A maior parte da prosa narrativa existente na cultura ocidental, portanto, se encaixaria na segunda categoria apontada por Frye, referente ao “*sentimental romance*”:

sentimental romance begins, for my purposes, in the late Classical period. There is Greek romance in Heliodorus, Achilles Tatius, Longus, Xenophon of Ephesus, and others. There is a Latin romance in Apuleius and (probably) the Apollonius story, used twice by Shakespeare (FRYE, 1976, p. 3).

A persistência do elemento romanesco comum em certas obras, como as citadas, desde o período clássico até a Modernidade, é um indicativo de que existem convenções próprias do romance, e que essas convenções apresentam poucas mudanças ao longo dos séculos; a própria conservação de marcas características testemunha acerca da paradoxal estabilidade de um gênero metamórfico (FRYE, 1976, p. 4).

O autor faz notar uma tradição *contínua* do romance (“*storytelling*”), que acabou por se definir, essencialmente, como gênero em prosa – mas que corporifica um fenômeno muito mais amplo, quando observamos as origens, na cultura, desse

18 Ao longo de sua tipificação de certas estruturas narrativas, Frye não está falando precisamente de *novel*, mas de *romance*. O *romance* não seria a forma romanesca em prosa, mas uma prática literária narrativa associada a um conjunto de *ideias* que se reproduzem ao longo do tempo como uma marca identitária. Dentro do pensamento de Frye (1976), parece acertado dizer que *novel* seria uma das formas que a atitude de narrar, à maneira de um *romance*, assumiu ao longo da história. Uma estrutura narrativa típica do *romance* é o que por vezes aparece no gênero que, em inglês, chama-se *novel*. Essa distinção sutil pode ser ainda mais irreconhecível para falantes de línguas latinas, como o português, considerando-se que utilizamos a palavra “romance” para uma vasta profusão de objetos e manifestações associados ao universo da literatura, ao da história da língua e ao dos afetos.

movimento romanesco. Essa relação originária se vincula fortemente ao fato de que toda sociedade humana possui alguma forma de cultura verbal, dentro da qual as ficções, as “estórias”, ocupam um lugar proeminente (FRYE, 1976, p. 6). Algumas dessas ficções acabam por se revestir de uma espécie de “poder” ou um saber especial: a experiência mítica (“*mythical*”), em que as histórias são consideradas de verdadeira importância e legitimidade; e aquelas relegadas a uma ideia de “jogo”, de “brincadeira”, sendo elas as fabulosas/fabulares (“*fabulous*”, ligadas ao “*folktale*”). A partir dessa distinção, Frye (1976) assinala:

in European literature, down to the last couple of centuries, the myths of the Bible have formed a special category, as a body of stories with a distinctive authority. Poets who attach themselves to this central mythical area, like Dante or Milton, have been thought of as processing a special kind of seriousness conferred on them by their subject matter. Such poems were recognized, in their own day, to be what we should now call imaginative productions, but their content was assumed to be real (FRYE, 1976, p. 7).

Ao evocar, no trecho, narrativas como as da Bíblia, ou mesmo obra como a *Comédia*, que se aproximam do valor *mitológico* atribuído a textos “legítimos”, o autor acena para uma considerável carga cultural de autoridade que se projeta sobre essas obras cujos leitores acreditam que elas portem uma verdade “oracular”. Mas Frye (1976) não deixa de assinalar a condição ainda fabulosa e “imaginativa” das obras que, mesmo com forte tendência sacralizante, conservam em si o fator *ficcional* primordial dos romances. Dessa forma, mesmo que acreditássemos em uma verdade profética da *Comédia* ou da autoridade conferida a seu narrador, ainda assim o fator ficcional não estaria apartado da produção do discurso *narrativo* presente na *Comédia*, afinal, de acordo com Frye, “the difference between the mythical and the fabulous is a difference in authority and social function, not in structure” (FRYE, 1976, p. 8).

Estabelecida a condição de possibilidade analítica, para toda obra de ficção produzida por uma determinada cultura, o próximo passo de Frye (1976) é indicar que, basicamente, o aparecimento do gênero romance é central na experiência da literatura como um todo (FRYE, 1976, p. 30-31). Ele aponta ainda como um dos elementos primordiais de um romance é a presença de uma história de amor (FRYE, 1976, p. 24). Eis aí, portanto, mais uma possibilidade de reconhecimento da *Comédia*, pelas lentes de Frye, como filiada ao arquétipo romanesco – afinal, a busca de Dante, na *Comédia*, é também uma busca *amorosa*, seja por Deus mesmo, ou pela figura divina plasmada na imagem de Beatriz, ou ainda por uma obra escrita que encarnasse todo o seu *desejo* por reconhecimento autoral.

A configuração da estrutura de uma *quest* é também fundamental para a experiência romanescas, considerando-se a trajetória do gênero pela via das canções de gesta (poemas épicos que raíram no limiar do século XII) e das novelas ou romances de cavalaria (do mesmo século XII, mas posteriores, em certo sentido, às canções de gesta¹⁹). Essa mesma centralidade da *quest* na conformação das categorias narrativas romanescas é também assinalada por Avalor (1975) e serão vislumbradas ainda nos apontamentos de Praloran (2016).

Nos capítulos subsequentes, o autor comentará sobre os temas de “descida” e “subida”, caros a esta tese. Tomando emprestados os termos de Frye (1976), pode-se falar em Dante quando se menciona uma descida ao “*night world*”, que poderia ser facilmente identificado com a passagem pelo *Inferno*. Esse trajeto em espiral depois conduzirá a personagem, verticalmente e de ponta-cabeça, ao “*idyllic world*”. Há, na *Comédia*, a produção de um movimento vaivém. Os seus estados de medo, por exemplo, produzem situações cíclicas de propulsão e retenção da jornada. Pensando em termos de polarização, é a oscilação entre dois movimentos, de acordo com Frye, que estabelece a economia dos pecados no *Inferno*: “In the ethical scheme of Dante’s *Inferno*, there are two modes of sin, *forza* and *froda*, violence and fraud, and every sin is committed under one or other of these aspects” (FRYE, 1976, p. 65). A lei do contrapeso, que determina as punições infernais, também poderia se integrar a essa lógica polarizada, apontada como algo tipicamente estrutural do espírito romanesco.

Frye (1976, p. 124) faz notar ainda que o aspecto da “sorte”, em narrativas de *descida* ao submundo, é muito presente no romance e frequentemente ligado à ocorrência de elementos como dados e cartas, pois representam a fatalidade e o acaso – com implicações negativas para o herói. Um exemplo disso pode ser visto na história de Alice e de sua descida em busca do coelho branco e do relógio de bolso – há, ali, o fator “*playful*”, típico das histórias infantis; mas, de maneira mais sombria, há também a confusão da identidade e as arbitrariedades do destino, sinalizadas pela presença constante dos elementos traiçoeiros, como cartas e dados. As descidas ao submundo seriam marcadas por esses signos de ambiguidade, de azar e de um certo desprazer, caminho pontilhado por uma série de armadilhas, estrutura também facilmente encontrada no *Inferno* da *Comédia*, em que a passagem entre círculos, cada vez mais

19 As novelas de cavalaria se perpetuaram, em prosa, e foram sobrevivendo até a Modernidade, de modo que a sua feição formal ainda pode ser vista, mesmo que parodisticamente, em obras como a de Cervantes.

abaixo, é marcada pelo pavor e pela ameaça à vida do protagonista, agravando-se também representações do azar²⁰.

Nos capítulos “The bottomless dream: themes of descent” (p. 95-126) e “*Quis Hic Locus?* Themes of ascent” (p. 127-158), Frye elabora, de modo mais detido, as premissas de subida e de descida em narrativas, considerando as estruturas arquetípicas desses dois tipos de movimento. Para os motivos descendentes, pressupõe-se uma descida ao mundo da escuridão, ligada à perda e à busca da identidade, aspectos relacionados ao *eu* e suas mudanças de ideia, tomadas de consciência, perdas de memória e alterações de estado (FRYE, 1976, p. 97). As descidas estão atadas às imagens de morte e, quase sempre, à produção de um “duplo eu”. Nos níveis mais baixos dessas descidas, é comum que o herói encontre a sua imagem duplicada – sinal de uma perda identitária:

at lower levels the Narcissus or twin image darkens into a sinister doppelganger figure, the hero's shadow and the potent of his own death or isolation. In ordinary life there are two central data of experience that we cannot see without external assistance: our own faces and our own existence in time. To see the first we have to had a mirror, and to see the second we have to look at the dial of a clock (FRYE, 1976, p. 117).

Em meio à análise das trajetórias descendentes, Frye (1976) aprofunda o tema do relógio, em sua vinculação com o tempo e o destino, atrelando-o também à noção de identidade. Espelho e relógio, via imagem de Narciso, enfrentam transposições sinistras no “*night world*”, o mundo descendente. Espelho e relógio também representam a reprodução de uma imagem que envelhece no espelho, o tempo que se perde, contado minuto a minuto, ou a duração de uma aventura narrada; a questão do tempo, portanto, é outro elemento estruturante das histórias romanescas, em especial nas tramas de descida ou catábase. Essas perdas enfrentadas pelo herói evocam tanto uma noção de “crise” – momento que demanda uma decisão, por vezes equivocada –, quanto o próprio conceito trágico de *hamartia*. Tal imagem narcísica pode ser compreendida também como o próprio *mise en abyme* da estrutura de determinadas histórias. Ou seja, a imagem especular, de uma queda perante o “avesso” da identidade, é também a multiplicação da estrutura de uma obra literária dentro de si mesma. O tipo de duplicação que encontramos em diversos cantos e episódios “irmanados” dentro da *Comédia*, por exemplo, como a própria questão do duplo dantesco enquanto navegador

²⁰ No *Inferno*, a tentativa de entrada na cidade de Dite, por exemplo, é marcada por signos agourentos em relação ao prosseguimento da jornada.

do poema e que se opõe ao navegador Ulisses.

Frye conclui seus apontamentos sobre o mundo descendente do romance com tais considerações: “‘Once upon a time’: the formula invokes, out of a world where nothing remains, something older than history, younger than the present moment, always willing and able to descend again once more” (FRYE, 1976, p. 126). O “era uma vez” torna-se, nessa reflexão, a metáfora das histórias que contamos e recontamos, na esperança, enfim, de alcançar o triunfo sobre a memória acusadora, a presença demoníaca e o resgate de nossa identidade, dramas enfrentados nas narrativas de catábase.

No capítulo quinto da obra de Frye (1976), há a sondagem de alguns temas desta vez relacionados à *ascensão*. No ponto de ascensão das narrativas, Frye (1976) indica o fato de que se apresentam mudanças gerais nas tramas, que vão do tom trágico e irônico ao cômico e satírico (p. 130). Assim, o ato de se alçar está vinculado a um movimento de elevação que produz, por sua vez, o sorriso, a risada, a alegria. Supera-se a sensação aflitiva da morte e do esgotamento da esperança. A possibilidade de uma nova vida, então, se anuncia²¹.

Esses apontamentos de Frye (1976) lançam luz sobre questões de interesse a esta pesquisa, sobretudo quanto à leitura de temas que perpassam as narrativas independentemente da forma que os romances adotem ao longo do tempo. Uma contribuição à leitura narrativa da *Comédia* pode ser extraída também de outro estudo (como o de Frye, não relacionado diretamente à *Comédia*, mas ainda assim dedicado a se pensar formas gerais de narrativa): trata-se do trabalho de Marco Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»* (2016). O livro contribui para a construção de uma perspectiva metodológica em relação à investigação da narrativa em um texto poético. A obra, focando-se na análise do tecido narrativo no poema épico de Ludovico Ariosto, do século XVI, estabelece um *modus operandi* interessante, analiticamente, ao lidar com a estrutura narrativa em versos.

Praloran (2016) propõe um estudo dos vários tipos de estruturas presentes em *Orlando Furioso*, partindo do movimento do enredo – uma espécie de “macroestrutura” – e chegando à análise de estruturas mais “diminutas”, que se referem aos aspectos da *discursividade* do poema (ou seja, detalhes de seu tratamento

21 Frye comenta ainda outros muitos aspectos ligados aos temas de ascensão do romance. Como, porém, minha análise nesta tese se restringirá à descida ao *Inferno* e sua narrativa, interrompo o percurso pelos apontamentos de Frye com os temas relacionados à catábase.

composicional e as relações dessas escolhas linguísticas e estilísticas com o “*grande movimento dell’ intreccio*”).

Ao longo de suas investigações, Praloran (2016) estabelece relações intertextuais com uma série de narrativas da tradição cavaleiresca, sem que o seu trabalho se trate de uma busca por fontes, mas de uma identificação de certos modelos, que atuariam na composição estrutural do poema. Na análise, a questão que mais se destaca é o estudo da categoria *tempo*. O autor estabelece leituras sobre as estruturas temporais em vários níveis do texto narrativo, e essas estruturas de tempo se manifestam no poema de Ariosto também como uma questão *espacial*. Assim, suas considerações partem do princípio de que seja impossível contemplar o enredo sem enxergar o que o autor chama de “*rappresentazione sperimentale [...] dei valori spazio-temporali*” (PRALORAN, 2016, p. 1).

De modo mais específico, o autor analisa a questão do tempo narrativo a partir da noção de “*stacco*” – intervalos ou interrupções, no poema, que marcam o fim de cada episódio, assinalando o momento em que um núcleo de ação é interrompido²². Esses “abandonos” do relato, por meio da voz narrativa, se dão justamente em momentos cruciais da ação, de modo que a narração intercala então episódios sucessivos, nos pontos de maior inchaço ou expectativa, até que uma cadeia de paradas constrói um tempo *estruturalmente* muito prolongado.

Um dos fatores mais comuns que determina o momento escolhido para o ponto de *stacco* – já que se trata de uma narrativa tipicamente cavaleiresca – pode ser definido como aquele “momento della catena narrativa ricchissimo di implicazioni emozionali perché esso cade o sul limitare o all’interno della zona caratteristica del racconto arturiano: la prova” (PRALORAN, 2016, p. 8). A partir da identificação desses pontos cruciais, em que se dão as suspensões e o distanciamento entre o ponto de parada e o da retomada daquele núcleo, o autor sistematiza uma forma de “graduare gli stacchi dell’*entrelacement*” (PRALORAN, 2016, p. 8), resumindo-os a quatro tipos prevalentes: a) *stacco* do tipo em que um cavaleiro encontra-se em viagem; b) *stacco* em meio à fase de uma prova; c) um evento no campo perceptivo do herói; e d) a prova suspensa no exato momento de seu realizar-se (PRALORAN, 2016, p. 8).

Os episódios, então, intercalados em meio a suas pausas, ou aglutinados de

²² Essa mesma lógica de análise será útil, futuramente, quando desenvolvo na tese a noção de “catálise” no texto de Dante.

maneira que o episódio inicial da cadeia leva a outras ações que serão igualmente retomadas posteriormente, fazem com que o aspecto do tempo em que se desenrolam tanto a ação quando a narração da ação seja definido por um entrelaçamento de vozes – polifonia que se cria pela variação dos focos narrativos a cada *stacco*.

O ponto teórico que se apresenta, a partir daí, é o seguinte: a questão temporal na narrativa – gasto de tempo não necessariamente diegético, mas obviamente relacionado à enunciação – acaba determinando, em termos práticos, a *extensão* da obra, de acordo com o vaivém do foco narrativo em relação às personagens e às suas vozes, de modo que, ao fim, a enunciação acaba criando para a economia da narrativa o que parece ser um “problema”, junto com o inchaço de sua extensão: o fato de que “è più difficile avere un controllo globale del racconto quante più ‘voci’ ci sono in gioco” (PRALORAN, 2016, p. 14). As vozes de personagens seriam estruturas narrativas que complexificam o tecido da diegese.

Com a análise de Praloran (2016), em termos de *tempo* da enunciação, parece que se exibem dois movimentos distintos: o que poderia ser definido como a “ação” e a “versificação”. Seguindo o raciocínio de Praloran (2016), com essas duas linhas funcionando entrelaçadamente, cria-se uma espécie de impossibilidade de se reconstruir ou mesmo fazer coincidir, na narrativa, o tempo ao longo do qual a história se desenrolou e o tempo que se gasta com o próprio narrar dessa história (PRALORAN, 2016, p. 19).

Esse “problema” temporal – que se manifesta *espacialmente*, se estamos considerando a *extensão* do poema – é, contudo, muito produtivo em termos de efeitos e apelos emotivos da narrativa. Não se trata, portanto, de uma fratura ou um comprometimento severo da obra, mas sim de um recurso narrativo que se manifesta intrinsecamente em sua estrutura como elemento integrado a essa arquitetura.

Um exemplo do que faz a técnica narrativa de Ariosto é quando, em determinado ponto da história, “sono cinque le aperture emozionali sospese, cinque storie che agiscono ‘fuori-campo’” (PRALORAN, 2016, p. 34-35), enquanto o narrador se prepara para apresentar a matéria de combate (algo típico do épico). Então, Ariosto permite cinco suspensões de núcleos narrativos até a apresentação de uma cena de ação, de maneira que o poema faz com que o leitor sinta-se também como as personagens – estacadas, suspensas, angustiadas em meio a suas aventuras: “Come i personaggi alla ricerca di un oggetto si ingannano e vagano senza speranza, così il lettore viene continuamente sviato dai sempre nuovi rapporti temporali che il racconto crea ed egli

stesso si smarrisce” (PRALORAN, 2016, p. 40).

Conforme vão se sucedendo os episódios narrados, intercalando-se em meio a suas pausas e retomadas, que não necessariamente respeitam o ordenamento do tempo lógico, o leitor descobre também uma ordem inaudita sob a qual se estabelece temporalmente o poema: “guardandosi indietro si scopre che l’ordine e la disposizione degli avvenimenti non sono più così come li avevamo avvertiti. È un gioco di meravigliosa modernità che produce effetti nuovi nel corso del suo sviluppo, lungo l’asse del tempo della lettura” (PRALORAN, 2016, p. 46).

Desse modo, diante da leitura do *Orlando Furioso*, de acordo com Praloran (2016), é necessário descobrir aquele ponto da narrativa mais avançado e o mais recuado em relação ao próprio tempo total do *racconto*. Cria-se uma espécie de teia e, nesse sentido, comparativamente, pode-se pensar a narrativa da *Comédia* como um texto que, temporalmente, segue uma linha clara, limitada e definida (sete dias de trajeto), mas, no interior desse primeiro plano narrativo, sobrepõem-se histórias de terceiros, emolduram-se narrativas dentro da primeira história, reminiscências e segredos dissolvem a marcha do tempo e impactam a temporalidade do enunciado e também da enunciação do narrador, que se interrompe por tantas vezes. Interpola-se o curso central da trama com os relatos de personagens, e também com as próprias queixas e interjeições do enunciador, num tempo futuro em relação ao da jornada.

Há, na *Comédia*, o aqui-e-agora do ato da escrita, futuro do peregrino; esse futuro é o momento em que Dante, autor empírico, transforma-se em personagem da obra, “fingindo” então escrever o poema e tornando-se, portanto, instância ficcional (daí podermos depreender a existência de três sujeitos que se chamam “Dante”, sendo o narrador, o protagonista e o Dante no limiar entre a empiria e a ficção).

Esse momento da escrita – presente do narrador – se entrelaça à aventura narrada, no ato da enunciação, interrompendo-a por vezes. Então a jornada tem um tempo bem determinado, mas a duração do processo de enunciação dessa jornada não se pode medir, a não ser pela quantidade de versos ou pela extensão da história nas páginas. A aventura, enquanto viagem, dura uma semana, e o começo de sua enunciação dá-se algum tempo depois da própria travessia, que começa no ano de 1300²³. O

23 Eduardo Sterzi, em *Por que ler Dante* (2008), oferece ao leitor brasileiro algumas datas de referência, que sistematizam a questão do tempo histórico e do diegético em relação à *Comédia*. Por exemplo, consta ali uma cronologia provável da vida de Dante, com base em Petrocchi e Hollander, que vai de 1265 a 1321. Em 1304, tem-se a data possível do início da redação da *Comédia*, que só se intensificaria a partir

“espaço” que esse tempo da aventura e o da enunciação tomam equivale, enfim, à extensão de cem “capítulos” (os cantos). A forma padronizada dos versos apresenta o espaço, portanto, também como um reflexo da dimensão temporal. Mas, para além disso, no interior dessa arquitetura aparentemente rígida da métrica, formada pela cadência da *terza rima*, o tempo é constantemente reelaborado, sobretudo em relação à duração de cada episódio (em cada círculo do *Inferno*, por exemplo).

Pode-se enxergar, sob a superfície textual, uma “linha” temporal que estrutura o tempo da aventura em termos cronológicos, com datas de referência. Mas, ao mesmo tempo, esse tempo, transformado no ato de narrar, não é retilíneo e nem segue rumo à conclusão ou ao “final feliz”. O narrar da aventura é, na verdade, um olhar *indietro*. Portanto, pode-se reconhecer na *Comédia* a sua qualidade de “*racconto analettico*”, assim como Praloran categoriza *Orlando Furioso*. Esse caráter advém da manifestação da história como uma grande *analepse*²⁴.

Em Dante, isso é visto graças ao registro de uma jornada que se escreve primeiramente na memória, pois, durante a travessia, o peregrino ainda não está escrevendo o texto. O relato escrito nascerá futuramente, como processo de reminiscência. Assim, quando o narrador começa a contar a história, essa aventura é já um retorno ao passado, uma lembrança: *analepse*, portanto.

O relato de Dante volta seu olhar para trás, para poder ser escrito, mas, ao mesmo tempo, recusa narrar em detalhes os episódios passados, como os anteriores à *selva oscura*. No *Inferno*, isso se vê, por exemplo, em “*Io non so ben ridir com’i’ v’intraï,/tant’era pien di sonno a quel punto/che la verace via abbandonai*” (*Inf.* I, 10-12). O “não saber dizer bem” como foi parar ali pode ser uma questão ligada à consciência turbada ou mesmo à dificuldade de entender os motivos de sua errância, por um desafio emocional e psicológico; porém, também pode vincular-se à própria rasura

de 1306 (STERZI, 2008, p. 46). A história *relatada* na *Comédia*, por sua vez, é notada como uma trama que se inicia em algum dia de 1300: “[...] num dia de 1300 (possivelmente 8 de abril, Sexta-Feira Santa), [Dante] se encontra perdido numa ‘selva escura’. (A escolha do ano não é arbitrária [...]: 1300 é o ano do jubileu, em que se oferece a possibilidade de remissão plenária dos pecados.)” (STERZI, 2008, p. 110-111).

²⁴ Segundo sistematização de Gérard Genette (2017), a “*analepse*”, nas narrativas, é um tipo de *anacronia* (remodelação do tempo), que pode ser compreendida como um *flashback* feito pelo narrador. Na *Comédia*, *analepses* e *prolepses* (antecipação de fatos que serão narrados mais à frente, na futura geografia do percurso) são comuns. Algo interessante de se notar é o fato de que as *prolepses* de Dante podem dizer respeito tanto ao futuro do peregrino *dentro* da *diegese*, quanto ao futuro *extradiegetico* – sinalizando, assim, o presente do narrador, momento de escrita da obra. Por outro lado, as *analepses* que contam episódios da vida do peregrino *antes* da selva poderiam, comparativamente, ser consideradas raras.

de um passado empírico.

A perda da identidade, assim, se identifica pelo signo da catábase (como apontou Frye), mas também pelo próprio processo de anacronias. Isto é, por uma certa relutância do poema em demonstrar, de maneira frontal, quem era o sujeito *antes* da travessia pelo mundo dos mortos. Os dados dessa identidade aparecem sempre como pistas esquivas. Assim, nota-se que o protagonista e o narrador buscam definir suas identidades pelo próprio texto agora em curso, algo que pertenceria a uma dimensão ficcional mais do que à empiria. Percebe-se, também, que a questão dessa identidade problemática volta a esbarrar na dimensão *temporal* do *racconto*, por conta da resistência em se produzirem analepses que relatem detalhes sobre a vida do importante protagonista *antes* de ele se encontrar na *selva oscura*.

De acordo com o exposto e ainda em diálogo com o texto de Praloran (2016), é possível identificar uma semântica das ações e uma relação entre as escolhas verbais e narrativas que constroem a identidade peregrino/narrador. Tais escolhas colocam o “eu” da *Comédia* no centro de complexos dispositivos linguísticos. Na *Comédia*, “gli avvenimenti narrati riguardano la stessa persona grammaticale (‘io’) che racconta, esso sono ancora pienamente nella sfera della sua soggettività” (PRALORAN, 2016, p. 144). A obra privilegia essa subjetividade, com a escrita em primeira pessoa, o que faz do texto uma “narrazione omodiegetica”, enquanto *Orlando Furioso*, por exemplo, é “invece un’opera eterodiegetica, narrata cioè in terza persona” (PRALORAN, 2016, p. 144).

Tais aspectos levam a refletir sobre o modo como o narrador homodiegético²⁵ da *Comédia* – aquele que narra a sua própria história – consegue manipular o tempo da narrativa entre uma alternância de presente da enunciação e passado do enunciado, já que ele acaba por habitar as duas dimensões cronológicas ao mesmo tempo, pela escrita e pela memória. O tempo verbal no presente é um aspecto muito importante dessa voz narrativa que chama o leitor para si, que atrai o público para o seu agora, desenrolando-se enquanto sujeito sob o olhar imediato desse “público”. Dante acaba colocando uma parte da construção subjetiva de seu ser ficcional sobre o ato de leitura do texto, afinal, é com o leitor que esse “eu” dialoga na extradiegese.

A lição analítica que se retira da obra de Praloran (2016) impacta a presente

25 Os termos “heterodiegético” e “homodiegético”, aplicados aos tipos de narrador, serão melhor explorados adiante, com o auxílio da terminologia oferecida por Genette (2017).

metodologia porque fornece a esta tese subsídios para uma análise similar, ou seja, com atenção para os aspectos do tempo e do espaço enquanto categorias da estrutura narrativa de uma composição em versos. Tendo, portanto, constatado o modo como se pode manejar narratologicamente um poema como o de Dante, parto então para a consideração dos dois últimos volumes de que trato nesta revisão bibliográfica.

Do primeiro volume de textos, destaco, a princípio, dois artigos que integram essa *Bibliologia dantesca* (1997), os quais tratam de *Vida nova*. Esses artigos interessam porque operam uma interpretação baseada em aspectos narrativos e também romanescos de *Vida nova*, e ao mesmo tempo colocam a tese em contato com a possibilidade de que *Vida nova* seja também um romance dantesco.

Em “Notizie sulla Vita nuova” (1997), Mario Pazzaglia comenta que fortes componentes estruturantes desse texto de Dante são a ideia de *memória* e a ideia de *redenção*. Ao se falar sobre redenção, no projeto literário de Dante, deve-se considerar que “la prospettiva salvifica non solo è fondamentale nel libro, ma ne costituisce la struttura [...]” (PAZZAGLIA, 1997, p. 14). O autor propõe que as escolhas filosóficas, ideológicas, espirituais, éticas de Dante reverberam consequentemente sobre a *estrutura* de seus escritos em *Vida nova*.

Essa consideração permite que se pense sobre a noção de salvação como fator também estruturante da *Comédia*. De modo geral, Dante expressa a sua relação com a poesia configurada como uma busca por salvação. Essa relação entre Deus e poesia, para o poeta, parece vir mediada pela figura beatífica de Beatriz, como o que se pode perceber nos episódios relatados em *Vida nova*. A busca amorosa por Beatriz, imagem da beatitude e do vínculo mais estreito com Deus, é também uma busca do poeta por si mesmo, por Beatriz fundida nele próprio, e por Deus que se espelha nessa fusão, de acordo com Pazzaglia (1997):

Beatrice, col suo destino di eternità, ma soprattutto con la sua perfezione creaturale diviene il vero «doppio» del poeta, nel senso che raffigura come conseguibile un ideale di dignità humana, di perfezione, di purificazione che conseguono al ritrovamento, attraverso amore e poesia, della propria verità interiore (PAZZAGLIA, 1997, p. 23).

A obra construída por Dante, projeto entre narrativo e filosófico que começa a se moldar em *Vida nova*, mostra-se não apenas a vontade de reconstrução da presença de Beatriz, mas também a vontade de fundar, além de uma nova poética, uma ética. Na *Vida nova*, especificamente, isso se desenrola a partir da tentativa de Dante de operar uma vitória escritural sobre a ausência, enquanto almeja vislumbrar sua esperança na

figura de Beatriz nos céus.

Dante está, gradualmente, despedindo-se de um protocolo anterior de amor em poesia para encontrar uma nova expressão desse amor, que se vai tornando uma demanda poeticamente ética. Paradoxalmente, em *Vida nova*, a construção desse discurso, pautado na esperança de um futuro, é fruto da própria noção de desesperança que a ausência causa:

[...] è proprio la morte di Beatrice l'evento che condiziona questa speranza, che impone la stesura dell'opera come un riconoscere e un riconoscersi di sé, del proprio amore, della poesia in una nobilità creaturale che supera il senso patetico della precarietà nella coscienza d'una dignità totale del sentimento, dell'essere e dello scrivere, nella risoluta volontà d'una conquista futura. La fondazione d'una propria storia scopre così il valore autentico di tutto il passato, lo apre a una promessa (PAZZAGLIA, 1997, p. 18-19).

O desejo por uma conquista futura consagra então a esperança, vinculada à memória, como guia do projeto estético de Dante: “[...] esperienza sensibile e memoria, anche e in primo luogo letteraria, definiscono le coordinate sulle quali si organizza la narrazione” (PAZZAGLIA, 1997, p. 16). O projeto dantesco se escreve como um grande *racconto* do anseio pelo encontro, e ainda que esse anseio pareça nascer de pretextos biográficos, estes são incorporados ao projeto narrativo e mergulhados em *performance* ficcional. O seu projeto literário acaba parecendo biográfico, mas o seu funcionamento se explica pela lógica *ficcional*, a qual transforma a verdade de uma vida na busca por uma forma de narrá-la.

Tanto é narrativo o projeto de Dante, que *Vida nova* divide o protagonismo não apenas entre o poeta comentador e Beatriz, mas também entre os poemas comentados, que acabam se tornando os protagonistas desse seu “romance”, termo literalmente usado por Pazzaglia (1997, p. 1). Assim, o papel central da lírica, em *Vida nova*, parece ser o de, mais do que expor – à moda de uma antologia comentada por seu autor – a obra de Dante, executar uma *ação*, como um agente da *narrativa*, surgindo assim uma “*storia*”: “[...] Le liriche assumono il carattere d'una testimonianza che è, nel contempo, rivelazione: segnano appunto le tappe del configurarsi dell'io, cioè della persona epico-lirica del poeta in una storia” (PAZZAGLIA, 1997, p. 19).

A lírica assume esse papel de protagonismo, mas a própria prosa não pode ser vista como subsidiária. Esses comentários são o tecido narrativo que coloca em ação o aspecto lírico. Nas rimas e nos trechos em prosa, ecoaria uma vontade profunda pela própria palavra, por seu poder de construção e recomposição, alternando-se entre os

registros como uma possibilidade de alcançar uma experiência total – no sentido de compor a história de uma vida, a história de um amor, e de como esse amor formou um poeta:

nella *Vita nuova* Dante configura costantemente il formularsi di questo *verbum* dell'animo come «volontà di dire» che nasce da progressive intuizioni-rivelazioni e si traduce nelle «parole rimate», protagoniste, come s'è detto, del libro, in quanto effigiano un cammino o romanzo di formazione della coscienza, attraverso la comprensione della vera essenza d'amore (PAZZAGLIA, 1997, p. 22-23).

Nesse sentido, como aponta Pazzaglia (1997) no trecho, *Vida nova* poderia ser compreendido como uma espécie de “romanzo di formazione”. Esse princípio liga-se, ainda, aos apontamentos de Michelangelo Picone (1997a), em “Per una lettura romanzesca della *Vita nuova*”, na mesma coletânea. Picone salienta muito precisamente o protocolo romanesco em *Vida nova*:

più che i «versi d'amore» sono dunque decisive per la composizione e la definizione culturale della *Vita nuova* le «prose di romanzi»: cioè la prosa autoesegetica che, interpretando le poesie, racconta la storia finita non solo dell'amore dell'io per Beatrice, ma anche della formazione letteraria dell'*actor* che attraverso la sua maturazione amorosa raggiunge la dimensione di *auctor* (PICONE, 1997a, p. 25).

O crítico sustenta, assim, a noção de que a obra não é apenas um cancioneiro, mas também um “romance do eu” – a autobiografia romanceada do jovem poeta (PICONE, 1997a, p. 26).

O aspecto romanesco de *Vida nova* poderia ser visto ainda em dois pontos da *Vida nova*, segundo Picone (1997a), que assinala um primeiro momento no início da obra e outro logo ao fim – cenas dispostas nos dois polos da narração, que apontariam, portanto, para uma espécie de totalidade romanesca. O primeiro momento é aquele em que Beatriz surge, no sonho inicial, nos braços do Amor. O segundo é Beatriz revestida de glória, no *Paraíso*. Diz Picone (1997a) que esses tais momentos “riprendono due tematiche romanzesche”, com “il motivo del cuore mangiato: motivo emblematico e riassuntivo dell'intera leggenda tristaniana, e quindi del romanzo di *fol'amor*”, e, além deste, também a visão final, em que se elabora “il tema della *quête*, della conclusione positiva della *peregrinatio* amorosa, quale troviamo realizzata nei romanzi di Chrétien de Troyes ispirati all'ideologia della *fin'amor* (PICONE, 1997a, p. 26).

O crítico aponta também que uma longa tradição romanesca está atrelada ao “*pasto amoroso*”, ao coração devorado, que relaciona a narrativa de Dante à do romance de Tristão. Na cena em questão, o “eu” vê, em sonho, aparecer diante de si Amor, que

“si tratta del dio d’Amore della tradizione lirico-allegorica, della mitica figura del signore che domina il mondo cortese ed è padrone assoluto del cuore degli amanti” (PICONE, 1997a, p. 28). Picone retoma então a ideia de que o coração dado por alimento ao amante é um *topos* da tradição romanesca amorosa, mais do que pertencente à tradição lírica (PICONE, 1997a, p. 30), associando, assim, a filiação da obra de Dante novamente à esteira do gênero romanesco.

De tal modo, são percebidos os laços que unem o aspecto narrativo da obra dantesca e a tradição romanesca a partir das novelas de cavalaria medievais. Ademais, seria possível retomar a própria questão do romance de formação, anteriormente já mencionada – com os apontamentos de Pazzaglia (1997) –, agora de acordo ainda com a reflexão de Picone (1997a):

la *Vita nuova* diventa in tal modo un *Bildungsroman*: un romanzo che racconta l’avventura gnoseologica dell’io, la storia del viaggio che la mente deve compiere per risolvere il problema posto da «amore». Il poeta della *Vita nuova* si veste pertanto dei panni del cavaliere arturiano, lanciato in una avventura conoscitiva che già altri cavalieri (altri poeti) avevano tentato, ma che solo lui riesce [...] a superare in modo definitivo (PICONE, 1997a, p. 33).

Os romances e alguns de seus arquétipos são convocados à comparação com a obra de Dante, assim, pela multiplicidade das próprias formas romanescas ecoadas nos textos dantescos. Neste caso específico da comparação entre *Vida nova* e tais arquétipos, mesmo não se tratando da *Comédia*, ainda podemos considerá-la e perceber, em mais de uma obra, a construção de um caráter narrativo forte que vai se adensando ao longo desses trabalhos literários.

Esse adensamento da presença narrativa como fator importante – que se constrói ao longo dos escritos de Dante, mas também, gradualmente, vai penetrando a crítica dantesca – pode ainda ser visualizado com o auxílio de *The Cambridge companion to Dante’s Commedia* (2019), coleção de textos dedicados ao aspecto narrativo de Dante em chave contemporânea.

O primeiro capítulo, em específico, oferece uma visão geral da estrutura da *Comédia*, e com ele dialoga a partir de agora; acrescento ainda que, de acordo com os próprios editores do livro, uma tal análise narratológica do poema – como a que se procura fazer na coletânea – não foi ainda profundamente explorada pelos dantistas. Os capítulos iniciais do livro dedicam-se a responder a essa tarefa, direcionando-se a certas omissões teóricas em termos de narratologia e oferecendo novas contribuições sobre estrutura narrativa e as relações entre o poeta e o protagonista como personagens.

No texto inicial do volume, “Narrative structure” (2019, p. 4-27), Lino Pertile descreve, em linhas gerais, o que seria a *Comédia* de Dante: “The purpose of the journey is to rescue the poet-character and bring him to moral perfection; the poet will then recount his journey with the aim of transforming the lives of his readers and of the entire world” (PERTILE, 2019, p. 4). O autor marca, destarte, a *Comédia* como *jornada*, e assinala como parte de sua estruturação o *recontar* dessa jornada ao leitor. Consequentemente, “one of the striking features of the *Commedia* is that, from its very beginning (*Inf.* I, 4), it not only tells a story, but it also makes the recounting of it part of the story itself” (PERTILE, 2019, p. 4).

Ademais, Pertile (2019) trata analiticamente Virgílio e Beatriz enquanto *personagens* da obra de Dante, com funções bem evidentes em relação ao poeta: tanto Beatriz quanto Virgílio são figuras históricas, mas também *actantes fictionais* no sentido de que existem no poema para uma função estrutural: “[...] to interact with Dante-character, conferring on him the emotional and intellectual depth that makes his adventure plausible and compelling” (PERTILE, 2019, p. 6).

A “forma” do poema, para Pertile (2019), é “romanesca”, mas, segundo ele, não se pode operar uma divisão fixa entre o que se configuraria “poesia” e “estrutura” (PERTILE, 2019, p. 7). Tanto os aspectos líricos quanto os romanescos, segundo o autor, trabalham em favor de uma economia de coesão da obra.

Se apanharmos, por exemplo, a versificação do poema, ela atua em prol das iniciativas de se contar a história. A quantidade de versos gastos para dizer qualquer coisa é indicativo de algo para além da necessidade métrica (PERTILE, 2019, p. 9), como segue apontando Pertile, ao citar a passagem de *Purgatório* XXXIII:

Dante employs six precious lines (136-41) to inform us that, had he more space available, he would tell us more about the sweetness of the waters of Eünoè, but since all the sheets prepared for the second canticle are now full, ‘the bridle of art’ (*lo fren de l’art*; 141) does not let him go farther. This is obviously a pretext. The poet could as easily have used those six lines to sing of the water [...]. Dante’s narrative choices are determined by his desire to achieve a specific poetic effect [...] (PERTILE, 2019, p. 9).

O que vemos, com isso, é que a versificação está subordinada também à estrutura de efeito do *storytelling*. Ademais, o autor menciona ainda a correspondência entre versos finais dos três cânticos: “The last lines of each canticle ends with the word ‘stars’ (*stelle*)” (PERTILE, 2019, p. 10). Esses índices falam a respeito de uma estrutura que não se forma espontaneamente, ou por acaso, como resultado secundário de uma operação lírica. Tendo sido escrito em, pelo menos, quinze anos ao longo da maturidade

do poeta, vê-se na *Comédia* que o conceito de “structure is a direct, poetic expression of the poet’s tormented mind and heart [...]” (PERTILE, 2019, p. 27). Essa preocupação delirante com cada aspecto da obra e inclusive com a sua transmissão se reflete em sua estrutura, que se apresenta, de certo modo, fragmentada, mas não desprovida de uma orientação narrativa que a organiza. Em outras palavras,

the *Commedia* is one of the most fragmented and at the same time most unified of the great poems of the Western tradition. Fragmented in that so much of it is composed of the compelling stories of real as well as mythological and imaginary characters; unified in that the powerful macrostructure of Dante’s journey is capable of absorbing and making sense (PERTILE, 2019, p. 26).

Pertile (2019) não deixa de mencionar o importante aspecto da caracterização das personagens. Esse elenco é um dos fatores que contribui diretamente para a existência de um relato a ser narrado. Sem personagens, não haveria as histórias que se contam dentro da macro-história. Mais tarde, argumenta Pertile (2019), o leitor percebe que todas aquelas vidas contribuem também para o sentido final da jornada: “In *Paradiso* (XVII, 124-42) we discover that these stories are told so that we may learn from them” (PERTILE, 2019, p. 25). No percurso infernal, o ato de contar tais histórias é uma maneira de voltar no tempo.

O recurso funciona tanto para personagens, que podem reviver, em uma perspectiva de reparação, o que as conduziu a seu destino, quanto para o próprio sistema narrativo, que estabelece nexos entre o mundo dos vivos (deixado para trás *também* por Dante) e o mundo dos mortos. As histórias dessas personagens são assumidas por Dante (o autor) não enquanto verdade, mas enquanto invenção permitida pelas lacunas da ficção, de modo que “Dante’s journey fills the gaps left open by history, chronicle, and even legend” (PERTILE, 2019, p. 25).

Pensando ainda nas possibilidades de leitura romanesca apontadas pela crítica, direta ou indiretamente, ao longo do tempo, os pensamentos de Lukács, Freccero e Bakhtin integram o estudo do aspecto estrutural ou narrativo de Dante a um cenário histórico e filosófico, vinculando a sua forma lírico-narrativa à própria concepção de um mundo romanesco. Esses três últimos teóricos, aqui, surgem como uma forma de se revisarem questões do romance e seus nexos com a *Comédia*. Freccero vai retomar algumas ideias importantes de Lukács, sobre a posição de Dante em relação à épica e ao romance, podendo-se conectar a crítica dantesca ao mundo da teoria do romance.

Lukács e Bakhtin vão considerar certos dispositivos romanescos em

oposição a estruturas épicas, considerando, nessa diferenciação, também os paradigmas estruturais da *Comédia*. “Estrutura”, vale lembrar, vai além da distinção entre um modelo lírico e um modelo prosaico, não é necessariamente baseada em versos ou outra forma de composição. Mais profundamente, pensar o gênero épico ou o gênero romanesco, à luz desses dois autores, é refletir sobre modelos culturais de pensamento que conformaram as maneiras de se contar histórias. Há, aqui, um aspecto epocal, mas se sobressaem aspectos filosóficos atravessados por questões culturais.

Na obra *Theory of the Novel*, Lukács (1971) desenvolve considerações sobre as raízes do gênero romanesco e as suas relações com Dante como algo sedimentado em um chão histórico e filosófico. A discussão diz respeito ao surgimento de formas literárias na mentalidade de certas culturas, e o argumento de Lukács é o de que a *Comédia* ocupa um lugar especial na transição da épica ao romance (1971, p. 68).

Para Lukács, o objeto da épica é a vida, enquanto o romance se afasta da imanência da vida e faz com que viver se torne uma questão LUKÁCS, 1971, p. 47). O homem que vive na era do romance, portanto, não tem mais um sentido de existência pré-definido, e o próprio sentido da vida se torna a questão do romance.

Lukács define o tempo da épica, que vai opor ao do romance: “The souls goes out to seek adventure; it lives through adventures, but it does not know the real torment of seeking and the real danger of finding [...]. Such an age is the age of the epic” (1971, p. 30). Por oposição, “the novel” (o romance) é a épica de um tempo em que a totalidade da vida se transforma: “The novel is the epic of an age in which the extensive totality of life is no longer directly given, in which the immanence of meaning in life has become a problem” (1971, p. 56).

Na mente grega, Lukács identifica uma espécie de pré-disposição à reprodução de formas fixas e paradigmas permanentes em suas manifestações literárias, como a épica. As condições para o surgimento de uma obra como os romances modernos se dão justamente na fratura desse mundo grego, em que as coisas eram pré-definidas. Historicamente, o mundo passa por uma perda da imanência histórico-empírica, perda do sentido apriorístico do mundo, o que conduz então à ascensão do romance e a uma nova forma de encarar um mundo cujas respostas não estão mais dadas antes das perguntas: “[...] the epic had to disappear and yield its place to an entirely new form: the novel” (LUKÁCS, 1971, p. 41).

Assim, Lukács define o romance a partir da erosão do modo de pensar do homem épico, o que erode a própria épica enquanto forma. Sua definição romanesca

envolve uma mudança de compreensão quanto à totalidade da vida e o papel do sujeito. Seguindo essa reflexão, um conceito de romance baseado apenas na sua forma, ou na disputa entre prosa e verso, seria dispensável: “It would be superficial – a matter of a mere artistic technicality – to look for the only and decisive genre-defining criterion in the question of whether a work is written in verse or prose” (LUKÁCS, 1971, p. 56). O verso, portanto, não seria, por exemplo, um constituinte decisivo para se definir nem mesmo épica ou tragédia, defende o crítico (LUKÁCS, 1971, p. 56).

Para Lukács, definir romance não é uma questão de forma, vê-se, no sentido métrico, mas de identificação da perda de um certo modo de pensamento ou de concepção de mundo. Dante surge nesse contexto mental das culturas, nessa repartição, no momento de passagem de um paradigma cultural a outro. Assim, para Lukács, Dante é o único autor em quem se pode encontrar a junção entre a imanência própria da lógica épica – aquela que oferece a vida como algo em si, pré-definido e determinado – e a busca pelo sentido da vida, que acaba se refletindo como a busca pelo sentido do “eu” – busca que conforma a questão romanesca.

Em Dante, de acordo com Lukács (1971), essa junção de paradigmas de pensamento se dá da seguinte maneira: “[...] the immanence of the meaning of life is present and existent in Dante’s world, but only in the Beyond: it is the perfect immanence of the transcendent” (LUKÁCS, 1971 p. 51), o que se manifesta de modo magistral no *Paraíso* de Dante, já que, ali, “Dante’s insight transforms the individual into a component of the whole [...]” (1971, p. 60), e as vozes das personagens no último cântico saem de si e se integram a um “todo”, como se a própria questão pessoal de cada vida transformasse a si mesma no componente que integra o sentido global da vida e a existência de Deus.

Esse caráter de “todo”, porém, de imanência do saber e do sentido, parte sempre de uma percepção *pessoal*, tanto de Dante, enquanto peregrino e narrador, quanto das vozes que ele encontra pelo caminho, que partilham suas histórias pessoais. Assim, “in Dante there is still the perfect immanent distancelessness and completeness of the true epic but his figures are already individuals, [...] placing themselves in opposition to a reality that is becoming closed to them, individuals who, through this opposition, become real personalities (LUKÁCS, 1971, p. 68). A *Comédia* de Dante seria então uma mescla de paradigmas entre dois momentos cruciais na história das formas literárias por demonstrar a junção dessas duas formas de conceber o mundo.

Chega-se, assim, a um importante resumo dos conceitos de Lukács para a

teorização sobre a obra de Dante: “The epic gives form to a totality of life that is rounded from within; the novel seeks, by giving form, to uncover and construct the conceded totality of life” (LUKÁCS, 1971, p. 60). Dante, então, é um sujeito que está “em busca” de algo: logo, a forma do seu objeto, da sua obra, seria uma manifestação da relação entre o sujeito e aquilo que ele, de modo pessoal, procura. Eis, portanto, a estrutura dual do mundo construído por Dante: “[...] the break between life and meaning is surpassed and cancelled by the coincidence of life and meaning in a present, actually experienced transcendence” (LUKÁCS, 1971, p. 68).

No entanto, ao mesmo tempo, Dante rompe com a estrutura épica em que o herói nunca é um indivíduo, e sua jornada é também um destino pessoal, ao contrário da atitude épica de apresentar o destino de uma comunidade (LUKÁCS, 1971, p. 66). Dante seria, na transição de um modo de pensar a outro, “the only great example in which we see the architectural clearly conquering the organic, and therefore he represents a historico-philosophical transition from the pure epic to the novel” (LUKÁCS, 1971, p. 68).

Pode-se resumir a ideia de Lukács considerando o romance como uma forma literária que busca dar contornos ao mundo, cujo sentido intrínseco se esvaziou, mundo que lança inquietações em direção ao sujeito da obra, o qual substitui o herói da épica. Esse mundo, portanto, a que o romance concede uma forma, é o mundo do próprio sujeito.

Dante une as questões do sujeito à busca pela imanência da vida, que transcende a existência desse sujeito. Ao mesmo tempo, o sujeito importa, ao contrário da épica, em sua individualidade, tensamente buscando integrar-se ao todo, ao mundo preñado de sentido, dado a ele pela própria trajetória ao encontro de Deus na *Comédia*. Dante consegue compor, fora da lógica essencialmente épica, um mundo cuja completude é possível, de certa forma, quando um ser se entrega à própria questão ulterior de sua subjetividade.

Em relação ao romance, nesse mesmo mundo dividido entre formas narrativas que dão lugar, gradualmente, ao romance, ideias similares às de Lukács aparecem exploradas nos escritos de Bakhtin, na abordagem histórico-filosófica da evolução de formas narrativas.

Em relação aos escritos de Bakhtin (aqueles que manifestam um interesse por Dante), refiro-me a uma seção específica do livro publicado (no Brasil) sob título

Questões de literatura e de estética: a teoria do romance (2014), pela editora Hucitec²⁶. No livro, a seção “Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica)” (2014, p. 71-212) desenvolve algumas noções sobre a forma romanesca ao longo de sua evolução por entre outros gêneros narrativos e reflete de maneira específica sobre a obra de Dante no subcapítulo V, “O romance de cavalaria”.

Em “O romance de cavalaria”, contido na seção citada – sobre as formas de tempo no romance –, Bakhtin passa a traçar comparativos entre o romance grego²⁷ e o romance de cavalaria, comparando-os justamente em relação ao tratamento que concedem às questões narrativas ligadas à temporalidade. De acordo com a análise de Bakhtin, no romance de cavalaria, uma série de singularidades, como o estabelecimento de um tempo fantástico, em mundo insólito cheio de aventuras, distanciava a novela do romance grego, aproximando-a ao epos, mas, ao mesmo tempo, lançando também as bases para o surgimento de um mundo ainda não ocorrido no contexto épico. Diz, a esse respeito, Bakhtin:

todas essas singularidades do romance de aventuras de cavalaria diferenciam-no radicalmente do romance grego, aproximando-o do epos. O primeiro romance de cavalaria em versos tem suas bases nos limites entre o epos e o romance, o que determina seu lugar especial na história do romance. Com as particularidades indicadas, determina-se também o cronotopo²⁸ original desse romance – *um mundo maravilhoso num tempo de aventuras* (BAKHTIN, 2014, p. 270).

O tempo que o romance de cavalaria inaugura, deformando-o, é muito diverso do tempo que se encontrava nos romances gregos, ainda que os dois tipos de

26 No Brasil, a Editora 34 publicou também traduções dos escritos de Bakhtin relacionados à investigação da forma romanesca, com a coleção *Teoria do romance*.

27 Na Antiguidade, havia certa modalidade de romance, embora ainda diferente de como o concebemos a partir da Modernidade. A própria noção de gênero poético, à época antiga, é ampla e diversa daquilo que tomamos hoje como base para nossos paradigmas formais (por exemplo, a divisão, em literatura, entre textos em verso e prosa, em muito ainda determinante para a compreensão do que é narrativo e do que é lírico). É sabido que o termo que designa o gênero “romance”, dentro das línguas neolatinas, não surgiria antes do século XII, no próprio contexto de estabelecimento das línguas românicas. Mas a “aparência” do gênero que hoje identificamos como “romanesco” já poderia ser encontrada no mundo grego antigo, embora lhe faltasse a nomenclatura que hoje lhe atribuímos. O romance grego opunha-se a outros tipos de texto que se vinculavam com a “verdade”, como os textos historiográficos e os sagrados. Desse modo, na Antiguidade Clássica, o que se pode hoje chamar de “romance antigo” era associado a uma noção oposta à da “verdade”; eram composições ficcionais ligadas à noção de divertimento, por sua falta de compromisso “ético” com a realidade. Essa discussão sobre as formas romanescas na Antiguidade, a que aludo de modo muito breve, pode ser encontrada em Jacyntho Lins Brandão (2005).

28 Descrição do cronotopo (desenvolvido por Bakhtin) pode ser consultada no *Dicionário de termos literários* (2004, p. 111): “Corresponde à junção tempo-espaco, ‘expressa a indissolúvel conexão entre o espaco e o tempo (tempo como a quarta dimensão do espaco) [...] [O tempo] comprime-se, torna-se artisticamente visível; o espaco intensifica-se e penetra no movimento do tempo, do enredo e da história”.

obras narrativas fossem essencialmente ficcionais e aventureiras. É o aspecto do tempo, portanto, e dos mecanismos narrativos que dilatam esse tempo, aquilo que vai diferenciar o romance grego e o romance de cavalaria, como segue explicando Bakhtin:

no romance grego, nos limites de cada aventura, [o tempo] era tecnicamente plausível, um dia era igual a um dia, uma hora a uma hora. Mas aqui, [no romance de cavalaria] o próprio tempo tornou-se, em certa medida, maravilhoso. Surge um hiperbolismo fabuloso do tempo, as horas se prolongam, os dias se reduzem a instantes, o próprio tempo pode ser encantado [...] (BAKHTIN, 2014, p. 271).

Um tal jogo, que deforma o tempo, passa pela forma de narrar a aventura, e acaba também deformando o espaço: “[...] a esta violação das correlações e perspectivas temporais e elementares, corresponde, no cronotopo do mundo maravilhoso, o mesmo jogo subjetivo com o espaço, a mesma violação das relações e perspectivas” (BAKHTIN, 2014, p. 271). É interessante observar que a desintegração do cronotopo desse mundo maravilhoso, na novela de cavalaria, começa com o surgimento do romance de cavalaria tardio, em prosa, de acordo com o que observa Bakhtin (2014, p. 271), fazendo notar ainda uma espécie de pulverização do sentido de totalidade do tempo e do espaço nesse contexto.

Com a temática da distorção do tempo e do espaço, nas formas romanescas primitivas, chegamos ao modo de operação dantesco. Bakhtin passa a falar sobre Dante a partir da moldura fornecida pelos romances de cavalaria e em especial com o seu jogo de deformação do tempo e do espaço, vistos também na *Comédia*. É a partir de Dante que se extrai a influência vertical sobre a literatura, com um mundo espaço-temporal submetido a uma interpretação simbólica – ao lado de algumas outras obras de caráter especial, que surgem ao fim da Idade Média, construídas sob a forma de “visões”, como *O romance da rosa* e *A visão de Pedro o Lavrador*, além da *Divina Comédia* (BAKHTIN, 2014, p. 272).

Sobre essa questão do tempo e de sua reformulação a partir da obra dantesca, que pode ser entendida como uma jornada que lida com o tempo do “sonho”, ou da “visão”, aponta Bakhtin: “Ora, em Dante, o tempo real da visão e a sua coincidência com um momento determinado do tempo biográfico (tempo da vida humana) e histórico assume um caráter puramente simbólico [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 272). Mas Dante fornece um outro tipo de deformação do tempo, muito mais vinculado à compreensão estrutural da obra:

é Dante que realiza literalmente esse esticamento vertical do mundo

(histórico na sua essência) com uma continuidade e forças geniais. Ele constrói um quadro extraordinariamente plástico de um mundo que vive intensamente e que se move para cima e para baixo, na vertical: os nove círculos do inferno embaixo da terra, em cima deles os sete círculos do purgatório, os dez céus (BAKHTIN, 2014, p. 272-273).

A lógica temporal desse mundo vertical é fazer com que tudo se torne simultâneo, segundo Bakhtin (2014, p. 273). Habilitar a simultaneidade, por sua vez, substitui as separações entre os tempos históricos, transforma tudo em uma espécie de metáfora para um sentido último, acessada pela via literária.

Ademais, algumas histórias dentro da história, na *Comédia*, são como “ramificações horizontais” do relato vertical, porque “intumescidas pelo tempo, oriundas da vertical temporal do mundo dantesco” (BAKHTIN, 2014, p. 273), e a tensão do mundo dantesco consiste, assim, na luta do tempo histórico com o ideal temporal do Além. Dante teria exibido, com esses paradigmas, a “fronteira entre duas épocas”, dois tempos (BAKHTIN, 2014, p. 274), em um jogo com tensões temporais dentro da narrativa. Essa posição entre dois modos de pensamento é, de certo modo, também aquilo que Lukács identifica como característico de Dante: a posição entre a épica e o romance, entre dois paradigmas da literatura.

Bakhtin diria ainda, aproximando Dante a Dostoiévski²⁹, que o cronotopo de Dante nunca mais voltou a se repetir com tamanho rigor, a não ser por tentativas de se construir um sentido atemporal (atemporalidade que pode ser aproximada à noção de “Absoluto”, extraída da verticalização que Dante promove):

[...] pela vertical de um sentido atemporal tentou-se negar a força essencial e interpretativa do ‘antes’ e do ‘depois’, ou seja, as divisões e relações temporais (desse ponto de vista, tudo o que é essencial pode ser simultâneo); procurou-se revelar o mundo sob o ângulo da simultaneidade e da coexistência estritas [...]. *Depois* de Dante, a tentativa mais profunda e coerente nesse gênero foi feita por Dostoiévski (BAKHTIN, 2014, p. 274, grifo meu).

Não me parece, assim, um gesto pequeno a aproximação feita entre Dante e Dostoiévski, quando o termo “depois”, acima destacado, se torna muito produtivo – ele parece sugerir uma espécie de linha temporal de herança romanesca que começa em Dante.

Em “Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)”, Bakhtin (2014) oferece também uma teorização do gênero romanesco a partir da maleabilidade e

29 Parece-me bastante significativo que autores preocupados com a questão estrutural em Dante por vezes comparem a *Comédia* a obras de romancistas. Esse aspecto diz tudo por si mesmo.

da “instabilidade” de seus traços. As considerações constataam que o romance é um gênero solitário na história da literatura e, de certo modo, ainda em formação. É curioso pensar sobre o romanesco como algo ainda por se fazer, na década de 1940 do século XX, período de publicação do ensaio de Bakhtin, quando o romance moderno, em seu viés histórico, parece um gênero tão atrelado à ascensão burguesa, pelo menos dois séculos antes³⁰ – gênero cuja “novidade” era aplicada à disseminação daquele estilo de vida, que se alimentava também da cultura livresca e afirmava valores estéticos, morais e intelectuais de uma classe.

Se o romance expande o próprio contexto moderno que lhe dá condições de existência – e se alastra para o antes e para o depois de seu ponto de culminância entre os séculos XVI e XVIII –, como é possível ainda perguntar-nos *o que é o romance*? Nesse sentido, Ian Watt lança uma questão definidora – de certo modo ainda sem resposta –, ao início de *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (2010):

O romance é uma forma literária nova? Supondo que sim, como em geral se supõe, e que se iniciou com Defoe, Richardson e Fielding, em que o romance difere da prosa de ficção do passado, da Grécia, por exemplo, ou da Idade Média, ou da França do século XVII? E há algum motivo para essas diferenças terem aparecido em determinada época e em determinado local? (WATT, 2010, p. 9, grifo meu).

Não pretendo me ater às questões históricas, relativas à periodização, subentendidas na pergunta lançada por Watt. Nesta tese, o aspecto temporal que mais interessa, como método, são as anacronias (inclusive aquelas propostas como recurso narrativo pela própria obra dantesca). Em se falando de anacronia enquanto método de análise, a compreensão sobre o que proponho ser “moderno” (relembrando os paradigmas de Shoshana Felman) em relação a Dante se abre a uma concepção temporal diversa daquela que costumamos atrelar à questão das épocas e séculos. Mesmo assim, é válido observar os pontos de atrito dentro das provocações históricas suscitadas por Ian Watt. O cerne do problema, parece-me, é que ninguém sabe ao certo dizer o que é a Idade Moderna em relação a sua forma literária mais definidora, porque os aspectos de que bebe o romance parecem surgir sempre um pouco antes daquele ponto que

30 Ao mesmo tempo, se considerarmos o antigo poema épico de Gilgamesh como a primeira epopeia, escrita por volta de 2000 a.C., e a *Comédia*, no fim da Idade Média, marcando uma transição entre a forma da epopeia e a nova forma moderna romanesca (adotando-se a visão de Lukács), é de se considerar a longevidade própria de um gênero narrativo – o que confirmaria, de fato, o romance como uma forma ainda recém-nascida, mesmo nos dias de hoje.

assumimos como o seu nascedouro.

A modernidade romanesca poderia muito bem ter começado, sim, com Cervantes. Ou, se adotarmos uma ferramenta como o fluxo de consciência ou o próprio aprimoramento do discurso indireto livre, poder-se-ia tomar Virginia Woolf como seu ponto máximo, ou mesmo Dante, que depois legaria certos arquétipos ideais para a formação narrativa de Boccaccio, por exemplo, que pode também ser tomado como um prosador moderno. Mas o que quero destacar, na pergunta inicial de Ian Watt, não é a questão do fim ou do começo do romance, e sim outra pergunta que pode assim ser reformulada: “O romance *ainda* é uma forma literária nova?”. Poderia sê-lo, principalmente se a considerarmos em relação a Dante, se Dante for o primeiro autor de uma forma então nova?

Na década de 1940, no século anterior ao presente, ainda Bakhtin parece oferecer observações pertinentes sobre o caráter de “novelty” (*novidade* e, ao mesmo tempo, *bricabraque*, bugiganga, aquilo com o que não nos cansamos de brincar) do romance. Sobre qual seria a *idade* do romance, em 1941, ele afirmava: “O estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens” (BAKHTIN, 2014, p. 397). Para ele, o romance, em uma espécie de isolamento linguístico, ocupa, em sua solidão, uma posição especial:

o romance não é simplesmente mais um gênero ao lado de outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio dos gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial [...], enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar [...]. Ele luta por sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam [...] (BAKHTIN, 2014, p. 398).

O reino do romance seria o da desagregação de outros gêneros e, assim, faz-se próprio do romanesco um tipo de “isolamento” que se explica por uma espécie de grande voracidade: um romance é uma obra que “devora” outros gêneros, absorve-os. Inclusive, a “romancização” de outros gêneros, para Bakhtin, faz com que esses gêneros se tornem mais livres – o que seria traço próprio do romance, que contaminaria as formas próximas em contato, com uma linguagem que se renova ao ser mergulhada em um “plurilinguismo extraliterário” (BAKHTIN, 2014, p. 400). Os textos em geral se tornam romanescos, na visão do autor, quando penetrados por arquétipos estruturais que os transformam em uma espécie de paródia, quando se abrem ao riso, à

ironia, às atitudes não necessariamente reverentes quanto às outras formas.

Justamente por essa grande festividade, essa espécie de constante parodização e absorção de seus opostos e seus vizinhos, é que o romance conserva a sua “infância”, e também se mostra tão difícil de ser efetivamente teorizado e mapeado. Bakhtin então não se propõe a traçar uma definição do romance, ou compor um cânone, mas ofereceu algumas visões, muito similares às de Lukács, afirmando que há uma cisão cultural emblemática entre o tempo da épica e o do romance.

Um dos pontos mais definidores, na transição da épica ao romance, é o tratamento com o tempo – a compreensão sobre o tempo histórico, fora da obra, mas também o contato da obra com o presente daquele que a escreve, e também com a individuação de suas personagens. Ou seja, esse contato com um presente, tempo possível também ao leitor, e um contato com aquele que, no texto, diz “eu”, é algo romanesco, não contido ainda na épica, uma vez que, na épica, não há o sujeito do “eu”, o que exclui o presente de uma voz que enuncia a si própria. Nesse viés, aponta Bakhtin (2014) que “a epopeia jamais foi um poema sobre o presente [...]. O *aedo* e o ouvinte, imanescentes ao gênero épico, situam-se na mesma época [...], mas o mundo representativo dos personagens situa-se em um nível de valores e tempo totalmente diferente e inacessível” (BAKHITN, 2014, p. 406).

O romance acolhe, destarte, a atualidade de sua produção como se acolhesse uma espécie de riso, causado por sua extrema proximidade com aquele que o enxerga. O romance é uma espécie de riso ou de careta rasgada por sobre a forma estabelecida. O episódio de Ulisses na *Comédia*, inclusive, pode ser interpretado como um adeus à épica – a *Comédia* seria a marca de um sorriso irônico em relação à jornada do herói grego. Aquele penitente, ali, é a representação do mundo épico em seu esplendor e também subsequente depauperamento. Ulisses foi esmagado pela lei da nova forma. Sua jornada última é fracassada, enquanto Dante segue adiante, com a jornada que, constantemente comparada a uma imagem especular da viagem de Ulisses, é realizada agora no tempo presente daquele que pode enunciar a si mesmo. “É justamente o riso que destrói a distância épica”, defende Bakhtin (2014, p. 413). Um objeto não pode ser cômico à distância, por isso o romance consegue parodiar as formas passadas, porque as arrasta de volta à atualidade do presente e os subverte.

Diante desse panorama cultural, mas também filosófico, é possível que essa zona de fronteira entre épica e romance explique parte do que está em curso na *Comédia*. De fato, muitas dessas categorias são performadas pela escrita de Dante no

contexto da *Comédia*, em especial a situação cambiante da autoria, em que um enunciador fala a partir de um tempo presente, de uma atualidade que se reafirma graças à possibilidade de o “eu” se declarar dentro da trama.

Esse aspecto coloca a obra de Dante muito próxima à noção moderna de autor, ainda que ele lide, em seu contexto, de modo metamórfico com questões próprias da autoria medieval. Nesse sentido, as reflexões de Albert Russel Ascoli (2008) são fundamentais para se compreender a performance do autor dantesco como uma espécie de autoria “protomoderna”. Em *Dante and the making of modern author* (2008), Ascoli aponta que, em nosso tempo, nenhum outro autor parece ter mais autoridade, atribuída a si mesmo, do que Dante na *Comédia* (ASCOLI, 2008, p. 3). A palavra “autoridade” é profundamente ligada à própria noção de “autoria”. Nesse sentido, o vínculo entre a noção de “autor”, hoje, e os usos correntes no contexto de Dante é bem explicado por Ascoli:

in modern times, an *author* is a writer of texts in general and a writer of literary works in particular [...]. In the Middle Ages an ‘author’ (Latin *auctor* and *autor*; Italian *autore*) was not any old writer of literature, but was instead, and against the modern definition, a person who possessed *auctoritas* (ASCOLI, 2008, p. 6).

À época medieval, os textos pertencentes a “autores” compunham um apanhado reduzido, quase todo de textos clássicos, de elevado capital cultural, por meio dos quais se acreditava poder acessar alguma espécie de verdade, além de funcionarem como molde para a imitação. As verdades que um texto escrito carregava repousavam na certeza de que aquele autor acessara a transcendência e que sua obra comunicava algo que estava para além mutabilidade dos tempos (ASCOLI, 2008, p. 7). Existia, portanto, uma autoridade literária percebida pela ideia de que um texto de um autor conservava em si a verdade transcendente. Ascoli, nesse contexto, faz recordar que Dante não possuía nenhum dos atributos assim descritos, que pudessem transformar “his own ambitions and visions into *auctoritas*” (ASCOLI, 2008, p. 9).

Para entender a reconfiguração operada por Dante em relação à questão da autoridade e da autoria, Ascoli (2008) ressalta o momento em que, no *Inferno*, Dante se dirige pela primeira vez a Virgílio, conhecendo sua identidade: “Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore” (*Inf.* I, 85). Então Ascoli busca responder o que exatamente o poeta pretende ao colocar uma tal frase nos lábios de Dante peregrino:

the phrase appears to confirm the generalized modern perception of the Middle Ages as a hierarchial and authoritarian culture, one in which the

“individual” was rigorously subordinated to narrow religious, political, and intellectual canons, although it might seem curious [...] that the authority figure to whom Dante subjects himself is a pagan, rather than a Christian [...] (ASCOLI, 2008, p. 14).

A frase do peregrino e a noção de “autor” ali contida, projetada sobre Virgílio, estabelecem esse vínculo hierárquico entre os dois poetas, mas também podem ser tomadas em uma segunda acepção, conectada a uma definição mais moderna de autoria que não designa necessariamente “autoridade”, mas o nome de quem assina um texto escrito:

if ‘author’ is taken in its basic modern definition, the phrase means that Dante is simply calling himself a devoted reader of Virgil. From this point, and noting the argumentative sequence that leads from “teacher” to “author”, we might go on to hypothesize that by virtue of this reading Dante has somehow, metaphorically, become Virgil’s authorial creation, his work. In reading Virgil, he has been taught by Virgil (“tu sei lo mio maestro”), and that teaching has made him what he has now become (“e’l mio autore”) (ASCOLI, 2008, p. 14).

A concomitância desses dois sentidos dentro da mesma palavra cria uma espécie de paradoxo, pois Virgílio é, então, aquele que “autoriza” Dante em sua escrita, por meio da leitura que este último tem da obra de seu mestre, mas também faz com que Virgílio se torne a criação do autor Dante. Virgílio se desfaz, assim, das vestes de “autoridade” e se torna um personagem da Dante (ASCOLI, 2008, p. 14-15). Contudo, Virgílio ainda faz de Dante um autor, concede-lhe algo que somente poderia ser alcançado se alguma espécie de autoridade ainda repousasse sobre o nome de Virgílio.

Virgílio, como autor e autoridade, permanece, também enquanto personagem, como aquele que autoriza Dante – autoriza-o, de certo modo, a criar um personagem chamado “Virgílio”, algo concedido por meio da autoridade de uma leitura. Temos aí duas instâncias: a de autor, como o concebemos modernamente, e a de autoridade, mais próxima a uma das definições medievais.

O mundo medieval de Dante conheceu algumas definições etimológicas diferentes para a palavra “auctor”, segundo Ascoli (2008, p. 15), e Dante acaba por fazer com que as definições possíveis a essa palavra colidissem e se mesclassem no verso que se reflete em uma só figura – a de Virgílio: “In the push of one medieval and Dantean meaning of *autore* against another, a new meaning, or meanings, begins to emerge, which anticipates, without being identical to, those current today” (ASCOLI, 2008, p. 18). Um tanto imprevisivelmente, Dante acaba “esbarrando” no sentido moderno de criação autoral. Em um senso fundamental, afirma Ascoli (2008, p. 20-21),

é o *desejo* transgressivo de Dante de se apropriar do atributo autoral para si mesmo que o leva a uma metamorfose moderna daquilo que compreendemos ainda hoje como ser-autor.

Perseguindo um ideal cultural de seu tempo, na busca pela autoridade, Dante acaba antecipando uma outra espécie de compreensão autoral, até mesmo distanciando-se daquele objetivo que primeiro o movera – a autoridade em sentido medieval. Surge, assim, uma nova posição de “autor”, que pode ser conectada a diversas perspectivas de autoria modernas, exploradas por Ascoli (2008) ao citar nomes como Roland Barthes, Michel Foucault e Hannah Arendt, que contribuíram para a compreensão do que, ainda na atualidade, compreendemos como *autor*.

Dante absorve e manifesta, antes do tempo, a modernidade dessas posições de autoria próprias do contemporâneo. “É exatamente esta nova posição do autor”, nos diz Bakhtin (2014), comentando a manifestação da autoria dentro das categorias romanescas, “[...] na zona de contato com o mundo representado, que torna possível a sua aparição no campo de representação da imagem do autor. Esta nova situação do autor é um dos mais importantes resultados para a superação da distância (hierárquica) épica” (BAKHTIN, 2014, p. 417).

Se o romance parece inaugurar uma problemática formal nova, a avaliação permanente sobre suas categorias e sobre as condições subjetivas de seus heróis e personagens, e se o passado épico é deixado de lado e o presente se afirma como o tempo da escrita – lançando constantemente perguntas sobre um futuro incerto – no romance, é a *Comédia* de Dante que explora de modo inovador todas essas relações, concretizando-as na obra, em especial as questões que concernem a categorias como autoria, posições do narrador, espaço, passado, presente e futuro do texto. Como nos lembra Crisafi (2022), por exemplo, o futuro, na *Comédia*, apesar de sua trajetória ascendente rumo a um objetivo elevado com sentido de fim, é um futuro vulnerável – e a vulnerabilidade do sujeito, em sua passagem pelo tempo, é algo que o romance acolhe como um elemento central.

O romance é a forma que abriga a dúvida sobre o destino e a incerteza em relação ao tempo. É a forma que toma o tempo em toda a sua instabilidade do presente. Na *Comédia*, esse presente instável, cheio de inquietude, não é só ou propriamente aquele que é enunciado na jornada, mas sim o momento ou o plano em que o narrador, o Dante-poeta, produz a sua escrita. O futuro do peregrino, portanto, pode ser visto como o presente instável (do narrador) que o romance acolhe, com todas as suas dúvidas e

indefinições – futuro que se mostra no momento em que a voz de Dante-narrador rasga o tecido literário para se dirigir aos olhos do presente, os olhos do leitor, que o lê em sua própria atualidade.

Como fica evidente pela leitura de Crisafi (2022), em *Dante's masterplot and alternative narratives in the Commedia*, o tempo é um dos signos mais especiais dentro do caráter narrativo da *Comédia*, e existiriam, pelo menos, três futuros diferentes, no interior do texto: o futuro intradieético – colocado em cena sempre que o peregrino reflete sobre a jornada à frente; um futuro que se transforma numa espécie de presente, sendo o futuro do peregrino, mas o presente da voz de Dante-narrador, dirigindo-se ao leitor, emitindo reflexões sobre o processo de escrita em si e sobre as dificuldades da jornada rememorada; e o futuro de um livro potencialmente não acabado, isto é, a própria *Comédia*. Não é de espantar que o tempo seja um elemento tão produtivo na concepção da *Comédia*, portanto, começando pelo fato de que a duplicação da *persona* dantesca reproduz pelo menos *algumas* linhas temporais diversas, como se demonstra no texto de Crisafi (2022).

Seja como tempo narrativo (diegético) ou como tempo empírico (apresentando o risco de não execução da obra desejada), o tempo, parece-me, demarca também, com esses jogos, a possibilidade de um caráter romanesco da *Comédia*. De acordo ainda com Crisafi (2022), essas incertezas relacionadas a condições precárias de produção e transmissão do relato se refletem e se desdobram nas próprias camadas ficcionais do texto, em especial nas de tempo relacionadas ao futuro, apontando que o autor da *Comédia* é também “author of at least two unfinished treatises, a sonnet with two beginnings, and an interrupted canzone, writing in exile and circulating his writing in batches – should it surprise us that he represents his poem as vulnerable to the future?” (CRISAFI, 2022, p. 139).

Essa vulnerabilidade do texto, especialmente quanto ao futuro, mostra-se nos momentos em que é possível distinguir muito claramente os dois tipos de jornada que causam terror a Dante: a jornada do próprio peregrino, que é a narrativa em si, já passada; e a jornada da própria escrita, o caminho até a concepção final de sua obra. Se pensarmos que o ponto final do texto aconteceu de modo quase concomitante com o fim da própria vida de Dante (o autor empírico), é de se entender o modo como esse texto acompanhou a instabilidade das condições de produção daquele que o escreveu, transformando essa instabilidade em signos textuais.

Em meio a esse panorama, que toca, ao mesmo tempo, mundo empírico e

estrutura da obra, apontamentos de John Freccero também nos ajudam a ampliar uma visão sobre Dante em um contexto literário, filosófico e histórico.

Com John Freccero, alcança-se uma compreensão estrutural do poema de Dante entrelaçada a elementos teológicos e temporais, bem como ligada à estruturação da composição lírica e daquilo que se interpreta a partir dessa forma lírica, chegando-se, por meio dela, a uma implicação narrativa. Os textos de interesse de Freccero, para essa discussão entre a forma lírica e as suas implicações filosófico-estruturais, são os artigos “Dante’s Ulysses: from epic to novel” e “The significance of *terza rima*”, ambos no livro *Dante: the poetics of conversion* (1986).

Em “Dante’s Ulysses: from epic to the novel” (1986), Freccero afirma, em diálogo com Lukács, que Dante foi um autor entre dois mundos e duas mentalidades, no que concerne às formas narrativas: “Dante wrote the last epic and the first novel [...]”, e com isso Dante reduz as diferenças entre dois modos de pensamento, constrói uma espécie de ponte: “[...] in the matter of literary genre, as well as in the history of western culture, he bridges the gap between the Middle Ages and the Modern world” (1986, p. 138). Essa ponte se deve em grande parte à mudança na maneira como o tempo passa a ser encarado, a partir do novo paradigma que Dante estabelece, atendendo a uma mudança ainda anterior – o próprio advento da figura de Cristo e sua consequente remodelação da compreensão sobre o tempo humano e seu destino final.

Na Antiguidade, diz Freccero, “time moved in a eternal circle, with repetition as its only rationale” (FRECCEROa, 1986, p. 136). Em face do destino inexorável, a glória terrena era vista pelo homem como forma de permanência. Na visão de Agostinho, o tempo cíclico do mundo Antigo foi transformado em uma experiência linear. O Redentor, para Agostinho, transformou em linha reta, rumo à eternidade, a cadeia de eventos antes circular (FRECCERO, 1986a, p. 136), como era própria da experiência épica clássica. O tempo então passou a caminhar para o que parece ser a sua consumação, “which in retrospect gave to all of history a meaning to the flight of the arrow” (FRECCERO, 1986a, p. 136).

A vinda de Cristo, de acordo com as reflexões de Freccero (1986a), teria impactado não só a História, mas também a trajetória pessoal das almas – e, consequentemente, nossa compreensão sobre as narrativas em geral. Com a morte de Cristo, todas as vidas passaram a um sentido em retrospecto: agora já não se tratava apenas de cumprir o ciclo da vida, mas a morte representava uma passagem ao Absoluto. Essa marca de redenção e de completude se estende também para a História,

expande o sentido da crença religiosa, pois Cristo constrói com sua narrativa uma espécie de visão linear do tempo.

Em contraste, pode-se olhar para o que foi a épica contrapondo-a à nova percepção de tempo que o advento de Cristo inaugura na História. Na experiência da leitura, em relação à antiga atitude épica, agora importa muito mais conhecer o *como* do que o *porquê*. A pergunta sobre o porquê, que estabelece na narrativa um progresso rumo à resposta ou à conclusão (a qual iluminará todos os fatos em retrospecto), é inaugurada como uma superação da épica, como a chegada de um tempo paradigmaticamente cristão. É a forma moderna de narrativa, segundo Freccero, que acolhe essas tais perguntas, as quais fazem com que as narrativas se movam “em frente”. Então, a experiência de leitura das narrativas passa a ser a seguinte: “assuming that there is a goal, will it be reached or not?” (FRECCERO, 1986a, p. 137). É esta a indagação que o leitor moderno se faz, e essa seria a pergunta fundamental de um romance, questão baseada na temporalidade linear como sua essência, distanciando-se da lógica circular do mundo épico, de motivações absolutas e definidas previamente.

Conhecer então os desfechos passa a ser central para a compreensão do propósito de uma narrativa, no mundo moderno, e o desfecho de obras literárias traz consigo alguma resposta sobre a experiência temporal da vida e das próprias narrativas: “[...] the question cannot be answered until the story is fully told. It becomes desperately important to know the outcome because the rules of the game are no longer fixed simply by the character of the protagonist” (FRECCERO, 1986a, p. 137).

Exemplo de um uso desse tipo de arquétipo cristão está no modo como Dante confere um sentido “linear” e inusitado à épica de Ulisses: “The Homeric story is glossed from a linear, Christian viewpoint, from the perspective of death. It is for this reason that Dante’s Ulysses ends as a shipwreck rather than at home with Penelope” (FRECCERO, 1986a, p. 138). Esse naufrágio de Ulisses pode ser lido não somente como um adeus ao tempo da Antiguidade, mas também como uma espécie de adeus a suas formas literárias típicas. Dante, assim, colocaria em prática uma nova forma de contar histórias, baseada numa espécie de narrativa tipificada pela história de Cristo.

A ousadia de Dante ainda se destaca pela transformação da figura heroica de Ulisses em uma imagem do desastre, o que pode ser lido como uma troca de dispositivos narrativos e de mudança da categoria clássica à romanesca, em que o modo de pensar antigo é sobreposto pelo advento da lógica cristã: “The transformation of Ulysses’ circular journey into linear disaster is a Christian critique of epic categories, a

critique of earthly heroism from beyond the grave” (FRECCERO, 1986a, p. 139).

O adeus à épica é ainda intensificado pela presença de Virgílio no texto dantesco e pelo intercâmbio de linguagem entre as duas figuras clássicas, com Dante à parte, no episódio do encontro com Ulisses. Sobre esse momento, também aponta Freccero (1986): “the language that Virgil and Ulysses share is a common style, the high style of ancient epic, whose qualities are unappreciated in the vulgar company of hell, where the language is the *sermo humilis* of Christian *comedia*” (FRECCERO, 1986a, p. 142). A linguagem dos poetas clássicos é a da tradição, mas a de Dante é a da novidade – e o modo novo como o mundo passa a ser encarado tem a ver, também, com as práticas cristãs. Com a linguagem cristã aproximada à linguagem de Dante, a linguagem média torna-se uma conexão com a nova maneira de se conceber o tempo e com a modernidade da escritura, aquela modernidade que permite uma mudança no discurso literário, para acolher outras vozes e falares, próximas à vida, não constantes na épica (com o seu tempo mitológico).

A jornada de Dante se mostra novelística, aspecto testemunhado pelo tempo, pela linguagem, pelo dispositivo linear que parece orientar a disposição dos episódios ou nortear algum senso de que o desfecho, no *Paraíso*, trará as suas respostas. Seria esta uma obra, portanto, de muitos traços romanescos, sobretudo pela orientação rumo a esse desfecho linear: “The problematic, tentative view of the pilgrim is a novelistic striving toward a kind of finality which can be described as a linear goal” (1986, p. 150). Mas, ao mesmo tempo, Freccero (1986) também aponta que o final da trama, em certo sentido, é um “new beginning, for it marks the birth of the poet, who has been with us from the start. There is a circularity to the adventure as well: the voice of the poet which ends as it begins (FRECCERO, 1986a, p. 150).

Como se pode ver, a obra de Dante lida com uma tensão recorrente, desempenhando ainda a performance de uma *circularidade* temporal, a circularidade que devolve a voz a um estado inicial quando chega o fim da trama – esse é um traço, por sinal, próprio das narrativas autobiográficas. Portanto, acolhendo tal circularidade dentro de um paradigma que se mostra mais e mais romanesco, pode-se sustentar que o aspecto linear da lógica cristã é retorcido pelo texto de Dante. Não de volta à épica, mas em direção à autobiografia. Enfim, a distinção entre o tempo circular e o tempo humano ali é apresentada como uma categoria instável ou metamórfica: em relação a uma “distinction between the circular and the linear forms of human time and of narrative structure”, diz o autor, “Dante’s poem could be characterized by neither figure because

it partook of both” (FRECCERO, 1986a, p. 150).

Por fim, algumas considerações de Freccero em “The significance of terza rima” (1986b) são também importantes para esta revisão bibliográfica, pois apontam nexos entre Dante e a forma romanesca a partir da análise da *terza rima*. Afirmar o autor que a própria métrica dantesca pode ser lida em termos de categorias narrativas. O ensaio fornece instrumentos para se discutir a questão da forma, em Dante, com uma perspectiva que une a noção de progressão lírica e a noção de jornada narrativa.

Freccero descreve, a princípio, a *terzina* dantesca como “characterized by a forward *entrelacement* and it could as a metric pattern go on forever and must be arbitrarily ended” (FRECCERO, 1986b, p. 261). O texto, com o seu padrão de rimas, consiste em um esquema de versos de arbitrários começo e final, e um movimento central autônomo e infinito, cujo progresso é também um gesto de recapitulação (FRECCERO, 1986b, p. 261).

Aqui, as categorias de tempo e espaço se abraçam em um padrão essencialmente narrativo – o do movimento. A *terza rima* implica profundamente uma noção de movimento, movimento que pode ser definido como “[...] forward motion, closed off with a recapitulation that gives to the motion its beginning and end” (FRECCERO, 1986b, p. 262). O padrão da rima, na *Comédia*, é visto como “a recall to the past and a promise of the future that seem to meet in the now of the central rhyme” (FRECCERO, 1986b, p. 262). Tudo isso se torna mais significativo quando se olha para a contraparte temática do texto: a destinação do enredo é também a chegada a um ponto inicial, pois o estado final do peregrino coincide com o estado inicial do narrador, que fala no começo do canto I do *Inferno* a partir da dimensão do presente da enunciação.

O movimento adiante como um movimento de recapitulação – exatamente como o processo de construção da *terza rima* – é a própria espiral, aponta Freccero ainda (1986b, p. 263), e a espiral se reflete na ação da jornada do peregrino, fundindo questões de tema e de forma. Ademais, o movimento espiralado “can also serve as the spatial representation of narrative logic, particularly autobiography” (FRECCERO, 1986b, p. 263). A lógica em espiral pode ser aproximada à lógica da autobiografia porque os dois movimentos apontam para uma ambígua exigência: o “eu”, na autobiografia, diz “eu sou eu, mas nem sempre fui assim”, de modo que o sujeito do começo coincide com o sujeito do fim, mas são, ao mesmo tempo, separados pelo espaço da jornada relatada em uma autobiografia. Quanto ao movimento da *terza rima*, especificamente na narrativa dantesca, ela emula essa espiral, pois diferencia e

aproxima as vozes desse “eu” dantesco em relação ao começo e ao fim da peregrinação.

O final de uma tal história implica em seu próprio começo, então o desfecho da narrativa autobiográfica é um olhar em retrospecto para o seu início. Tal alternância é a própria forma da *terza rima*, que se reflete também na experiência de leitura. Pode-se dizer que o leitor quer ir em frente, junto com os versos, seguindo a sua constante progressão. Mas, para prosseguir, é necessário recuperar a cadência da rima anterior. Retirar uma rima prejudicaria o poema inteiro, pois a rima de uma *terzina* só se completa com o que disser a próxima. Esse efeito rítmico também é romanesco – diz respeito ao movimento da narrativa que se projeta até mesmo na estrutura da forma lírica.

Para Freccero, a *terza rima* é a manifestação de uma espécie de narrativa autobiográfica, refletida no seu movimento de constante retomada de um estado anterior. Por meio das 23 vezes em que Dante se dirige ao seu leitor, fica claro o estabelecimento temporal de uma ilusão autobiográfica (FRECCERO, 1986b, p. 265), e, a partir disso, pode-se traçar uma vinculação entre os aspectos líricos da *Comédia* e seus aspectos diegéticos. Freccero então concede grande importância ao *storytelling* da *Comédia*, mesmo quando se trata de seu aspecto lírico formal. O vínculo com o aspecto romanesco se dá justamente pela observação de que a poética de “conversão” ali presente, estruturada também em sua forma métrica, “implies a destruction of a previous form and the creation of a new form” (FRECCERO, 1986b, p. 266). A *terza rima*, assim, abrir-se-ia à possibilidade de se pensar uma forma narrativa nova, que estaria a nascer no interior do encadeamento dos versos. Essa forma nova eu quero chamar aqui de romance.

Com essas ideias em mente, junto a tudo aquilo que foi recuperado ao longo desta revisão bibliográfica – relacionada às possibilidades de leitura estrutural da obra de Dante –, podemos então partir à reflexão sobre o próprio gênero romanesco, tecendo considerações à luz da própria matéria narrativa de Dante, com o auxílio de apontamentos teóricos de Roland Barthes na fase final de seus escritos, após uma breve recuperação da cronologia do gênero literário “romance” e de suas manifestações na história.

3 O QUE PODE SER UM ROMANCE?

Perceber a obra de Dante como uma narrativa é um gesto simples, baseado em evidências textuais – como os seus verbos e o relato de uma viagem que ali se empreende. Afirmar essa mesma *Comédia* como um romance, por outro lado, é um gesto mais complexo do que o primeiro.

A dificuldade dessa empreitada existe porque a *Comédia* relata uma história, desenvolve uma narrativa, mas mantém o seu formato versificado, a sua tradição poemática, a sua ambição épica (que é uma forma metrificada). E, se estamos nesse tópico épico, há também a força de uma tradição epopeica que pressiona o texto e o contexto de Dante, e que parece obrigá-lo a se afirmar como aquilo que ele, a princípio, aparenta ser: um poema de inspirações épicas, por isso mesmo um texto narrativo, mas versificado.

A declarada influência da épica latina de Virgílio sobre a obra de Dante, o qual transforma elementos épicos de seu mestre em certos *topoi* recorrentes dentro do texto – cito, de passagem, um elemento como a catábase –, contribui para a estruturação da *Comédia*, tornando, ao mesmo tempo, muito fácil afirmá-la como uma obra que orbita o universo da narrativa de tradição épica.

Identificar a *Comédia* de Dante como uma obra de disposição narrativa não garante que ela seja, automaticamente, um romance. É necessário definir esse “romance” aqui proposto, pois a própria palavra, que nomeia o gênero moderno, parece escapar a uma formulação objetiva bem delimitada – é preciso traçar limites para o uso desse termo enquanto categoria genérica para a tese presente, portanto.

A noção de gênero literário diz respeito a uma atitude: colocar o leitor em relação a uma obra de uma determinada maneira ou disposição. A identificação de um gênero cria uma certa expectativa de leitura. Assim, questões referentes a gêneros literários, ao se examinar um texto, não são um aspecto que possa ser desprezado – algum exercício terminológico é necessário para definir os parâmetros de uma análise formal. Barthes chega a apontar, por exemplo, como a catalogação de gêneros e partes é central para a experiência epistemológica em nosso mundo, dizendo, no início da segunda parte do curso *A preparação do romance* (2005b), que “a pior perturbação social é a de não poder classificar” (BARTHES, 2005b, p. 4). De certo modo, precisamos de categorias para começar a pensar e questionar suas relações.

É também no argumento de seu curso citado, quando reflete sobre a

necessidade de uma classificação das próprias formas literárias, que Roland Barthes (2005b) declara a centralidade do romance em seu próprio projeto pedagógico (e pessoal): “Eu me interrogo, diante de vocês, com vocês, acerca das condições de preparação de uma Obra literária, chamada, por comodidade, *Romance*” (BARTHES, 2005b, p. 4). Essa “comodidade” do nome “Romance” talvez seja aí apontada por Barthes justamente porque o romance se empresta com facilidade às narrativas modernas, como um invólucro ou uma categoria maleável, portanto apropriada ao tipo de pensamento novo que Barthes passa a adotar para definir a Obra literária no curso.

Estipular um gênero identifica também uma certa inclinação, uma motivação ou predisposição do texto, ainda que esse gênero acolha a ironia de seu gesto contrário. Nesse sentido, entre poesia e prosa, épico e romanesco, drama e comédia, e outros binômios possíveis, equilibra-se a *Comédia* de Dante no limite genérico indecível, que, por isso mesmo, se abre às novas interpretações.

Ricoeur (1995) aponta ainda que chamar algo de “romance” não equivaleria, necessariamente, a chamar de narrativa, e o mesmo pode ser dito inversamente: chamar algo de narrativa não implica, necessariamente, a identificação de um romance. O romance diz respeito a um gesto outro de catalogação, que, segundo creio, não se restringe à nomenclatura do gênero histórico enquanto forma. Formular essa noção de romance é necessário em termos mais precisos, para encontrá-lo, de algum modo, na *Comédia*. Isto é o que farei agora, na intenção de fundamentar o que compreendo como o romance dantesco. Para tanto, julgo necessário dar um passo atrás e compor alguma espécie de arqueologia (parcial, evidentemente) da forma romanesca, da compreensão sobre o que seja um romance, fornecendo algumas possibilidades históricas de resposta à pergunta sobre a sua definição. O que, então, é um romance, em sentido geral? Seria possível apontar uma raiz à qual pertença esse gênero tão disforme, tão sem origens?

Uma das dinâmicas com as quais costumamos operar, para entender as formas textuais genéricas na contemporaneidade, é dispor os gêneros entre dois polos e distribuí-los de acordo com esses dois grupos: *poesia* e *prosa*. Talvez façamos isso, sobretudo enquanto leitores, porque prosa e poesia envolvem uma certa relação nossa com o tempo de leitura, com o tipo de investimento pessoal na atividade. Cada um desses formatos, ou dessas formatações do texto na página, exige, do leitor, uma experiência diferente de leitura, uma relação diversa com o texto, o que pode também ter a ver com os aspectos do aceleração, da instantaneidade e da pressa contemporâneos. Um texto em prosa, normalmente mais longo, leva seu tempo para ser

percorrido. O texto de um poema tende a ser curto, permite uma experiência fragmentária de leitura, enquanto os versos, buscando a concisão, exigem menos espaço na página. Evidentemente, essas categorias começam a afundar quando consideramos a enorme presença de poemas escritos não em verso, mas em prosa na contemporaneidade³¹.

De todo modo, a distinção *poesia* e *prosa* quase sempre é útil, primariamente, para a catalogação de nossos gêneros modernos, para a organização desses gêneros em nossa mente. Dessa oposição, surgem recomposições posteriores, fusões, atritos... Todavia, mesmo a possibilidade de descrever um texto como “prosa poética”, por exemplo, fundindo os dois paradigmas em um só, ainda demonstra que os dois polos de nossa operação existem e estão ali, bem demarcados, dentro dessa fusão terminológica.

Entendemos os textos em prosa como aqueles que, diante de sua extensão e de seu caráter “tagarela”, escrevem-se de uma margem até a outra do papel. Costuma-se ainda definir os gêneros narrativos hoje, em sua maioria, como pertencentes ao formato prosaico. Justamente porque “contar histórias” parece requerer uma grande porcentagem da página, ocupando o espaço de uma margem à outra, para se narrarem as aventuras, as tramas amorosas, os mergulhos psicológicos na interioridade de personagens, e assim por diante. Mas a situação se complexifica quando trocamos os elementos dos polos daquela distinção inicial, prosa e poesia, considerando também outras mudanças históricas como moldadoras de gêneros literários.

É necessário considerar, por exemplo, que existe um tipo de “romance medieval”, para além da existência de um romance grego anterior, e que não são precisamente o que Dante faz na sua *Comédia*, no século XIV. Ademais, teria Dante consciência do gênero prosaico romanesco que ascendia em seu contexto, mas que ainda não era precisamente a forma de que ele lança mão para compor seu texto?

Se vislumbramos obras como *O romance de Tristão*, de acordo com o que relembra Jacyntho Lins Brandão (2020), introduzindo a tradução dessa obra para o português, estamos diante de um romance alocado na transição da poesia para a prosa na história das formas literárias ocidentais. A obra em questão é do século XII, escrita em versos e diretamente em “romance” – o *romance* era uma forma vulgar de

31 Para uma discussão mais ampla e arejada sobre os poemas em prosa na contemporaneidade, e sobre a feitura de poemas em geral, indico o livro de Mary Oliver, *A poetry handbook* (1994).

linguagem, uma face do que viria a ser reconhecido mais tarde como o idioma francês³². Gradualmente, “romance” vai passar a designar também outras línguas vulgares.

Vão surgindo, nesse contexto, as obras que compõem os ciclos de histórias do Rei Artur, os “romances” – que têm maior relação, quanto a esse nome, com a linguagem com que são escritos do que propriamente com a distribuição de versos ou a escolha pela prosa. Os romances medievais têm os ciclos como seu critério de organização, e são esses ciclos mais uma prática de difusão do que precisamente uma forma literária, de modo que a nossa compreensão contemporânea sobre “prosa”, “romance” ou “gênero” não explicam plenamente o que era essa maneira de se relacionar com tais narrativas. O romance aí é como um nome que segmenta um grande universo de obras escritas em língua vulgar, ciclicamente replicadas e lidas, a princípio em verso, cujo único critério de organização era a existência delas dentro desses ciclos. Todo esse panorama é, assim, retomado por Brandão (2020).

O romance pode ser visto, desde já, como um gênero de gênese instável e mesmo de nomenclatura ambivalente. Seu nome não é próprio, mas emprestado de uma série de processos históricos vinculados ao próprio desenvolvimento das línguas neolatinas modernas. Como ressaltam Bournneuf e Ouellet (1976), “o dicionário fala historicamente do «romance» como da «língua comum, popular» por oposição do latim” (1976, p. 6), palavra que, no século XII, “designou simultaneamente um escrito em verso e a língua na qual ele era redigido [...]. O termo «romanz» (língua vulgar) deu origem ao verbo «romancear», que significava, primeiramente, «traduzir do latim para francês»” (1976, p. 6).

Dizem ainda os dois autores, em perspectiva histórica, que “a mesma palavra «romance» dilatou-se para designar sucessivamente qualquer obra em língua vulgar [...], qualquer obra de ficção sem bases históricas, a matéria literária por oposição à matéria oral e, nos fins da Idade Média, a palavra englobava até as canções de gesta” (BOURNNEUF E OUELLET, 1976, p. 6-7).

Data do século XII, ainda segundo os autores, o primeiro grande

32 Acho interessante fazer notar que o pensamento sobre uma língua da poesia, uma mais próxima do falar vulgar, está no cerne da poética de Dante, o que também nos permite pensar na feitura de novos gêneros poéticos a partir do desejo de registro vulgar. Penso nisso com base em apontamentos como os de Décio Pignatari, na apresentação de sua tradução ao *libello* de Dante, em que comenta: “O próprio Dante conta, aqui, que o *dolce stil nuovo*, o movimento poético que ajudou a criar, nasceu da necessidade de elevar a um *status* nobre a língua vulgar, falada pelo povo, pois as mulheres já não entendiam o latim: da língua vulgar nascia a nova linguagem do amor, dando continuidade, na Itália, à tradição criada na Provença pelos trovadores da *langue d’oc*, a língua do *sim* dessa região, em oposição à *langue d’oil*, a língua do *sim* da região do norte do rio Loire” (PIGNATARI, 2006, p. 10).

“florescimento romanesco” (1976, p. 7), com obras como *Perceval*, *Le chevalier de la charrette* (Chrétien de Troyes) e *Le roman de Tristam* (Bérroul), que eram longas narrativas em versos passadas à prosa nos séculos XV e XVI – e são justamente esses “romances de cavalaria” que vão desaguar, por exemplo, no gérmen de D. Quixote (BOURNNEUF E OUELLET, 1976, p. 7).

Nesse diálogo entre a origem da palavra e a origem do gênero “romance”, Ernst Curtius (1979) também fornece uma retomada do gênero romanesco a partir de sua identificação linguística e da coincidência com o estabelecimento de novas línguas no contexto medieval. Para explicar essa relação, vale a longa citação a seguir:

“Românico” é o nome que a própria Idade Média incipiente aplicou às línguas populares neolatinas, aliás em contraposição à erudita, o latim. As palavras derivadas de *romanicus* e do advérbio *romanice* nunca são usadas (em francês, provençal, espanhol, italiano e reto-romano) para designar povos (para isso há outros vocábulos), mas como nomes daquelas línguas – logo, no mesmo sentido do italiano *volgare*. Essas derivações são o francês antigo *romanz*, o espanhol *romance*, o italiano *romanzo*. São formadas pela camada social latina erudita e designam *todas* as línguas românicas [...]. *Enromancier*, *romançar*, *romanzare* significa: traduzir livros na língua popular ou escrevê-los nela. Esses livros podiam chamar-se depois *romanz*, *roman*, *romance*, *romanzo* – tudo derivado de *romanice*. Em francês antigo indica o “romance cortesão em versos” e pelo sentido: livro popular. [...]. O equivalente italiano do francês antigo *roman* é o galicismo *romanzo* [...]. Nesse sentido emprega Dante (Purg. 26, 118) (CURTIUS, 1979, p. 33).

Como se vê, em francês, italiano e espanhol tem-se um equivalente a “romance”, o que, primeiramente, designa uma “língua popular” e, mais tarde, uma obra que fosse escrita nessa língua. Algum tempo se passa até que o termo indique um gênero literário.

Quando chega esse momento, aponta Curtius (1979) que, desde o século XV, “aparece *romance* como designação do gênero poético, que ainda hoje assim se chama e desde o século XVI foi colecionado em *romancers*. O romance espanhol é designado pelo italianismo *novela* (como em inglês)” (CURTIUS, 1979, p. 34). Esse gênero vai sofrer uma passagem gradual do verso à prosa, e a existência de narrativas em verso é algo bastante definidor do contexto medieval. Dentre as manifestações poéticas medievais que privilegiam a narrativa, ainda em versos, antes do estabelecimento preferencial da prosa, a canção de gesta é uma das formas de narrativa que se destaca:

a canção de gesta foi pioneira na formação de uma estética narrativa em versos. Originário das hagiografias, esse gênero obteve sucesso em grande parte pela difusão da *Canção de Rolando*, uma das primeiras grandes obras a ser composta em língua vernácula, contribuindo para que o francês, sua

língua de origem, consolidasse uma tradição literária na vanguarda das outras línguas europeias (MUNARI, 2019, p. 219).

Especificamente quanto à tradição romanesca latina que vai desaguar na realidade brasileira, Azevedo (1997) aponta ainda o romance como um tipo de poema narrativo de origem medieval, concordando com os demais teóricos e expondo a dimensão do romance, enquanto poesia, entre as letras brasileiras:

Também denominado rimance [...], ele se caracteriza “pela simplicidade da expressão com que o poeta discorre sobre um assunto terno e tocante, com que desenvolve uma narração que deve ser singela”. No Brasil, além de Alphonsus de Guimaraes, cultivaram esse tipo de poema Gregório de Matos, Juvenal Galeno, José Albano, Emiliano Pernet, Guilherme de Almeida [...], Cecília Meireles (com o *Romanceiro da Inconfidência*), e outros [...] (AZEVEDO, 1997, p. 185-186).

Ampliando-se outra vez o alcance do romance, para além do que mais tarde seriam as letras brasileiras, diz Auerbach (2020) que, após o século XIII, “na sociedade culta, a narração constituía um jogo elegante [...]. Essa nova moldura foi criada por Boccaccio. A obra de Dante havia estabelecido para sempre a expressão da própria alma como tarefa essencial do escritor” (AUERBACH, 2020, p. 23). O autor parece apontar para um certo engendramento literário da questão subjetiva a partir da obra de Dante, o que mais tarde seria transmitido como estilema e como estrutura da narrativa moderna – quer dizer, o romance e os contos se preocupariam justamente em contar a história da expressão de sujeitos.

É Magris (2009) quem discorre, por sua vez, sobre o fato de que não há como imaginar o mundo moderno sem a chegada e o estabelecimento do romance como forma narrativa dominante. Para o autor, “o romance é o mundo moderno” (p. 1016), ainda que o gênero possa, por sua denominação, estar vinculado a outras expressões literárias ao longo da história:

Decerto, o termo “romance” remonta à época medieval, e há os romances gregos, mas se poderia dizer que estes, quando merecem ou justificam o nome, já trazem – em formas embrionárias e com todas as características culturais, sociais e estilísticas de suas épocas – aquelas características de modernização, para bem e para mal, e de ambivalência que definem o verdadeiro romance: sua relação com a dissolução da épica, a ambivalente simbiose de crise epigonal e inovação técnica, resíduos do universo épico remodelados e recompostos em novas estruturas, declínio de antigos valores e arrojada construção da realidade; mistura de estratégias narrativas populares, *serial* e *feuilletons* que fascinavam o público antigo, como mais tarde o burguês, polifônica contaminação de gêneros – e especialmente de registros e temas – altos e baixos (MAGRIS, 2009, p. 1016).

Magris (2009), com seu comentário, é mais corajoso que outros críticos da

história do romance, no sentido de enunciar, em uma espécie de lista, aquilo que o romance *é* ou pode vir a ser – atitude até surpreendente, tendo em vista que a maioria dos críticos pode nos levar a crer que uma definição do romance *é* impossível, porque sua definição incluiria tantas características e obras diferentes, que a listagem delas poderia seguir *ad infinitum*.

A mudança de nossa relação com a literatura e com a leitura pode em muito ter alterado as formas narrativas de preferência das sociedades contemporâneas, o que se percebe quando se observa o contexto medieval em contato com o moderno. Tendo o Ocidente passado, a partir do cenário burguês, a uma literatura menos oralizada (embora essas formas ainda existam, mesmo hoje, sob o império da letra escrita), já Dante parece se ajustar no caldeirão medieval das formas literárias entre a atitude prosaica e a lírica. Nesse contexto, as formas literárias rimadas e metrificadas iam modificando-se, integrando-se a um universo de leituras íntimas e privadas, silenciosas. A forma do romance moderno parece se acomodar melhor à necessidade de uma forma narrativa longa que se torna privada. Vemos o romance, enquanto palavra e enquanto gênero literário, percorrer esse caminho historicamente, um caminho por vezes tortuoso, mas, ao mesmo tempo, condizente com o caráter instável das estruturas de sua definição.

Lukács (1971) apontava a importância da perspectiva subjetiva para a composição de um romance. Na obra romanesca, se estabeleceria uma relação entre elementos formais abstratos e a ética do sujeito criador. Para Lukács (1971), como vimos, pensar sobre a forma romanesca seria pensar o próprio modo como o sujeito que cria a obra concede forma ao mundo criado, um mundo próprio desse sujeito. Lukács aponta, assim, que o romance relata “the adventure of interiority; the content of the novel is the story of the soul that goes to find itself, that seeks adventures in order to be proved and tested by them, and, by proving itself, to find its own essence” (1971, p. 89).

Na visão do autor, a segurança interna do mundo e do sujeito épicos excluiriam a aventura nesse sentido essencial, enquanto o romance traria para o centro de sua formação estrutural justamente essa visão interna de um sujeito que quer a aventura também impulsionado pela insegurança em relação ao mundo em que habita, mundo que se decompõe e que, portanto, leva o romancista a tentar recriá-lo por meio da linguagem romanesca.

Em oposição a esse modo como Lukács encara o gênero literário, colocando, de um lado, o romance e, do outro, a produção épica, Fusillo (2002) comenta como uma tal visão acaba alojando o romance em condição histórica de subalternidade

em relação a formas anteriores; essas formas anteriores consequentemente seriam compreendidas como formas literárias superiores, simplesmente por conta dessa comparação que sugere uma espécie de hierarquia cronológica. Fusillo (2002) comenta que essa visão de romance é fundada a partir da definição de “moderna epopeia burguesa”, que vem de Lukács. É este um mito crítico que vê na épica a forma originária por excelência, e esse mito tem em Lukács, possivelmente, o seu propagador principal (FUSILLO, 2002, p. 5).

Com a perspectiva da crítica que escolhe tal mito como principal explicação para a formação sociológica do romance, o romance é encarado como forma secundária por excelência, “condannata [...] all’anelito verso una totalità perduta. [...] Questo mito critico è stato svilupppato soprattutto dal giovane Lukács nella *Teoria del romanzo*: [...] in cui si condensa tutta la nostalgia romantica per la grecità come età felice” (FUSILLO, 2002, p. 5). Ademais, imagem crítica especular de Lukács, segundo o autor, é Bakhtin, para quem, também numa vertente de interpretação mítica, a épica é o polo negativo que implica “staticità, chiusura nel passato assoluto, cristallizzazione nel canone; mentre il romanzo è il polo positivo che implica plurivocità, dialogicità, dinamismo [...]” (FUSILLO, 2002, p. 7). Por outro lado, ao contrário de Lukács (e também de Hegel), o modelo de Bakhtin contempla o romance em perspectiva meta-histórica, não como uma forma ligada à “civiltà borghese”, mas sim como algo que acolhe variadas formas marginais e subterrâneas da narração antiga e da medieval (FUSILLO, 2002, p. 7).

Para Fusillo (2002), tudo isso espelha uma certa obsessão do pensamento ocidental: a do problema da origem, que, inevitavelmente, se reflete como uma busca incessante pela origem do romance, dando cada vez mais, e para sempre, um passo atrás no passado, de modo que a demanda pelo reconhecimento da forma romanesca se torna praticamente um rapto dessa forma dentre as possibilidades de gêneros literários. Segundo Fusillo (2002), a oposição entre épica e romance reside na base dessa busca obsessiva pela origem e retorna para o pensamento crítico como uma constante série de outros binarismos fundantes da identidade ocidental, nos quais os termos primeiros conservam quase sempre um certo caráter de superioridade (2002, p. 7).

Por vezes, os modos de comportamento dessas duas formas – épica e romance – se confundem, sobretudo quando a obsessão ocidental pelo mito da origem gera uma tendência à retrodatação constante da origem do romance (FUSILLO, 2002, p. 8). Adotando uma perspectiva que tenta romper com esse binarismo da busca originária, Fusillo destaca que tanto épica quanto romance são dois diferentes modos de

representação literária, com seu ponto em comum sendo o fato de que “appartengono però alla stessa grande tipologia espressiva, al regime narrativo, contrapposto al regime drammatico e a quello lirico” (FUSILLO, 2002, p. 7-8), ponto em comum que não excluiria a condição das duas grandes formas literárias como manifestações autossuficientes.

Se a épica é extremamente codificada e canônica, o romance, por outro lado, se conforma como algo fluido e aberto, o que o torna favorável às hibridizações (FUSILLO, 2002, p. 8). Esse ponto seria crucial para a definição do romance: suas hibridizações. Essa visão de Fusillo concorda com aquilo que apontam Bournneuf e Ouellet (1976) sobre o romance: “o romance tende a absorver outras artes e outros gêneros literários, como a sátira, no *Cândido* de Voltaire, a epopeia napoleônica do povo russo em *Guerra e paz*, e até o cinema e o romance americano” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 25-26).

Um gênero normalmente é definido por um certo atrito ou encontro entre paradigmas tanto de forma quanto de conteúdo. Em relação ao romance, parece que a dificuldade e a confusão em sua definição nascem quando se está diante dessa extrema maleabilidade tanto da forma quanto dos temas. A maneira como o romance é analisado muda de acordo com a perspectiva que adotamos. Ele pode, muitas vezes, ser visto como um gênero burguês “obediente” às convenções, uma forma domada pelas práticas de leitura e de lazer de uma certa sociedade. Por outro lado, pode também ser considerado como manifestação da persistente oposição entre épica e prosa moderna ou antiguidade e modernidade, por exemplo. E esses são apenas alguns modos de se olhar para o gênero.

A dualidade na origem do romance, entre o romanesco e o épico, ao mesmo tempo em que condiciona certas visões sobre a forma romanesca, também sugere um aspecto interessante sobre esse gênero: a ideia de que o romance não é elitizável, a de que ele é diferente da épica, com sua aura sagrada, por vezes algo censurado, marginalizado; é um gênero menor, inclusive perigoso³³, na visão de Fusillo (2002, p. 13).

Pensando especificamente na *Comédia*, embora ali haja diversos *topoi* épicos, como a própria descida ao mundo ínfero na catábase inicial do texto, talvez a

33 Pelo modo, por exemplo, como um protagonista pode despertar no público uma identificação excessiva com esse herói, numa espécie de risco social e moral que é inclusive ausente em relação à épica (FUSILLO, 2002, p. 13).

“língua menor” com que a *Comédia* é escrita já sirva como ponto original para se olhar o tipo de narrativa em curso ali como algo mais próximo das formas romanescas do que da épica.

Há ainda o aspecto temporal a ser considerado, o qual, enquanto forte categoria narrativa, pode ser uma das habilidades mais definidoras do romance: a manipulação desse tempo. Praloran (2002), por exemplo, sugere que o tempo seria a questão fundamental colocada pelo romance (que aproximo à sua definição de *racconto*):

Il tema del tempo è una questione fondamentale nello studio del racconto. Lo è ingenuamente, perché il tempo è elemento chiave dell’istanza narrativa visto che la successione di eventi caratterizza ogni racconto; lo è anche teoricamente, perché fin dalle origini della riflessione sulla narratività, la *Poetica* di Aristotele, questo tema já assunto un ruolo decisivo (PRALORAN, 2002, p. 225).

Retomado por Praloran (2002), Aristotéles vai dizer que não basta que os eventos de uma história ocorram “«uno dopo all’altro» ma «uno a causa dell’altro»” (PRALORAN, 2002, p. 225), o que concede ao romance a percepção de que seu aspecto temporal é algo que define a narrativa desde os seus primeiros estudos, fazendo da arte do *racconto* como encadeamento dos fatos algo que o romance vai privilegiar de modo mais ressaltado, com a “selezione degli avvenimenti in una prospettiva finalistica”, (PRALORAN, 2002, p. 225).

Essa percepção do tempo como uma coisa fundadora do romance e determinante para o seu funcionamento persiste nos dias de hoje, também diante das formas mais ousadas do romance, a partir da modernidade. Nesse sentido, Praloran afirma que “anche nelle sperimentazioni più radical della narrativa moderna è difficile sfuggire a una concezione orientata in senso logico della rappresentazione-riproduzione del tempo” (PRALORAN, 2002, p. 225). Para o autor, representar e narrar, assim, significariam necessariamente manipular o tempo (PRALORAN, 2002, p. 226).

O romance manipula declaradamente o tempo e também expõe outras artimanhas, como a ironia com que tematiza, muitas vezes, sua própria composição formal: “do *Roman comique* de Scarron a *Jacques le fataliste*, de *Tristram Shandy* de Sterne ao *Faux-monnayeurs*, desenvolveu-se uma contra-corrente «irônica» [...]. O romancista põe a claro os seus próprios processos, os seus artifícios, desfaz ao mesmo tempo que constrói” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 8). Assim, o próprio gênero se manifesta como o comportamento da palavra que o designa: “flutuante e em perpétua

expansão” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 9).

Uma vez mais, atesta-se essa deformidade quase grotesca do romance, pois parece que o romance pode ser definido sempre de acordo com aquele que o observa, ecoando o tempo daquele que se debruça sobre o gênero: “Críticos e teóricos deram-nos, desde há quatro séculos, múltiplas definições dele, mas elas quase só nos informam sobre a concepção que do gênero se tinha na sua época” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 27-28). Em alguns momentos, por exemplo, a tendência do romance foi até mesmo, sobretudo pela visão dos críticos, o anúncio de seu próprio fim. De acordo com Bournneuf e Ouellet (1976), os historiadores da literatura anunciam o fim do romance há mais de cem anos (1976, p. 12-13), mas, ao mesmo tempo, “a extrema maleabilidade permitiu-lhe sair triunfante de todas as crises. Esses mesmos traços tornam aventurosa toda a tentativa de definir o gênero” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 27).

Marthe Robert (2007) é a pensadora, dentro de meu recorte, responsável por levar ainda mais adiante o raciocínio da forma romanesca, para além dos aspectos de seu contato vizinho com a épica, por exemplo, à semelhança daquilo que apontou Fusillo (2002). A autora diz: “embora comumente visto como herdeiro das grandes formas épicas do passado, o romance, no sentido em que o entendemos hoje, é um gênero relativamente recente” (2007, p. 11). Para uns, esse gênero teria nascido com Quixote. Para outros, com Robinson Crusoe. De qualquer forma, o seu caráter de “novidade” se manifesta em sua instabilidade de comportamento e na dificuldade de se apontar o seu momento de maturidade ou mesmo de nascimento, o que torna curioso o fato de que alguns discutem até mesmo a morte do romance.

Diante de tamanha imprecisão de suas formas, o romance, justamente em sua típica maleabilidade, faz do campo literário uma espécie de seara de onde colhe todas as formas e temas para manipulá-los dentro de sua composição: “O romance absorve do alheio e faz do domínio literário a sua colônia”, afirma Marthe Robert (2007, p. 12), o que, para a autora, talvez explique a sua massificação, apesar do rebaixamento pelos letrados (2007, p. 12)³⁴. Marthe Robert reforça o aspecto do romance de se comportar como uma espécie de forma em rebelião, que talvez ironize até mesmo a própria noção de gênero:

da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de

³⁴ Rebaixamento que, para mim, parece se identificar bastante com o gesto recorrente de se colocar o romance em dívida com as formas do passado clássico.

utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso, nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: [afinal,] ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético” (ROBERT, 2007, p. 14).

O romance gera, assim, uma inconveniência teórica gritante. Concluo, junto com Marthe Robert (2007), que “ele não tem regras nem freios, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados” (p. 14). Se mudamos a perspectiva pela qual olhamos o romance, permanece a sua indefinição.

Interpreto essa lacuna permanente, na verdade, mais do que uma inconveniência teórica, mas como um convite. O romance convida a uma quebra da inteligência teleológica; ele me parece ser a forma que coloca a literatura e o exercício da escrita como uma provocação, que se estende até mesmo quanto aos instrumentos que podemos usar para ler e interpretar romances.

Acolho essa pergunta como uma das estruturas da tese: como definir uma obra que não pode, de acordo com a cronologia, ser vista como romanesca, ao mesmo tempo em que enxergo o romance ali, quando o próprio romance se esquia a uma definição precisa? É a “maleabilidade” do romance que me permite tomá-lo, torcê-lo, ver até onde a sua forma conduz a reflexão sobre ele e sobre a obra de Dante.

Ao mesmo tempo, se um gênero é um sistema de regras, quais são as regras do romance? No caso específico desta tese, mais do que perseguir um mito de origem, o que pergunto é: se há tantos traços que colocam a *Comédia* na gênese do romance, ou em um ponto cronológico entre a épica e o romance, o que, exatamente, na *Comédia*, poderia defini-la como uma obra romanesca?

A importância dessa definição reside, possivelmente, em trazer para o primeiro plano da análise do texto a sua matéria narrativa especial, concedendo-lhe um nome próprio. Mas, se sua definição romanesca não reside em critério necessariamente cronológico, *que tipo* de romance estaria em curso na *Comédia*? A partir daqui, para responder a essa pergunta, acredito que os apontamentos de Roland Barthes iluminem o texto de Dante de modo novo, concedendo, com frescor, possibilidades de análise à estrutura da *Comédia* ainda pouco trilhadas nos próprios estudos dantescos.

3.1 Romance como conversão

Barthes enxerga, na obra de Dante, um “convite” ao romance – relação que se pode muito bem testemunhar em textos como “Durante muito tempo, fui dormir cedo” e, mais tarde, nas aulas que formam *A preparação do romance*, um curso inteiro ao redor do desejo de escrita encapsulado pela forma romanesca. Parece se delinear ali a ideia de uma forma romanesca como espécie de “conversão”, e a conversão no sentido de tomar uma outra via, converter-se a uma vida nova por meio do texto.

Oliveira e Pino (2018) apontam que a escrita de Barthes dialoga profundamente com uma dinâmica de “perturbação dos gêneros” (p. 178); portanto, sua ideia de “terceira forma” – que está vinculada à noção de uma “vida nova” via texto – se inspira na prática dessa “perturbação”. A terceira forma é uma espécie de obsessão literária de Barthes pela oportunidade de dizer um Amor por meio da literatura. Mas *qual* literatura? A terceira forma seria uma espécie de gênero em que se permite narrar esse tipo de afeto vislumbrado por Barthes.

Nos anos finais de sua vida, Roland Barthes parecia buscar essa “terceira forma” via romance. Ele tornou conhecido o seu desejo de escrever uma obra categorizada como romance. O trabalho intitular-se-ia, a princípio, *Vita nova*, e a composição desse romance desejado se anuncia em textos como “Durante muito tempo fui dormir cedo” e ao longo do curso sobre *A preparação do Romance* (além de algumas outras de suas obras finais).

Como se vê na conferência “Durante muito tempo fui dormir cedo”, a busca pela “terceira forma” nasce de uma leitura amorosa de textos como os de Proust, depois Tolstói, que conduzem Barthes ao seu projeto de romance como o começo de algo novo, diferente do que até então se fizera. A partir daí, identifica-se a ideia de “conversão” que Barthes aloja como uma força motriz desse desejo de escrever.

A confecção de um romance como Barthes o concebe estaria muito ligada à passagem por esse momento singular de uma vida e pelo reconhecimento (pela leitura de outras obras) de uma espécie de chamado, como aponta no segundo volume de *A preparação do romance* (2005b). Diante da leitura, a alegria produtora de uma escrita é uma espécie de acontecimento que, naquele instante, produz “uma jubilação, um êxtase, uma mutação, uma iluminação, o que chamei muitas vezes de *satori*, um abalo, uma ‘conversão’” (BARTHES, 2005b, p. 12). A primeira conversão, então, é aquela que, por meio da leitura desejosa, transforma um leitor em potencial escritor.

Ao mesmo tempo, um desejo pela escrita nunca pode ser plenamente conhecido; é impossível medir toda a extensão do Desejo. Justamente o que se

manifesta como a presença desse tipo de desejo é a concretização de uma obra, ou a tentativa dessa obra, ligada ao momento da vida propício para que essa escrita aconteça: “Não posso dizer que o *Desejo* é a *origem* do Escrever, pois não me é dado conhecer inteiramente meu desejo e esgotar sua determinação”, diz Barthes (2005b, p. 11) em seu curso, amadurecendo a ideia de um desejo pela escrita. “Um desejo sempre pode ser o substituto de outro, e não compete a mim, sujeito cego, mergulhado no imaginário, explicar meu Desejo até seu dado original” (BARTHES, 2005b, p. 11). O que Barthes sabe sobre esse sujeito que deseja escrever, porém, é que esse desejo tem um ponto de partida localizável, relacionado aos sentimentos de júbilo e de prazer que a leitura de certas obras provoca (BARTHES, 2005b, p. 11).

Roland Barthes foi o responsável por entender a forma poética de Dante, na *Comédia*, como modelo de uma espécie de *desejo de se produzir um romance*, enxergando ali o aspecto *romanesco* da escrita dantesca; e isto sem vincular este “romanesco” à transição histórica ou genérica entre épica e romance, mas simplesmente alocando Dante como um nome semelhante ao de Marcel Proust, graças às suas formas de narrar a vontade de escrever uma obra.

Para definir um romance, a cada vez, é sempre necessária uma nova síntese, são necessários novos instrumentos que o próprio romance exige, uma nova combinação de alguns pressupostos que inevitavelmente terminam quebrados – de certo modo, é isso o que Barthes vislumbra em relação ao romance enquanto forma, uma fluidez amorosa de seu comportamento cambiante, e o enxerga no gesto de Dante ao iniciar, curiosamente, não a *Vida nova*, mas a *Comédia*. Barthes chama de “vida nova” o momento em que se busca contar algo dentro de um romance, vendo esse momento como o mesmo tipo de experiência que está nos passos iniciais da *Comédia*: o evento que acontece “no meio do caminho de nossa vida”.

O romance que aqui proponho pode ser visto como uma espécie de tomada de atitude, ou de impulso, em relação ao “Desejo de escrever” – concordando, então, com o que diz Barthes. Esse “impulso” responde a uma espécie de “compulsão” pela escrita, que toma forma por meio de uma necessária chegada de um novo gênero (o romance), já que o romance, na visão de Barthes, inaugura as suas próprias regras, reformula noções de gênero, e pode assim ser encarado como uma forma sempre nova, a cada execução. O Desejo de Escrever, ligado diretamente ao romance, é como uma força que dá forma ao que se tornará, então, a obra escrita.

Para pensar esse romance dantesco, apoio-me nas primeiras palavras de

Barthes que, enfim, se mostrava como um potencial romancista, bebendo da fonte da *Comédia*. Para expor melhor essa relação entre Dante e Barthes, começo com o comentário sobre o ensaio “Durante muito tempo, fui dormir cedo” (1988).

Repousa sob esse ensaio o pessoal desejo de Barthes de escrever uma obra e pensar essa obra. “É o íntimo que quer falar em mim, fazer ouvir o seu grito” (1988, p. 289), diz Barthes, apresentando-se, ambigualmente, tanto como um “eu” vacante, com quem qualquer um pudesse se identificar, quanto como o próprio Roland Barthes, aquele que quer relatar em texto uma “vida nova”. Barthes aqui se define como “aquele que quer escrever” (1988, p. 292), e seu método é colocar-se em contato candente com romances. Uma das referências romanescas de Barthes, aqui, será Dante, a partir da segunda metade do ensaio.

A princípio, Barthes se posiciona também como leitor, identificando que o desejo de escrever nasce justamente dessa relação de convivência com obras romanescas. Querer-Escriver levaria o leitor a se identificar com o próprio autor do texto lido (BARTHES, 1988, p. 284), ao mesmo tempo em que é o texto que faz vibrar, retroalimentando-o, esse desejo de escrever no leitor. Marcel Proust, então, seria o “lugar privilegiado” desse tipo de relação observada entre a leitura amorosa e a vontade de produzir uma obra, de acordo com Barthes (1988):

Proust é o lugar privilegiado dessa identificação particular, na medida em que a *Busca* é a narrativa de um desejo de escrever: não me identifico com o autor prestigioso de uma obra fundamental, mas com o operário, ora atormentado, ora exaltado, de qualquer maneira modesto, que quis empreender uma tarefa à qual conferiu, desde a origem do seu projeto, um caráter absoluto (BARTHES, 1988, p. 284).

Barthes fala de um leitor que ocupa o lugar privilegiado de uma filiação, como aquele que se sente invocado e tomado pela obra, e que se lança a essa obra consciente de sua primeira condição de leitor. Essas categorias de identificação parecem adequadas à performance inicial de Dante-personagem, diante de Virgílio, no começo do *Inferno*: ““O de li altri poeti onore e lume/vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore/che m'ha fatto cercar lo tuo volume.// Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;/tu se' solo colui da cu' io tolsi/lo bello stilo che m'ha fatto onore” (*Inf.* I, v. 82-87), diz Dante ao seu mestre, indicando a leitura amorosa de sua referência que então tomava corpo ali, diante de seus olhos.

Barthes, tomando emprestada a figura do guia, vai encarar também o começo da aventura de escrita de uma obra como embrenhar-se em uma selva,

deixando-se conduzir por uma espécie de iniciador (que, no caso de Barthes, na conferência em questão, é Proust). Barthes começa, assim, em outra parte de seu ensaio, a apontar a vinculação entre Dante e o desejo de escrita:

Dante (mais uma vez um início célebre, mais uma vez uma referência esmagadora) começa assim a sua obra: *Nel mezzo del cammin di nostra vita...* [...]. Porque o “meio da nossa vida” não é, evidentemente, um ponto aritmético; como é que, no momento em que estou falando, poderia conhecer a duração total de minha existência [...]? É um ponto semântico, e instantâneo, talvez tardio, em que sobrevêm na minha vida um novo sentido, o desejo de uma mutação: mudar de vida, romper e inaugurar, submeter-me a uma iniciação, tal como Dante embrenhando-se na *selva oscura*, deixando-se conduzir por um grande iniciador, Virgílio (e para mim, pelo menos durante o tempo desta conferência, o iniciador é Proust) (BARTHES, 1988, p. 289).

Voltemos então ao iniciador de Barthes (Proust), ainda pensando sobre o “meio da vida” que é visto por Barthes, a partir de Dante, como uma espécie de “desejo de uma mutação”, anseio por mudar, romper e inaugurar uma vida que se transformaria em obra. Esse meio da vida, começo da obra, é também o período crucial de uma hesitação, que Barthes enxerga a partir de seu modelo proustiano: “Proust está, de fato, no cruzamento de duas vias, de dois gêneros, dividido entre dois ‘lados’, que não sabe ainda poderem juntar-se [...], o lado do Ensaio (da Crítica) e o lado do Romance” (BARTHES, 1988, p. 284). Provinda de uma dúvida e da hesitação, a forma inicial dos escritos de Proust ainda é “mista, incerta, hesitante, ao mesmo tempo romanesca e intelectual” (p. 285). Depois, Proust encontrará aquilo que é a “terceira forma”.

O “meio da vida”, esse momento necessário de mutação, entre uma posição e outra desse sujeito leitor – que em breve se tornará escritor –, é também a necessidade de abandonar a posição “ao meio” e encontrar a terceira forma, a nova forma que concederá corpo a esse desejo de escrever.

Admirador de autores que praticavam uma certa “indecisão de gêneros”, conforme define Barthes (1988, p. 285), tais quais Novalis e Baudelaire, Proust vai encontrar a sua forma numa espécie de mistura entre poesia e romance, na busca por uma forma “que recolhesse o sofrimento, pois acabara de perder a mãe” (BARTHES, 1988, p. 285). Não se sabe como Proust, enfim, saiu de seu estado de hesitação, mas sabemos qual forma ele enfim escolheu: a da *Busca*. “Romance? Ensaio?”, pergunta-se Barthes (1988), e responde: “Nenhum dos dois e os dois ao mesmo tempo: o que chamarei *uma terceira forma*” (BARTHES, 1988, p. 285) – isto é, o romance do “meio da vida”.

A “terceira forma” de Proust, “provinda do sono”, produz uma espécie de

“desorganização do tempo (da crono-logia)”, o que Barthes identifica como um princípio moderno (BARTHES, 1988, p. 287). Ele diz ainda que essa desorganização não é apenas do tempo, mas também da biografia – “na obra, numerosos elementos da vida pessoal são conservados, de maneira identificável, mas esses elementos estão de certo modo *desviados*” (1988, p. 287). Barthes está aproximando a ideia de desorganização ao fator determinante do romance enquanto terceira forma: o romance desorganiza expectativas, rompe com certas noções genéricas. Um processo de “desorganização” similar acontece com a *Comédia*, ainda pensando o traço biográfico que Proust desestabiliza.

Para o começo de sua jornada na busca de uma forma narrativa, o sujeito dantesco é, como Proust, também tomado pelo sono: “Io non so ben ridir com’ i’ v’intrai,/tant’ era pien di sonno a quel punto/che la verace via abbandonai” (*Inf.* I, v. 10-12). Na obra de Proust, pela via do sono, a carapaça do tempo se rompe (BARTHES, 1988, p. 286) e, nesse processo, assim como acontece o estilhaçamento da biografia de um Dante empírico na *Comédia*, Proust igualmente fragmenta e desorganiza a forma biográfica dentro da sua forma romanesca (BARTHES, 1988, p. 287).

Exemplo dessa manipulação do dado biográfico proustiano, que serve também para entender processos narrativos na *Comédia* de Dante, pode ser encarado por meio daquilo que Barthes batiza de primeiro “desvio” biográfico da *Busca*, o da pessoa enunciadora:

a obra proustiana põe em cena – ou em escritura – um “eu” (o narrador); mas esse “eu”, se assim se pode dizer, já não é mais exatamente um “eu” (sujeito e objeto da autobiografia tradicional): “eu” não é aquele que se lembra, se confia, se confessa; é aquele que enuncia [...]. O resultado dessa dialética é [perguntar-se] se o narrador da *Busca* é Proust (no sentido civil do patronímico): é simplesmente *outro* Proust (BARTHES, 1988, p. 288).

Comparando essa noção de desvio em relação à obra de Dante, a questão se torna interessante em outro nível, pois sabemos que não há como se desfazer do Dante civil/biográfico, mas essa identidade quase sempre permanece muito mais uma lacuna do que uma certeza, sendo preenchida na maior parte do tempo por dados da própria ficção, como atesta Elisa Brilli, ao constatar que a maior parte do que se sabe sobre Dante provém de “literary self-portraits” (2018, p. 135). Isso se mostra uma dificuldade particular para os biógrafos, quando se considera a outra porcentagem das fontes atreladas a uma inescapável ficcionalização da vida do autor:

This problem is further complicated by the other sources biographers have to

handle, a varied melting pot of testimonies extracted from chronicles, pre-modern Dante lives, and commentaries on the *Commedia*. Even the four pages of Inglese's "Cronologia minima" (Inglese 2015: 13–17), which is in theory drafted exclusively on the basis of the documentary evidence, include one chronological entry justified on a non-documentary basis: Dante's birth (BRILLI, 2018, p. 137-138).

A ideia da autora, pensando sobre a biografia dantesca, não é a de questionar a paternidade de todos os textos de Dante ou todos os dados de sua vida, apurados ao longo de séculos de bibliografia genética. Sua provocação, no texto citado, é justamente no sentido de que a identidade do autor empírico da *Comédia* é inextricavelmente entrelaçada às ficções de sua obra. Por sinal, ainda hoje, sabe-se menos sobre ele, em bases documentais, do que se poderia apurar, por exemplo, sobre a pessoa de Marcel Proust. Não há, assim, como se desfazer da questão da pessoa autoral "intrometida" no texto da *Comédia*, pois ali nasce um híbrido entre identidade real e identidade ficcional.

Numa abordagem mais histórica dos gêneros que poderiam categorizar a *Comédia*, o tipo de inovação concebida por Dante tem a ver com a criação de uma espécie de terceira forma mas dentro do contexto específico em que ele se inseria, como faz notar Julia Haterly (2019), comentando certa "obsessão transgressora" de Dante com seu próprio "eu": "Dante was well aware that his tendency to speak of himself could be considered transgressive, and this is made clear in his abandoned philosophical treatise the *Convivio*" (2019, p. 21). Quando passa então à redação da *Comédia*, Dante está bebendo da sopa de um caldeirão que envolvia tanto a noção do *stilnovo*, de um "personal context as persuasiveness" (HARTLEY, 2019, p. 22) na poesia, quanto a forma dos *razos*, em que se poderia encontrar "explanations of the circumstances in which individual songs were composed" (HARTLEY, 2019, p. 22). Esse encontro de arquétipos genéricos parece definir o que se vê em *Vida nova*. As experimentações com o "eu" literário se intensificam e, então, a afirmação desse "eu" enquanto categoria narrativa passa a ser absoluta na *Comédia*.

Assim, dentre outras influências, como a das formas narrativas de seu mundo, nasce a "terceira forma" de Dante: "Dante's innovation in this context was to transfer the emerging biographizing tendencies of lyric poetry into the genre of the allegorical dream vision and to present himself as a divinely inspired poet" (HARTLEY, 2019, p. 22).

Elena Lombardi (2010) também aponta uma espécie de "terceira forma", que se reflete na busca de Dante por uma proposital recomposição da linguagem, visível

por meio da deterioração linguística que a autora detecta ao longo do *Inferno*. Ao opor duas culturas dominantes na formação de seu texto, a épica e a bíblica, “Dante is considering here another plane: the linguistic plane, where he is trying to position himself as a ‘minority author’, with respect to two works both written in Latin, the dominant language of the Middle Ages” (2010, p. 134). Há aí um duplo movimento, entre autoria e autoridade: ao mesmo tempo em que se coloca como um autor menor, Dante teria criado, pela via do texto, uma autoridade para si próprio, que recai tanto sobre a escolha de uma língua específica para compor sua terceira forma quanto sobre essa identidade dantesca de protagonista e narrador, isto é, um indivíduo que fala com uma voz cuja autoridade foi definida por uma missão celestial, uma identidade poética construída na dimensão textual e que também contribui para a construção de um protagonista extremamente individualizado (HARTLEY, 2019, p. 27).

Minha ênfase, aqui, não é tanto sobre a dimensão divina da missão em curso na *Comédia*, mas no modo como a construção dessa “autoridade” passa por uma *escolha* autoral que diz respeito à extrema individuação do autor/narrador/protagonista; ao mesmo tempo, essa individuação é também quase que exclusivamente construída no texto e, por conseguinte, na dimensão literária. É algo ficcional. O homem que atende pela identidade de Dante é composto também pelos vazios de sua vida documental. Friso a questão dessa esquiva identidade dantesca por acreditar que isso potencialize o aspecto narrativo construído acerca desse sujeito, que é múltiplo, na *Comédia*. Ele é múltiplo tanto por atender aos papéis de personagem e de narrador, quanto por seu próprio autor empírico parecer, também, uma construção ficcional.

Um segundo desvio aplicado à obra de Proust também se aplica a Dante, o que se descreve assim, ainda nas palavras de Barthes (1988): na *Busca*, “há certamente ‘narrativa’ (não é um ensaio), mas essa narrativa não é a de uma vida que o narrador tomasse no nascimento e conduzisse de ano em ano até o momento em que toma da pena para narrá-la. O que Proust conta [...] não é sua vida, é seu *desejo de escrever*” (BARTHES, 1988, p. 288). Esse segundo desvio também me parece presente em Dante – afinal, a obra que a *Comédia* apresenta é também a história de como *escrever* aquela jornada.

Com esses dois desvios biográficos, vislumbrados por Barthes (1988), o autor lança em seguida uma pergunta sobre o próprio romance, sobre a origem e o tempo desse desejo de escrever: “Por que hoje?” (1988, p. 290) – num parágrafo de linha única, essa frase se destaca. O “hoje”, momento imperativo da escrita, pode ser

entendido como o “meio da vida” – que uniria tanto uma noção de idade, envelhecimento, quanto a própria posição de um sujeito entre o tempo que já passou e o tempo que ainda resta.

A posição do romancista, assim, parece ir se delineando como uma posição também em um certo tempo, no meio de dois momentos, entre passado e futuro: esse posicionamento é o que promove, ainda, na narrativa de Dante, os jogos temporais orquestrados pelas dimensões diegéticas, as quais envolvem as posições do Dante narrador ou escritor e do Dante personagem ou peregrino. Ele também está ao meio do caminho da vida e bem ao meio de duas posições de sujeito: escritor e peregrino.

O conceito de Barthes de “meio da vida” é o momento de uma mudança da paisagem pessoal do escritor, uma novidade, um acontecimento significativo, que o lança ao desejo por uma nova forma de escrever. O próprio Barthes buscava, colocando-se na posição de um leitor que se transforma em escritor, esse “meio do caminho” para si, para a sua obra em potencial, como aponta Claudia Amigo Pino (2012):

essa vida nova, esse meio do caminho, enfim, [...] da escritura de Roland Barthes consistia em entrar na literatura, escrever como ele jamais o tivesse feito. Ora, o que ele nunca tinha feito era exatamente o Romance. A vida nova de Barthes consistia em escrever um romance e esse romance trataria dessa vida nova (PINO, 2012, p. 239).

Nesse “meio de caminho”, a partir da imagem que nasce com os versos iniciais da *Comédia*, Barthes confere um valor especial à ideia do “caminhar” (aspecto também central, diga-se de passagem, na constituição do enredo da *Comédia*): caminhar produz uma evidência repentina, a de que não haveria mais tempo para se viver diversas vidas; é chegado o momento de se passar, enfim, à “vida nova”, à última vida (BARTHES, 1988, p. 291). Com isso, reflito também sobre a própria *Vida nova* de Dante (o livro): a vida que se anuncia como nova é a que começaria *a seguir*. Isto é, em *Vida nova*, existiria uma memória apaziguada, uma espécie de adeus à forma antiga, à vida como vinha sendo.

Com isso, proponho que *Vida nova* de Dante não se encaixaria – pensando com as categorias de Barthes – precisamente na noção de nova forma inaugurada ao meio da vida: nesse caso, a obra é muito mais uma espécie de adeus do que um recomeço. Ela grava justamente o momento ficcional em que a figura dantesca, ficcionalizada, sabe exatamente o que *já passou*, mas ainda não sabe o que virá em seguida. Essa é a posição de iminência do “meio do caminho”, mas ainda não propriamente o seu advento.

Ali, na *Vida nova* dantesca, mostra-se o desejo como uma espécie de prólogo, mas a obra ainda não é a escritura desse desejo. Em determinado momento de seu curso sobre o romance, Barthes apresenta a dinâmica daqueles encontros começando por um “prólogo” e estabelecendo que o prólogo é a exposição de um “Desejo de Escrever como ponto de partida da obra a ser feita” (BARTHES, 2005b, p. 6). A *Vida nova* parece-me apresentar esse desejo em potencial por uma forma nova, a forma do meio do caminho, mas ela, ali, ainda não existiria.

Por isso vejo o romance dantesco muito mais presente nos aspectos que se presentificam na própria *Comédia*, tendo consciência de que Dante não pretendia exatamente escrever a *Comédia* ao terminar *Vida nova*. A *Comédia*, só mais tarde, é a forma que *advém*, no “cume” ou no “meio” da vida de Dante. O romance, assim, é uma espécie de projeto que necessariamente envolve o desejo de escrever – em grande parte Barthes visualiza esse romance como algo que acontece ao “meio do caminho” a partir de Dante na *Comédia*.

Esse novo caminho, no caso de Proust, de acordo com Barthes ainda, teria nascido justamente de um acontecimento marcante: “Para Proust, o ‘caminho da vida’ foi certamente a morte da mãe (1905), mesmo que a mutação da existência, a inauguração da nova obra só tenha acontecido alguns anos mais tarde” (BARTHES, 1988, p. 290-291). Barthes descreve esse luto como motivador de uma obra posterior, e o próprio luto de Proust, em si, como algo cruel, irredutível, o qual, para o próprio Barthes, pode ser dito como o “cume do particular”, retomando assim uma expressão de Proust (1988, p. 290-291). Logo, o que marca a performance inicial da “nova obra”, da “terceira forma”, é aquilo que acontece após esse evento singular na vida do sujeito que escreve e se coloca na obra por meio de alguns desvios de sua própria biografia. Esse “cume do particular” é o que constitui o momento intenso que lançaria o sujeito à escrita de uma terceira forma – e, no caso particular de Barthes, esse será o momento em que ele mesmo descobre a morte como algo real (p. 1988, 290-291), especificamente a morte de sua própria mãe.

O meio da vida parece ser ainda um local abstrato de profunda solidão (a não ser pelas leituras), e as obras que o sujeito encontra nesse caminho levam-no ao desejo de encontrar a sua própria forma de escrita. Esse pensamento remete-nos imediatamente à própria imagem de Dante na *Comédia*. Guiado por seu autor e mestre morto, cercado de outros mortos: inescrutável solidão do corpo vivo entre sombras.

Barthes vê nesse encontro com a morte – para ele algo muito pessoal –,

acontecido no meio da vida, uma possibilidade de que a forma literária abrigue uma espécie de amor, uma modalidade nova de ética: a literatura (em especial a forma romanesca, que ele aproxima à ideia da “terceira forma”) como a possibilidade de *criar* algo em meio a uma ausência. Quem escreve um romance não fala de alguma coisa; *faz* alguma coisa. Ele mesmo aponta, nesse sentido, conceber o romance assim: “[...] é precisamente essa Forma que, delegando a personagens o discurso do afeto, permite dizer abertamente este afeto: aí o patético é enunciável, pois o Romance, sendo representação e não expressão, nunca pode ser para quem o escreve um discurso de má-fé” (BARTHES, 1988, p. 293).

Barthes transforma então uma concepção histórica de romance em uma espécie de gênero pessoal dado a uma missão do *pathos* como sua motivação ulterior, escapando-se a outros tipos de catalogações. No “cume” de sua vida, “cume do particular” ou do enfrentamento de um “momento da verdade” (momento entendido como uma porção de afetos que se acumulam e movem o escritor ao meio da vida), Barthes produz uma pequena teorização sobre o tipo de romance que, para ele, seria a missão última dessa forma literária:

o “momento da verdade” nada tem a ver com o “realismo” (aliás, está ausente de todas as teorias do romance). O “momento da verdade”, supondo-se que se aceite ter dele uma noção analítica, implicaria um reconhecimento do *pathos*, no sentido simples, não pejorativo, do termo, e a ciência literária, coisa estranha, reconhece mal o *pathos* como força de leitura; [...] ainda estamos longe de uma teoria ou de uma história patética do Romance; porque seria necessário, para esboçá-la, aceitar pulverizar o “todo” do universo romanesco, não mais colocar a essência do livro na sua estrutura, mas, ao contrário, reconhecer que a obra comove, vive, germina, através de uma espécie de arruinamento que só deixa de pé certos momentos [...] (BARTHES, 1988, p. 292).

Esses “momentos” seriam o cume de um sujeito, o momento do seu acontecimento de “verdade”. Barthes, inclusive, propõe aí até mesmo dinamitar as análises *estruturais* de um romance, o que atesta a radicalidade desse pensamento sobre o romance enquanto *pathos*. Assim, o autor vai buscando conceber a forma que possa “pintar aqueles a quem amo”, o que seria diferente de dizer “meu amor” ou “eu-te-amo” – atitudes que, nas palavras dele, estariam mais próximas de um projeto *lírico* (BARTHES, 1988, p. 292-293). Barthes, então, não quer o lírico do afeto; quer a sua forma passível de um *storytelling* novo. A terceira forma seria a possibilidade de pintar o amor sem devassá-lo, sem escancará-lo, mas representando-o, talvez, por meio dos desvios (como aqueles que caracterizam os dados biográficos de Proust e de Dante).

Para Barthes, o romance é o que se permite moldar como a forma nova, surgida como algo imperativo ao meio da vida e como forma de dizer um amor e transformar esse amor em projeto. O romance caberia bem como instrumento dessa missão justamente porque não tem uma forma previamente definida, então pode ser qualquer coisa, contanto que seja uma forma “nova em relação à minha prática passada, ao meu discurso passado” (BARTHES, 1988, p. 292).

Barthes amadurece a ideia de “conversão” como estopim à obra romanesca a partir dos apontamentos de seu curso *A preparação do romance*. Os modelos literários romanescos de Barthes, no sentido dessa nova concepção de obra, são agora Proust e Tolstói, acompanhados de Michelet, Chateaubriand e ainda outros, mas a noção de “meio da vida”, o momento da conversão, é tomado emprestado do modelo advindo de Dante – e isso continua a ser explorado no curso. Daí, inclusive, a ideia de *Vita Nova*³⁵ como título do romance que Barthes planejava escrever, a *sua* terceira forma, cujo nome não deixa de remeter diretamente à escrita de Dante. Ele toma emprestado o título do prosímpro dantesco, mas a ideia que funda de romance como uma espécie de conversão no meio do caminho da vida, na verdade, é extraída das passagens iniciais da *Comédia*.

Barthes, sonhando em escrever o seu romance, que poderia se chamar *Vita nova*, elege alguns romancistas modelares – Proust, Tolstói – e coloca entre esses romancistas o próprio Dante, pensando que a forma romanesca é esse gênero sem contorno pré-definido, que se inaugura como uma forma nova a cada vez que alguém escreve um romance, como o romance proustiano, por exemplo.

Para Barthes, como já apontado, o romance é o gênero que surge quando o escritor se reconhece como aquele que Deseja-Escriver, no momento de virada da vida; o romance, portanto, é aquilo que acomete esse escritor como um susto, um tropeço no meio do caminho, e o desejo ardente por contar uma história toma corpo enfim. O sujeito então se lança em disparada rumo à concretização da obra escrita (um romance).

A única força e a única forma do romance são o próprio Desejo, pode-se interpretar a partir do que diz Barthes (2005a, p. 31). Desejo que pode vir a se tornar um objeto real, mas, visto que ninguém pode necessariamente concretizar por completo o Desejo, dada a sua natureza volátil e cambiante, o romance também pode nunca ser escrito, e ele mesmo ecoa essa noção de infinitude, já que sua forma não tem origem ou

35 Esse título também se justificaria por outras ideias colhidas, por exemplo, da leitura de Tolstói e a partir de Michelet.

destino certos.

O romance se fortalece com essa espécie de força solitária, que é próprio desejo por si mesmo, pelo ato de contar: o romance pede a força de um grande e vigoroso fôlego, já que ele fala, fala, fala... E empreende, assim, na sua tagarelice criativa, uma tarefa de concretizar a força de seu desejo conformante.

Para além do cambiar do desejo, por outro lado, a fraqueza do romance está também em um órgão: o da Memória, aponta Barthes (2005a, p. 31). Essa fraqueza da memória, risco do romance, é precisamente a performance em curso na *Comédia*, sobretudo na dimensão do narrador, ao longo da revisitação mental à jornada. É, muitas vezes, a perda da memória o que assombra Dante em relação à missão de contar, quando diz, na extradiegese: “O muse, o alto ingegno, or m’aiutate;/o mente che scrivesti ciò ch’io vidi,/qui si parrà la tua nobilitate” (*Inf.* II, v. 7-9). Sendo aí a mente o emblema da sua própria memória.

Mas, mesmo perante essa fraqueza ameaçadora da memória, é esse órgão quem transforma o risco do esquecimento na própria teoria ou no tema de um romance, como acontece com Proust (BARTHES, 2005a, p. 31-32). Ou seja, estamos, com a *Busca*, diante de um romance da memória, feito com o próprio material da lembrança transformado na textura de uma cena – o mesmo processo, inclusive, se observa a partir da dimensão de onde fala o narrador da *Comédia*.

As vinculações, assim, entre o entendimento de romance barthesiano e o projeto literário de Dante na *Comédia* são inúmeras. Os autores estão vinculados e se estruturam mutuamente na presente tese que aqui elaboro. No prefácio de Nathalie Léger ao primeiro volume de *A preparação do romance* (2005, p. XIII-XXIV), a autora explicita o aspecto de que o curso é norteado por ideias colhidas de Dante: “O duplo curso de *APR* é empreendido sob a direção de Dante. Sabe-se que com *Vita nova* [...] Dante inaugurava uma forma nova, fundamentada no engendramento recíproco do poema, da narrativa e do comentário”, que seria, ainda de acordo com a perspectiva de Léger, a forma única para se poder dizer “o poder do amor e a profundidade do luto” (2005, p. XXI).

Devo acrescentar que, em minha visão, embora o romance de Barthes colhesse seu título pela inspiração dantesca em *Vida nova*, a ideia de uma forma nova, que aparece “no meio da vida”, é mais profundamente o que norteia tanto a escrita do romance desejado por Barthes quanto a orientação do curso sobre o romance, e o meio do caminho está mais atrelado à *Comédia* do que a sua outra obra.

Assim, é na *Comédia* que a plenitude dessa forma literária nova vai ser melhor observada por Barthes, forma que, convenientemente, ele chama de “romance”, justamente porque o “romance” é uma categoria aberta, adaptável a um projeto. É com o verso inicial da *Comédia*, portanto, que Barthes inicia seus apontamentos sobre a forma desejada, agora entre as anotações de seu curso:

“*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”. Dante tem 35 anos. Tenho bem mais do que isso e estou muito além do meio matemático do caminho da minha vida [...]. Mas o verso, magnificamente *direto*, inaugura uma das maiores obras do mundo por uma *declaração do sujeito* [...]. Essa declaração diz: a) a idade é parte constituinte do sujeito que escreve; b) o meio não é, evidentemente, matemático: quem o sabe de antemão? Refere-se a um acontecimento, um momento, uma mudança vivida como significativa, solene: uma espécie de tomada de consciência “total”, precisamente aquela que pode determinar e consagrar uma viagem, uma peregrinação num continente novo (a *selva oscura*), uma iniciação (há um iniciador: Virgílio [...]) (BARTHES, 2005a, p. 4-5)³⁶.

É assim, com o verso de Dante, que Barthes decide abrir as reflexões sobre o romance no curso, revisitando algumas das ideias já expostas na conferência que deu origem ao ensaio “*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*”. Barthes (2005) confirma a presença da *Comédia* como elemento mais central do que *Vida nova* para a concepção dessa forma romanesca, pois identifica a *Comédia* como o panorama da realidade da morte – isto é, ela é a *performance* literária do momento em que a vida se descobre ao meio, porque o sujeito acaba de entender que a morte é algo real.

Barthes complementa a ideia desse panorama romanesco que a *Comédia* apresenta pelo tema da morte acrescentando também a ideia de uma nova forma que se apresenta como a possibilidade de se adentrar uma “vida nova” após essa descoberta ao meio da vida: “Ora, para aquele que escreve, que escolheu escrever, isto é, que *experimenta o gozo, a felicidade de escrever* (quase como ‘primeiro prazer’), não pode haver *Vita nova* (parece-me) que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita” (BARTHES, 2005a, p. 9).

Mudar uma prática de escrita, assim, é dar forma à sacudidela que o sujeito experimenta ao meio da vida, quando, por exemplo, descobre a morte como um fato. E essa “vida nova” nasce necessariamente com a prática de uma nova forma de texto;

³⁶ A semelhança inicial desse trecho com a citação “Dante (mais uma vez um início célebre, mais uma vez uma referência esmagadora) começa assim a sua obra: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*... [...]”. Porque o ‘meio da nossa vida’ não é, evidentemente, um ponto aritmético [...]” (BARTHES, 1988, p. 289), presente na página 94 desta tese, explica-se pelo fato de que Roland Barthes expande, no curso (agora citado) *A preparação do romance* (2005), os apontamentos outrora tecidos em “Durante muito tempo, fui dormir cedo” (1988).

nasce com a prática de uma escrita que é também o emblema da vida nova. Barthes acredita que essa forma nova é o romance. O romance, pela conveniência das lacunas que o gênero assume e adota como sua mais distintiva definição, é a terceira forma que inaugura a possibilidade de uma nova vida justo ao meio do caminho do sujeito que deseja uma nova via.

3.2 Possibilidades romanescas em Dante

Endereço-me agora a uma questão indispensável para a consideração da *Comédia* como um romance: por que excluir a obra *Vida nova* dessa análise? Não seria ela, também, uma parte da produção “romanescas” de Dante?

Anteriormente, na revisão bibliográfica deste trabalho, vimos que Picone (1997a), no texto “Per una lettura romanzesca della *Vita Nuova*”, chegava a considerar o conteúdo da *Vida nova* como romance de formação³⁷, chamando a obra, literalmente, de “Bildungsroman”, pelo modo como o livro produz um *racconto* acerca da aventura gnoseológica do “eu” poeta que, ali, comenta sua própria obra. Embora a sua análise lance luz sobre as possibilidades romanescas de Dante, acredito que a *Vida nova* não seja precisamente a forma de romance que aqui se busca.

A meu ver, ainda, *Vida nova* não chega a ser um romance de formação porque os esforços da memória, empregados na dimensão ficcional, não produzem, propriamente, um relato sobre, digamos, família, estudos, origem, amadurecimento de um sujeito, a ponto de se perceber a formação desse sujeito. O poeta-comentador da *Vida nova* é um ser escondido, elidido entre os poemas. O prosímetro não ergue a voz daquele comentador como se fosse a voz de um sujeito romanesco, em meio a um enredo que pretendesse contar a formação de uma vida ou de uma personalidade. Há uma narrativa sobre a criação dos poemas, mas creio que *Vida nova* não se defina precisamente pela formação pessoal ou intelectual do poeta; a narrativa dessa formação é constantemente interrompida pela própria aparição dos poemas entre trechos.

A interrupção da prosa poderia ser um fator interessante para uma espécie de construção fragmentária do sujeito que narra sua própria criação poética, mas esses

37 “La *Vita nuova* diventa in tal modo un *Bildungsroman*: un romanzo che racconta l’avventura gnoseologica dell’io, la storia del viaggio che la mente deve compiere per risolvere il problema posto da «amore». Il poeta della *Vita nuova* si veste pertanto dei panni del cavaliere arturiano, lanciato in una avventura conoscitiva [...]” (PICONE, 1997a, p. 33).

instantes líricos, intervalados entre os prosaicos, acabam convertendo a obra em uma espécie de catálogo, restituindo, ao texto, a face de “comentário ensaístico”, devolvendo-o, portanto, à performance poética misturada à metalinguagem.

Em *Vida nova*, creio que haja possibilidades narrativas a serem exploradas, mas, pelo modo como aqui compreendo a narrativa romanesca da *Comédia*, as duas obras apresentam consideráveis contrastes. No caso de *Vida nova*, motivos para não considerá-la no *corpus* romanesco de Dante dizem respeito, por exemplo, ao fato de que, ao analisar a narrativa da *Comédia*, partimos de uma jornada da personagem, e não do eu lírico, como acontece em *Vida nova*; ademais, a prosa, que é um traço do romance moderno e que é encontrada em *Vida nova*, não é critério necessário para a identificação do gênero romanesco aqui pretendido, mas o que predomina, nesta pesquisa, é a ideia de que o romanesco esteja associado a uma *atitude* do sujeito que escreve, isto é, à criação de uma espécie de “terceira forma”; além disso, na *Comédia*, o sujeito ficcional Dante olha para o passado narrativamente, mas, em *Vida nova*, a narrativa ainda permanece subjugada ao conceito lírico: os poemas presentificam e trazem de volta o instante lírico a todo momento em que um novo poema é apresentado, assim, essa prosa entrecortada impede um certo fluxo do movimento da narração e conduz a história de volta à contemplação dos versos; na *Vida nova*, a explicação prosaica existe para o poema, não para o *storytelling*.

Na *Comédia*, essa forma nova, que prioriza a jornada de um “eu” ficcional, o qual conta a história de uma viagem usando-se de recursos temporais não observados ainda em *Vida nova*, atesta-se que o sujeito é o próprio objeto da narração, o que pode ser apontado como traço definidor do romance (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 115). Há também o fato de que, em *Vida nova*, Dante não prioriza o próprio caráter narrativo, mas faz uso muito mais de uma forma de *especulação*; ali, o que se adensa é a filosofia, não a narrativa. A poesia de Dante, antes da *Comédia*, é dada a epifanias, a momentos de inspiração lírica em que Deus se apresenta como uma força condutora da poesia.

Quando se observa a *Comédia*, o desenrolar da história está para além da reflexão sobre a inspiração divina ou mesmo sobre a natureza da escrita. Na *Comédia*, Dante reelabora o que podemos supor que fosse a noção de narrativa em seu próprio tempo: a narração de Dante não é uma história de cavaleiros, ou uma aventura cortesã. Dante faz algo mais: entre a poesia e a narração, erige um terceiro gênero, em que a autoridade que legitima seu texto é sua própria voz autoral.

Ainda na comparação entre a narrativa de *Vida nova* e o tipo de narrativa da *Comédia*, deve-se considerar a inovação genérica atribuída a Dante por Curtius (1979), em relação à criação de personagens e ao processo de intervenção e ficcionalização sobre a História (o que coloca a *Comédia* mais próxima do tipo de romance que aqui observamos): “Explica-se a riqueza de personagens da *Comédia* pela formidável e fecunda inovação que o gênio de Dante incorporou à herança da Antiguidade da Idade Média³⁸: a intervenção na história contemporânea” (CURTIUS, 1979, p. 383).

A ideia de Curtius, ao comentar Dante, é a de que a *Comédia* tomaria um grande material humano para construir uma subjetividade literária sem precedentes, com seu rol de personagens.

Por outro lado, Curtius ainda comenta alguns aspectos da própria *Vida nova*. Para ele, o que melhor se pode dizer da construção de Beatriz é que esta se trata de uma existência histórica não atestada. Curtius a define como “florentina desconhecida” (1979, p. 393). Esse jogo com a subjetividade ficcional já parece apontar para uma consciência da “trapaça” da narrativa, construindo uma nova verdade dentro do mundo mimético da obra – essa construção de uma nova verdade é levada a seu extremo na *Comédia*.

Ademais, ainda na comparação entre os dispositivos da *Comédia* e de *Vida nova*, creio que o processo mnemônico em curso especificamente na *Vida nova* não consiga suplantar a tipificação romanesca da memória na *Comédia*, em que a memória não é reflexão moral, mas é, muito mais, elemento constitutivo do narrador – enquanto elemento indispensável da linguagem narrativa. Na *Vida nova*, a memória e o exercício mnemônico existem sempre retornando para a substância lírica do poema, de modo a organizar esses poemas numa espécie de cancionário autoexplicativo. Poderíamos dizer que Dante tenta “decifrar” a língua da poesia; a prosa serve para revestir a lírica de novas camadas de significação *enquanto* poesia. Na *Comédia*, parece acontecer uma dinâmica diferente: os versos existem como uma contribuição significativa para a cadência que mede o avanço da narrativa adiante, como demonstrou já Freccero (1986b), no sentido de uma finalidade, de uma destinação. O aspecto lírico é assim também uma parte do motor narrativo do texto. A *Comédia* submete o aspecto lírico ao *racconto* (efeito contrário do da *Vida nova*).

38 “Antiguidade da Idade Média” diz respeito a um dos principais argumentos de Curtius em *Literatura europeia e Idade Média latina* (1979), a ideia de que a Idade Média teria vivido uma versão própria de Antiguidade.

Ali, na *Comédia*, Dante não quer entender a língua da poesia, mas quer escrever em uma *outra* língua; ele remonta a sua língua, usando-se do dialeto, do latim, de formas híbridas, até mesmo da erosão das línguas (o *Inferno* é o lugar da erosão, inclusive a linguística, como aponta Elena Lombardi³⁹). Submete então a forma lírica a uma desmontagem, pois o que começa em moldes líricos é conduzido a uma espécie de nova percepção de língua prosaica. A prosa aqui entendida como essa linguagem erodida rumo à fundação de um outro paradigma linguístico e literário. Nesse sentido, pode-se até mesmo enxergar o romance de Dante, na *Comédia*, como neológico – ele desmonta a língua para chegar a um novo significado; ele altera os significantes que identificam o gênero literário também, por consequência.

De certo modo suplantando a ousadia de experimentações narrativas presentes em *Vida nova*, a *Comédia* aprofunda questões que são traços importantes do romance como quero encará-lo. Por se tratar de uma mescla curiosa entre prosa e lírica, a *Vida nova* pode *aparentar* ter mais arrojo formal do que a própria *Comédia*, constituindo-se como um livro compósito e que beira a autoficção e a metanarrativa sobre a feitura do texto. Contudo, aspectos tais – certa autoficcionalidade, uma consciência metanarrativa – também estão presentes na *Comédia*, e creio que a narrativa ali, embora mais sutil por não envolver o que, modernamente, associamos ao gênero romanesco (sua estrutura prosaica), ainda assim acentua aspectos entendidos por mim como definidores do romance. Um desses aspectos principais é a noção de obra como projeto. Se em *Vida nova* o poeta anuncia uma obra por vir, é a *Comédia* que – mesmo que não tenha sido projetada especificamente para responder às demandas abertas pelo narrador de *Vida nova* – coloca em marcha esse projeto narrativo. Na *Comédia*, o narrador dantesco *decide* narrar a aventura do “eu”, não apenas o comenta ou analisa a partir de poemas.

Creio que a forma prosaica de *Vida nova* e seus outros aspectos, como os vinculados aos temas de amor da Idade Média não são os traços definidores de um romance moderno enquanto projeto, mas a *Comédia*, sim, traz o projeto da contação do eu concretizado em uma obra.

Outro aspecto interessante à análise crítica aqui em curso é o próprio fato de que a *Comédia*, apesar de sua forma lírica, matematicamente previsível, é uma obra que escapa à categorização – é muito mais difícil dizer o que há na *Comédia* em termos

39 No ensaio “Plurilingualism *sub specie aeternitatis* and the strategies of a minority author” (2010).

formais porque ela faz uma espécie de híbrido entre múltiplas formas literárias do contexto: os jogos temporais entre as posturas do narrador, sua filiação à narrativa épica por meio da versificação, o nome do texto que acena para a criativa compreensão medieval sobre o gênero dramático, as dogmáticas religiosas de textos cristãos, as dimensões filosóficas advindas da cultura árabe e da cultura clássica, as biografias de santos e assim por diante.

Mas, acima de tudo, são as questões de um “eu” ficcionalizado que se ressaltam na *Comédia*, colocando-o como sujeito de uma aventura e ao mesmo tempo como objeto de um discurso do narrador. Ademais, a paisagem que é empenhada na construção narrativa da *Comédia* não funciona como mero plano de fundo, o que se poderia, inclusive, sustentar em relação a *Vida nova*.

Na *Comédia*, a paisagem assume uma função narrativa tão poderosa, que ela impacta o ritmo da jornada e até mesmo se mistura aos sujeitos, impondo-lhes limites, dificuldades, algumas vezes tornando-se matéria do próprio narrar ou mesmo parte do conjunto de personagens – como acontece na floresta dos suicidas, em que arbustos são também pessoas; ou quando, cruzando o Cócito, Dante esbarra em pedras do caminho que, na realidade, são cabeças.

A paisagem da *Comédia* é tão relevante para a percepção da ação, que escolho esse espaço, especificamente no *Inferno*, como matéria da análise desta tese, por meio da descrição de uma categoria narrativa aqui intitulada “catálise” – ela será usada para observar no texto dantesco uma mistura entre as dimensões espacial e temporal em momentos específicos de travessias infernais.

É na *Comédia*, enfim, que vemos esse desejo poderoso do romance de contar uma história em uma cadeia de eventos os quais atravessam diretamente a existência do sujeito principal que se move no centro desse jogo narrativo. É a *Comédia* que dá corpo ao *projeto* de uma obra, que deixa ver o Desejo de Escrever como algo possível de ser concretizado via narrativa.

Percebe-se uma certa tendência crítica a enxergar *Vida nova* como mais próxima ao gênero romanesco talvez pela facilidade categorizadora que a prosa concede àquele texto. Juntando-se o aspecto prosaico a determinados temas amorosos presentes na *Vida nova*, a obra parece organizar a produção de um sujeito como se organizasse a vida desse “eu” tal qual um romance, mas creio que esse aspecto romanesco seja mais aparente do que propriamente estrutural em *Vida nova*, pois a cronologia de *Vida nova* retorna sempre à perspectiva da composição de poemas.

Tinha Dante consciência de sua terceira forma, seu gênero novo, em curso na *Comédia*? Estava ele mais perto da prosa do que a *Vida nova* jamais esteve? A prosa é um critério definidor para a identificação da forma romanesca? Essas são algumas das questões com as quais busco refletir a partir daqui.

De fato, pode-se pensar que a *Comédia* estava, no momento de sua concepção, cronologicamente perto de uma linguagem prosaica ou vulgar, de histórias românticas de cavalaria – como nos atesta o canto V do *Inferno* –, e que Dante sabia que esse tipo de narrativa existia. Dante estava insistindo na prática de um formato de poesia novo, uma vez que atendia a uma língua menor, pelo uso do vulgar, e se filiava à arquitetura inédita da *terza rima*, sem falar no empreendimento declaradamente consciente de uma “autoridade autoral”, ao colocar a aventura de um eu legitimado por si próprio. Tudo isso posto, creio que o gesto autoral de Dante, na *Comédia*, tenha algo de invenção de uma forma nova – é essa a que eu chamo “romance”. Acima de tudo, o romance é o gênero que foge ao preestabelecido, e creio que esse mesmo gesto seja algo constitutivo da estrutura da *Comédia*, que reverte índices preexistentes.

Nesse sentido, não me parece que a épica deva ser entendida como uma linha que dá vazão ao romance necessariamente; as formas narrativas são múltiplas, suas origens são contestáveis e disputáveis, e deságuam em outras formas múltiplas de se escrever. O romance é o gênero literário da narrativa por excelência no nosso tempo. Seu traço mais característico e reconhecível, hoje, talvez seja a possibilidade de se estender e se alongar, trabalhar a substância da sua narração com demora. Ele não atende a nenhum constrangimento formal, a não ser a presença de certas categorias narrativas que podem até mesmo ser identificadas como um polo negativo – por exemplo, como um romance ditado pela ausência de categorias esperadas.

Emblemas extremos das experimentações com a cronologia do romance, a voz do narrador, as hibridizações e a forma de enunciação talvez possam ser citados como obras tais quais *O jogo da amarelinha* (1963), de Julio Cortázar; *Fogo pálido* (1962), de Nabokov; e, na literatura brasileira, para citar apenas algumas, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1881); *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa; *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins; *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho; e tantas outras obras dignas de serem vistas como grandes experimentações literárias que manipulam limites narrativos do gênero, recuando-se até mesmo aos primórdios do gênero romanesco contemporâneo, com *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, por exemplo. O gênero já

começa, em sua feição moderna, como um objeto ambíguo. Todas essas obras “difíceis” de categorizar, curiosamente, são também obras já consagradas, referências de um certo cânone romanesco.

O romance, enfim, tem uma forma de remodelar parâmetros e as suas próprias tradições. Ainda considerando a épica enquanto forma de referência, mas também distanciando-se da épica, Dante faz com que o seu modelo narrativo seja Virgílio, mas extrai a narrativa do contexto das musas e a projeta sobre sua própria capacidade. Evidentemente, há invocações às musas na *Comédia*⁴⁰. É possível encontrar, como nos modelos épicos, uma série de estruturas tomadas da tradição, como a catábase, a proposição do seu tema, a invocação à Memória etc. Dante inclusive menciona Calíope, musa da poesia épica, no canto I do *Purgatório*. Mas essa invocação à inspiração parece retornar e recair sobre as capacidades do próprio poeta. Ele mesmo, nesse canto inicial do *Purgatório*, chama o poema de “*navicella del mio ingegno*”, “barquinho do meu engenho”.

No *Inferno*, nos nove primeiros versos do Canto I, temos um Dante narrador que diz: “No meio do caminho desta vida/me descobri em uma selva escura,/pois a direita via era perdida.//Ai, mas *dizer* como é empresa dura/esta selva selvagem, aspra e forte/que no pensar renova tal paúra!//Tão amarga que é pouco mais a morte;/mas a tratar do bem que eu encontrei,/darei das outras coisas dessa sorte”⁴¹. Chamo atenção aqui para os usos do verbo *dizer*. Em outra tradução para o português, de Italo Eugenio Mauro, encontramos ainda o verbo como “narrar”: “Ah! Que a tarefa de *narrar* é dura”. Dante é quem transforma o “cantar” em “dizer”.

Se, comparativamente, a épica canta um povo, poderíamos até mesmo perguntar quem é o povo que Homero está cantando na *Ilíada*. Ele anuncia que o poema trata da “fúria” de um único homem, desde o princípio: “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida”⁴². Em Dante, por outro lado, essa tomada da subjetividade pela narrativa é ainda mais acentuada. Ali, de certo modo, também vemos uma espécie de “fúria” de um só homem, disfarçada de admoestação coletiva contra um povo inteiro, os danados de Florença, que ocupam variadas partes do *Inferno*; a presença de seus

40 Logo no começo do texto, por exemplo, em *Inferno* II: “O muse, o alto ingegno, or m’aiutate;/o mente che scrvesti ciò ch’io vidi,/qui sì parrà la tua nobilitate” (v. 7-9). Aqui, invoca também à memória como “mente”, não como elemento mitológico, mas como parte inata de seu ser e como um livro ou um escritor que registra aquilo que foi visto.

41 Tradução de Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise (2021).

42 Tradução de Frederico Lourenço (2013).

conterrâneos no mundo ífero é tomada como uma questão pessoal para a aprendizagem daquele peregrino. Assim, pode-se sustentar que a lírica vai cantar a expressão de um eu; a poesia épica canta um povo (ainda que eclipsado pela forte presença de Aquiles no começo da *Ilíada*), mas o romance, por sua vez, troca o verbo “cantar” por “contar” e coloca o sujeito como matéria última da narrativa. Dante inverte também esse bordão epopeico – “canta, ó musa” – e o transforma em “*eu* direi”.

A questão desse “eu narrante” em comparação ao narrador da epopeia se torna ainda mais interessante ao considerarmos que o próprio Dante, numa passagem do tratado sobre a língua vulgar, *De vulgari eloquentia*, menciona o verso inicial da *Eneida* para explicar ao leitor o que seria a voz autoral dentro de uma canção. Ele menciona Virgílio como *autor* de sua própria canção, com o trecho latino que abre a *Eneida*: “Arma uirumque cano”, isto é, “as armas canto”, justamente porque alguém, nessa passagem, diz “eu”, e esse eu, que diz “canto”, executa uma ação, a ação daquele que canta e escreve, daquele que produz o ato primeiro da enunciação de um poema (que não diz respeito necessariamente a sua recitação posterior). Ou seja, Dante acentua esse gesto inicial da *Eneida*, autoral, e o torna ainda mais agudo.

Lidando com a busca sobre a forma romanesca em Dante, Michelangelo Picone (1997b) esmiúça a obra *De vulgari Eloquentia*, à luz da *Comédia*, a fim de entender, afinal, *quando* nasce o gênero romanesco no contexto italiano e de que modo ele está atrelado a uma consciência prosaica já expressa por Dante.

Um dos exemplos centrais de Picone sobre a questão consiste na referência que Dante faz, na *Comédia*, a autores que escreveram em “romance”, em língua vulgar, como, por exemplo, Arnaut Daniel, mencionado no canto XVI do *Purgatório* como “o melhor poeta em língua vulgar”, com “versi d’amore e prose di romanzi”. Para Picone (1997b), o trecho, lido junto a *De vulgari Eloquentia*, atestaria que uma passagem como “prose di romanzi” revela a consciência do uso de uma língua vulgar para se contar histórias de cavalaria (primeiramente em versos, mais tarde essas obras seriam vertidas ao modo da prosa). Assim, o romance enquanto gênero prosaico, como indica Picone (1997b), já estaria sinalizado na obra de Dante tanto pela presença de Arnaut Daniel quanto a partir da escolha do vulgar na composição da *Comédia*.

Dante deveria ter, de acordo com Picone (1997b), uma outra perspectiva sobre a existência do gênero romanesco, mas já o reconhecia. Nesse ensaio, “«Prose di romanzi»: la nascita di un genere letterario” (1997b), Picone busca responder não somente à pergunta “quando nasceu o romance?”, mas também dimensionar a

consciência que o próprio Dante Alighieri poderia ter desse tipo de texto. O argumento de Picone é o de que Dante possuía a tal “consciência” sobre a existência da escrita prosaica, considerando inclusive o fato de que, na literatura francesa dos séculos XII e XIII, já não há uma distinção clara entre os dois gêneros da narrativa longa, “l’epica e il romanzo” (PICONE, 1997b, p. 117).

Picone (1997b) aponta que a prosa surgiu para o gênero romanesco – e aqui o romanesco tanto designa a narrativa prosaica longa, como as histórias em versos escritas em língua vulgar. Essa adoção da prosa teria surgido por uma necessidade de se narrar *realisticamente*, de concatenar os eventos numa cadeia lógica contínua, sendo possível contar uma história do início ao fim com episódios encadeados de modo mais extenso e de leitura mais organizada.

No que se refere à passagem da *Comédia*, a que menciona “prosa de romance”, penso que seja interessante, mais do que a possibilidade de que isso ateste o reconhecimento de uma forma prosaica já existente então, considerar que Dante não necessariamente enxergava seu texto como *prose di romanze*, mas pode-se ver ali em curso uma ideia de obra nova, enquanto projeto de inovação formal. O romance, a meu ver, seria essa forma.

Ao fim de seu argumento, Picone (1997b) demonstra que a questão da menção à prosa em Dante é menos importante do que o próprio uso da língua vulgar de que Dante faz a escolha. Dante, assim, anularia uma própria oposição entre lírico e romanesco, em favor de um outro tipo de sistematização. Afinal, o que fez com que os textos, antes em versos, passassem ao registro prosaico, no contexto francês daquele século, não era o fato de a prosa ser a marca identitária do novo gênero, mas sim a escolha da língua vulgar adotada por seu caráter generalizado. Desse modo, não era a prosa que forçava o gênero poético a ceder a uma nova forma de contar, mas as *línguas vulgares* é que moldavam o gênero narrativo a novas maneiras de expressão.

De acordo com Picone (1997b), as línguas vulgares passavam a ser o instrumento de contação dos romances no contexto de Dante, suplantando o verso; logo, essas categorias formais eram já reelaboradas no ambiente literário em que se inseriu o autor da *Comédia*: “la tipologia delle lingue romanze, tracciata da Dante nel *De vulgari* e ripresa nella *Commedia*, parla dunque di un’iziale supremazia del francese nel campo delle «prose di romanzi», e del provenzale nel campo dei «versi d’amore»” (1997b, p. 120), o que então culminará, portanto, na reformulação do gênero romanesco passando do verso à prosa por intermédio das pressões da língua vulgar francesa, e tudo isso

como um fenômeno vivido por Dante e seus pares. Essa transição do verso à prosa se deu pela maior facilidade de encadeamento lógico da narrativa em vulgar *quando* na forma prosaica. Tudo isto considerado, percebe-se que a discussão sobre verso ou prosa para a forma narrativa romanesca, que experimentou tanto um quanto o outro, acaba se tornando algo pacífico e não a condição para se identificar o romance dantesco.

Indo além do argumento de Picone (1997b), creio que, no caso de Dante, um dispositivo de consciência narrativa está não apenas no uso do vulgar, mas até mesmo na forma da *terza rima* (para retomar, outra vez, os apontamentos de Freccero quanto à habilidade de encadeamento de eventos dessa forma poética inventada por Dante). O modo de concatenação dos versos demonstra o esquema que sugere uma nova lógica de “infinitude” na arte de se contar histórias. Tanto a adoção do *volgare* quando a sistematização da *terzina* são aspectos de um projeto maior que definem o romance dantesco enquanto a contação desse eu que se coloca no centro do relato, com seus jogos linguísticos, formais, espaciais e temporais.

Dante não está opondo poesia e prosa, ao conceber sua obra, ainda que tenha consciência de que a prosa ali à disposição, como se percebe. Ele usa um sem-número de recursos poéticos tradicionais, subverte-os e os transforma na sua própria prosa menor (mesmo em versos), na sua língua vulgar, para ficcionalizar essa história de um sujeito, o Dante “tripartido” da *Comédia*.

Quando se discute a questão romanesca, estamos diante, inevitavelmente, de um nó histórico e terminológico difícil de ser organizado; pela profusão de nomes e de possibilidades de origem, estabelece-se também uma lacuna identitária, e é dessa lacuna que me aproprio, na tentativa de definir o tipo de narrativa que Dante coloca em movimento, a partir do seu “Desejo de escrever” *aquela* obra, abandonando outras pelo caminho.

O romance é uma forma “desejosa”. Ele lida com a compulsão pelo narrar a aventura do eu. É a falta de uma categoria fixa, para a *Comédia* dantesca, que me leva a optar por essa categoria vacante, a qual podemos chamar “romance”. O deslizar de seu próprio título⁴³, *Comédia*, para descrever algo que não é, exatamente, próximo ao riso, e não emula necessariamente o formato dramático, já demonstra como estamos diante de

43 Como nos lembram também Brito, Dias e Heise (2021), o próprio vocábulo desliza quanto a sua grafia e registro: “Desde o início de sua divulgação, o poema ficou conhecido como ‘*la Comedia*’, com variações ‘*Commedia*’ e ‘*Commèdia*’, oscilação entre pronúncia latina greicizante e pronúncia toscana” (2021, p. 15).

um objeto escorregadio e múltiplo desde o seu próprio nome, assim como acontece com o nome “romance”.

A princípio, Dante ergue sua obra sobre bases de um gênero poético medieval próximo ao da “visão”, mas seu texto ainda não é propriamente uma alegoria (trata-se de uma viagem empreendida de fato pelo corpo). O mesmo se pode pensar sobre a relação com o épico, uma vez que Dante confessa, de muitos modos, ter tomado o seu modelo de Virgílio, mas sua própria oposição ao modelo já se demonstra pela escolha da língua corrente e pela oposição que, dentro da *Comédia*, o próprio narrador faz ao dizer “minha *Comédia*”, no canto XXI do *Inferno*, tendo descrito a *Eneida*, anteriormente, como “alta tragédia” (BRITO, DIAS E HEISE, 2021, p. 16) – por contraste entre “comédia” e “tragédia”, Dante se afirma enquanto o diferente.

A literatura clássica parece ter sido absorvida como um receptáculo de conteúdos e *topoi* que a literatura medieval poderia aspirar a narrar. Dentro da abrangência do narrar, escolho, portanto, chamar o que Dante faz de “romance”, a grande “novidade” que foi possível a ele conceber, ainda que sem nome certo⁴⁴. Dante parece fundir uma série de preceitos formais, que se adensam e formam um objeto novo – não seria isso mesmo a ideia da novidade presente na palavra *novelty*, que é também *novel*?

Em um romance, cabem gestos grandes e pequenos que ilustram o movimento de um narrar, e até mesmo a *terza rima* pode ser entendida como um dispositivo que sugere o “prosaico” – aquele encadeamento entre episódios, retomando o anterior e o levando adiante, com o acréscimo de uma nova informação. Assim, a definição de um romance dantesco não se trata, portanto, de combater ou ignorar a forma poética versificada; esta, inclusive, mantém um caráter episódico peculiar, próprio da estrutura narrativa: o desejo de seguir infinitamente adiante.

Poderíamos dizer ainda que o desejo de narrar e organizar narrativas por meio de um enredo representa a própria vontade de se chegar ao fim da história, ao fim da cadeia – alcançar um fim feliz, característico de textos designados como “comédia”. Entretanto, o final da narrativa é sempre algo provisoriamente pacificado, já que o

44 É interessante pensar até mesmo no deslizamento entre o termo e a compreensão sobre o “romance” hoje. A depender da língua, a palavra pode tanto ter se originado do termo italiano “*novella*”, desaguando na forma “novel”, a novidade, a nova forma, como, ao mesmo tempo, pode conservar sua relação com os romances medievais de aventuras, “*roman*” e derivados (a partir do proto-francês) – que eram em verso ou prosa, escritos em língua *romance*, formas transicionais entre latim e o vernáculo vulgar, as quais deram origem às línguas modernas advindas da erosão do latim.

Desejo de Escrever, como algo compulsivo, se faz inesgotável.

Como nos lembra Frye (1976), pensando a busca das narrativas por seus finais felizes, existe uma certa tendência relacionada à ideia de fim como resolução e alegria: “Most romances end happily, with a return to the state of identity, and begin with a departure from it [...]. This means that most romances exhibit a cyclical movement of descent into a night world and a return to the idyllic world” (FRYE, 1976, p. 54). Nessa relação ambígua entre história e desejo, romances e finais, o desejo mantém as formas narrativas como uma busca pela alegria confinada à angústia de se atravessar o sofrimento.

Esse “final feliz”, em Dante, é também relativo ou provisório, pois ali nada propriamente se encerra. O que se observa não é o retorno ao início pacífico, tendo em vista que o início de sua trama é a perdição em meio à floresta. A chegada ao fim é a abertura para uma nova missão: a demanda pela escrita da obra, na dimensão extradiegética. Pode-se concluir que o fim da diegese da *Comédia*, em dado ponto do *Paraíso*, é o começo de uma nova jornada, reservada ao Dante-narrador.

Nesse sentido, o fim da trama não guarda felicidade de conclusão, mas expõe os índices de um certo elemento inesgotável de sua própria *quest*, revela a compulsão pelo narrar: não basta viver a travessia, é necessário contar o acontecido, deixando à mostra a sua abertura e o seu convite à falha, exibindo o medo da incapacidade de testemunhar em palavras o que a memória tentou escrever na mente.

Esse movimento “cíclico”, mais do que confirmar o final feliz do “romance-comédia”, final feliz que devolveria Dante-personagem a sua identidade inicial, parece trazer à tona complicações sobre a forma e atestar uma espécie de discurso inesgotável na narrativa proposta. Dante cria, assim, o seu próprio dispositivo narrativo – o que se deve em muito à identidade de autor como autoridade, ao privilégio concedido ao “eu”, ao uso da língua vulgar, à invenção da *terza rima*. Como Barolini⁴⁵ aponta, retomando ideias já elaboradas em *The Undivine Comedy* (1992), Dante, ao propor a *terza rima*, produz também uma cadeia entrelaçada de atitudes narrativas, em que a vontade de ir em frente se atrela ao verso nostálgico que olha para atrás, para o previamente dito ou feito: a personagem, sempre olhando por cima de seu próprio ombro, está dividida entre o medo e a vontade de seguir, e o movimento se reproduz tematicamente e formalmente

45 Quanto ao comentário da rima “nostálgica” de Dante, aqui parafraseio especificamente a aula introdutória à *Comédia*, em *Dante course*, disponível no portal Digital Dante, atrelado à Columbia University (<https://digitaldante.columbia.edu/the-dante-course/>).

dentro do enredo.

Dentre o panorama literário brasileiro, Dante Milano faz algumas observações acerca da *terza rima*. Em dado momento de seu ensaio, “O meu Dante”, Milano faz notar, em tom celebrativo: “Toda a arquitetura da *Commedia* ruiria se não estivesse sustentada pela estrutura metálica dos decassílabos dantescos” (MILANO, 2021 [1965])⁴⁶. Sua observação quanto à estrutura da rima me parece ressaltar, de fato, o aspecto *estrutural* do texto, o que para mim intensifica a sua arquitetura narrativa, muito mais do que o seu rimário padronizado. Milano quer aqui celebrar o Dante poeta, mas interpreto a passagem como o reconhecimento incontornável de sua estrutura.

Esse encadeamento me parece também testemunhar uma forma popular, no que concerne ao caráter prosaico do romance, nessa atitude típica de querer contar sempre e sempre e um tanto mais; isto não necessariamente está ligado às margens de composição no papel, mas à infinitude do narrar e a forma desse narrar, dentro de uma estrutura que denota a presença do *storyteller* em interação com seu público. A opção narrativa consciente de Dante pela língua vulgar é também um gesto autoral *prosaico* que engendra o gênero aqui proposto. Dante não está opondo poesia e prosa, mas apanha a tradição e a transforma, na sua língua prosaica, dando-nos a conhecer aquilo que poderia ser o seu romance – a história de um *eu* narrante e narrado.

Lino Pertile (2010) é outro crítico que, a princípio, traz ideias que confrontam minhas percepções e alguns dos pressupostos da análise aqui presente, quando questiona a aplicabilidade de ferramentas narratológicas para a interpretação da *Comédia*:

[...] By perceiving Dante’s great poem as a novel, we paradoxically defuse, and fail to engage with, that explosive charge that is fundamental to Dante’s conception of his poem: his personal involvement in the proceedings, or if we want to call it so, his autobiographical claim.
The other element which inevitably gets lost in the triangular negotiations between character, narrator and author is the one we started with: Dante’s transmutability (PERTILE, 2010, p. 16).

Pertile questiona os ganhos reais que a leitura narratológica pode trazer para análise do texto dantesco, uma vez que, quando a narratologia separa “autor” e “narrador” de maneira muito bem segmentada, algo da indecidibilidade sobre as

46 Cito o texto de Dante Milano a partir da edição de *Inferno* traduzida por Brito, Dias e Heise, publicada em 2021. Os organizadores da publicação (2021, p. 479) fazem notar que o texto original de Milano é de 1965. Essa tradução recentíssima da primeira parte da *Comédia* conta ainda com o ensaio pasoliniano “A vontade de Dante de ser poeta”, de 1965, em tradução diferente daquela que cito.

fronteiras do sujeito “Dante” se perderia. Ademais, chega ainda a perguntar se não seria arriscado demais dividir a análise da persona dantesca de modo tão compartimentado, sob o risco de nos aproximarmos *demasiadamente* da perigosa ideia de identificar a *Comédia* como romance. É esse o risco que persigo, compreendendo a importância do gesto narrativo de Dante e reconhecendo a centralidade que o romance pode conceder, enquanto forma, ao seu projeto.

Pertile (2010) dedica-se a demonstrar, por índices textuais, que o Dante-personagem inicial ainda se imprime de maneira muito viva nas palavras do Dante-narrador quando se chega ao final da viagem e começa a demanda da escrita da obra, ressaltando não haver exatamente uma espécie de “evolução”, “melhora”, “aprimoramento” ou “cisão” (palavras minhas) para descrever o processo pelo que é submetido Dante, na trama narrada. Separar narrador e personagem, para Pertile (2010), usando-se das categorias narratológicas, seria inferir que esses dois são seres diferentes e que Dante evolui, no desfecho, para uma versão superior e melhorada de si mesmo.

Concordo, de muitos modos, com o ponto feito por Pertile (2010), e não creio que a personagem Dante se torne necessariamente “evoluída” – espiritual e psicologicamente. Acredito que isso implicaria em um movimento previsível que não é o movimento “*back and forth*” da própria *Comédia*. Não creio que haja, nesse movimento, uma necessária ideia de progresso e de superioridade moral. Como muito melhor expressa Nicolò Crisafi (2021), e tomo emprestada sua visão para amparar a contemplação da dimensão extradiegética do poema, há uma inegável dinâmica de dúvidas e incertezas que recaem sobre Dante, já narrador, quando se prepara para narrar e põe-se a narrar a jornada, no presente da enunciação. Isto porque ainda existe, em frente, nesse presente, um futuro incerto a se considerar, quando a jornada da viagem já está finda.

Na verdade, diante de tantas promessas, em outras obras anteriores inacabadas por Dante, o que parece é que a *Comédia* força seu próprio cumprimento e uma aparente “evolução” do sujeito mediante uma estratégia narrativa, em que o autor faz com que se declare, no texto, algo sobre o futuro da própria obra que se inicia, tornando o futuro desse sujeito dantesco e textual algo que coincida com uma espécie de desfecho previamente anunciado – o que não passa de artifício narrativo.

Desse modo, não se trata de crescimento moral ou controle sobre o futuro quando se detectam dois sujeitos dantescos na narrativa, mas eles atestam uma certa esperança (fruto da própria insegurança de transmissão desse texto) de desfecho

possível desde o início do processo de enunciação: “While in the *Vita nova* the future of writing is mimetically located at the end of the book, waiting to give way to a future work, in the *Commedia* it is anticipated strategically at the beginning [...], thus making the future coincide with the text itself” (CRISAFI, 2022, p. 138). Ao garantir que o próprio texto da *Comédia* já é o desfecho previsto ao fim da jornada – que ainda não se escreveu –, o autor empírico tenta, por meio de artifício textual, controlar as possibilidades de futuro de seu próprio texto.

Pensando sobre essa dinâmica de tempos, dimensões textuais e as implicações sobre o sujeito dantesco e sobre a linguagem do texto, parece-me que o que interessa à obra de Dante é uma literatura em que a linguagem se mostre de maneira nova, e perca o limite – o que, inclusive, se refletiria na forma como o sujeito parece entrar numa jornada não de busca de si, mas de perda, uma perda de formas tradicionais de narrar e poetar, em uma tentativa formal de conceber uma espécie nova de gesto autoral, disfarçada de busca pela “autoridade”, no relato de elevação moral e aprimoramento espiritual.

Se, na *Vida nova*, os sonetos de Dante, por exemplo, ressaltam que “não são precisos mais de quatorze versos para se compor um grande poema”, e, de acordo ainda com Milano (2021), se o soneto expulsa as epopeias e os poemas didáticos portentosos (MILANO, 2021, p. 486), é na *Comédia* que Dante adapta a ambição grandiloquente das formas tradicionais de poesia e faz com que essa ambição coincida com uma nova forma de *contar*.

Perante essa reflexão sobre a forma, considero ainda o ensaio “A literatura impossível” (1995), de Jacques Rancière. Com ele, podemos pensar a questão do gênero e a lógica desse tipo de categoria padrão na literatura:

Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever. É sabido que os dois gêneros através dos quais [a literatura] se conhece como tal são precisamente os dois gêneros fora de gênero: a poesia lírica, situada à margem da grande poesia – épica e dramática –, e o romance, situado à margem da eloquência. Foi a partir deles que a revolução romântica se pensou, que a literatura pôde se colocar como uma experiência e uma prática autônomas da linguagem (RANCIÈRE, 1995, p. 26).

A literatura seria o nome dado a um momento de ruptura com a tradição das belas-artes, a partir do século XVIII, aponta Rancière. Ela então foi se moldando por meio de um discurso próprio, definindo-se como uma prática daquele que escreve, modificando-se e tomando distância de um saber exclusivo sobre “gêneros poéticos”

desde então. A escrita, assim, teria suplantado a própria noção de gêneros e se aliado mais ao ato de grafar e de reconhecer escritores. Essa passagem da compreensão genérica clássica à moderna deu-se quando o Romantismo conjugou em um só gesto a expressão dos sentimentos do “eu” – antes notadamente vinculado ao gênero lírico – e transformou a narrativa de uma subjetividade em uma história que ocorre a uma personagem – consagrando-se, aí, o gênero do romance.

A questão colocada pela literatura, portanto, seria uma perturbação da *ordem classificatória* do discurso, o que passa pela noção de gêneros textuais e reformula essa noção após o Romantismo. Para Rancière, a literatura seria como “um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas” (RANCIÈRE, 1995, p. 27), e é a partir dessa perspectiva que me coloco em relação a Dante.

Pretendo *ordenar* algo do que sejam impressões narrativas difusas sobre o “romance” em potencial, identificável no interior da *Comédia*, no entanto, de modo algum a análise visa à condução da obra ao autoritarismo de uma resposta fechada, com categorias totalmente estáveis. Como norte à metodologia de análise, opto pela ideia de que, embora identifique o romance no texto de Dante enquanto manifestação estrutural, ao mesmo tempo sei que obrigar a dizer o nome – identificar o nome desse gênero, participar da vertigem de nominar a obra – não deixa de ser uma espécie de autoritarismo que também quero evitar. Por isso procuro, justamente, o romance enquanto terceira via.

Roland Barthes mesmo é quem aponta, em *Aula* (2004), como a língua – e o estendo à “língua da nomenclatura”, muito presente no exercício crítico da literatura – pode ser autoritária, simplesmente porque ela se constrói como a obrigatoriedade de *dizer*, de nomear algo.

O gesto de Dante, creio, em termos de estrutura, não é autoritário, por seu lado. Pode aspirar a uma autoridade de autor, mas se constitui, enquanto experiência de leitura, como algo de outra ordem, talvez melhor identificável na liberdade da investida que o nome “literatura” garante a alguns dos objetos de escrita modernos.

Rancière (1995) aponta ainda que a confusão linguística que Bakhtin vai encerrar como “polifonia” e “dialogismo” romanescos nada mais é do que antecipar o entendimento daquilo que o novo conceito de literatura encerraria, com o apagamento de limites. Relacionado a isto, Rancière ainda reflete sobre como o que se nomeia pelo

indeterminado termo “literatura” pode, na verdade, abrigar o conjunto aberto e sem lei dos textos sem nome, sem corpo identificável.

Para o autor, chacoalhando noções de gênero, Homero seria aquele que, pela objetividade épica, teria tentado organizar o engano de um sentido apriorístico. O epos, assim, parece constituir-se como um corpo exemplar de verdade, antes de uma noção de “literatura”. A realização da Ideia, em seu elemento próprio, estaria na épica – o momento da produção do sentido expresso por um “*ethos* coletivo” (RANCIÈRE, 1995, p. 33). A noção aberta e plural de literatura subverte a necessidade desse Epos organizador.

Tudo isso parece levar a crer, então, que a literatura, antes de um exercício de catalogação de gêneros, por outro lado, estaria mais próxima da letra sem corpo, do espírito errante, que não atende à Ideia apriorística: “[A epopeia] opõe seu corpo exemplar de verdade às heresias que o tornar-se prosa do mundo carrega [...]. Dessas heresias, talvez a palavra literatura seja o nome genérico e a forma romanesca o terreno de manifestação privilegiada” (RANCIÈRE, 1995, p. 33). Em grande parte, o que Rancière defende é a ideia de literatura como modo de escrita sem propriedade interna: “o ‘próprio’ da literatura é a ausência de regra fixando uma dupla relação: a relação entre o enunciador e seu enunciado, a relação entre o enunciado e aquele que o recebe”, uma espécie de “aventura da letra sem corpo” (RANCIÈRE, 1997, p. 37-38).

A literatura não é apenas vazio, evidentemente, porque ainda lança uma expectativa de identificação sobre os objetos que produz e que se agregam no interior de seu corpo dilatável, mas, ainda assim, parece-me necessário concordar com Rancière, quando este diz que a literatura não é necessariamente o resultado de convenções, mas “ela existe na relação entre uma posição de enunciação indeterminada e certas fábulas que põem em jogo a natureza do ser falante e a relação da partilha dos discursos com a partilha dos corpos” (RANCIÈRE, 1995, p. 45).

É meu argumento, portanto, que um exercício de análise sobre um objeto literário pode ser precisamente a busca por um *corpo*, o qual, mesmo provisoriamente, passa a abrigar o entendimento sobre um texto. O corpo, para mim aqui, se traveste de algo romanesco, num sentido refundido ou maleável de romance, o sentido de um “eu” que conta a sua jornada no tempo e no espaço, multiplicando esses dois últimos elementos e dando a ver o poder de uma narrativa no movimento desse novo e imprevisto corpo – feito de palavras rimadas.

É desse processo de busca por um corpo textual que nascem as categorias

que aqui observarei – intradiegeese, extradiegeese, *momentum*, cantos de passagem, catálise e assim por diante. Proponho uma catalogação não autoritária, na medida em que é esperado de uma tese a produção de um discurso que resulte em alguma forma de saber. Para pensar, então, o romance, identifico-o como essa espécie de terceiro gênero, mais parecido com um corpo móvel. Um gênero, sabe-se, fixa limites e normas. Não creio, pela antropofagia estrutural proposta por Dante, que uma fixação de limites seja atitude muito viável para o entendimento de seu texto, que funciona como um dispositivo singular, que faz uso de formas e estruturas estranhas e de uma língua menor. Intento usar-me, então, para pensar o romance como um terceiro gênero – sem fixá-lo a um comportamento totalmente previsível –, de uma atitude de leitura e de compreensão em que a *Comédia* se revele como *caminho*, convite à jornada, o que acaba transformando o texto em uma aventura do eu e do seu movimento. Na história dessa viagem, os elementos da narrativa se movimentam rumo à orquestração de um romance sobre o andar.

Rancière discorre acerca de uma escrita que buscaria por um corpo para atestar a sua verdade. De maneira análoga, transportando para cá aquele pensamento, acredito que Dante, com sua obra, busque constituir um corpo, que é a forma poética da novidade, um corpo que possa atravessar a paisagem de um mundo dos mortos ainda inaudito, não visto antes, não dessa forma.

O corpo do texto não é determinante para a diferenciação estipulada entre gêneros, pois muitas vezes os corpos suplantam as expectativas genéricas apriorísticas, de modo que cada corpo textual fala sobre si mesmo. O romance, assim, se desvela como algo não esquemático, mas se comporta como aquilo que vai se definindo conforme a história avança no caminho, estipulando suas próprias categorias para se estruturar. “Caminho” é a primeira palavra, enfim, que escolho para definir o limiar inicial desse corpo móvel, o seu limite primeiro e o *start* da narrativa. Palavra especial, que se afirma sem a necessidade de se exercer grande pressão para o convencimento de sua importância, dada a imponente que o caminho assume – muitas vezes entendido como metáfora, inclusive, para a vida inteira – desde as primeiras linhas da *Comédia*. Essa será a nossa primeira categoria narrativa, seguida pelo conceito de “*momentum*” – ímpeto –, a serem explorados a seguir. Minha intenção, agora, é demonstrar aspectos do romance dantesco a partir dos temas que o próprio texto explora. Depois, partirei à análise de categorias estruturais de certos cantos do *Inferno*.

4 NARRATIVA: DESEJO EM MOVIMENTO

Entendo o caráter narrativo e também romanesco da *Comédia* como algo que se expressa por meio de seu *movimento*. O movimento pode ser encarado como a compulsão por ir em frente e, ao mesmo tempo, pela própria repulsão provada pelo medo, levando à vontade de parar. A noção de movimento pode ser irmanada à do Desejo, e, juntas, se transformariam em elementos da dimensão narratológica quando observamos as marcas que esses movimentos refletem sobre a estrutura do texto, em relação ao *pace* dos seus protagonistas.

Essa aproximação entre desejo e forma é possível enquanto categoria de análise quando consideramos o movimento dos atores na trama, à luz daquilo que Barthes rastreia, em seu curso sobre a preparação do romance, e nomeia como “*le désir d’écrire*”. Dante, na dimensão extradiegética, é movido pelo desejo de escrever. Dante, na dimensão intradieética, é movido pelo desejo de ouvir as histórias. Assim, temos o desejo aproximado à noção de narrativa e, em Dante, esse Desejo se manifesta pelo ato do *storytelling* que se constrói pelo movimento dos passos da jornada – a pé ou com variada utilização de meios de transporte, sobretudo no *Inferno* – e pela tentativa de um *storyteller* de encontrar sua própria história.

O começo da narrativa de Dante, na *Comédia*, parece se dividir em muitos movimentos. Desde o primeiro canto do *Inferno*, há uma movimentação do corpo de Dante – olhar para trás, olhar adiante, observar o sol, querer escalar um monte, hesitar diante de um empecilho. Esses movimentos refletem também uma disposição interna, sentimental, ligada às emoções do peregrino, definindo-se perante o leitor por meio de seus medos, de seu cansaço, de suas dúvidas. Em breve, terá de se preparar para a guerra – a batalha de sua própria travessia. Mas, por ora, com seu corpo lasso, todos esses movimentos e esse cansaço preparam ainda o momento de início da narrativa. O primeiro movimento definidor da *Comédia* e sua jornada nasce a partir de um corpo que se esgota.

Anteriormente, eu havia me referido ao fato de a narrativa parecer começar com algo que poderia envolver a noção de *momentum*, e que aqui defino, também, como uma espécie de “disparo”, o momento em que o corpo inicia a sua movimentação e começa o percurso. A ideia de *momento* envolve a noção de movimento, mas também a noção de tempo, bem como a possibilidade de que um corpo permaneça em seu movimento, originado no instante inicial do acontecimento. Tais categorias, aplicadas

livremente à narrativa, podem nos ajudar a perceber algo do processo que move Dante, no começo de sua história. Na Física, enxerga-se “*momentum*” como o resultado da multiplicação entre massa e velocidade. Massa seria uma característica invariável de um objeto, enquanto a velocidade determinaria a derivada de posição, no espaço, desse objeto. Nessa definição, percebe-se como a existência material de um corpo se vincula ao movimento por ele assumido e também a sua resistência a ter seu movimento mudado. Assim, o *momentum* se insere na equação de mudança, de ímpeto, de deslocamento. Essas dinâmicas entre o corpo, o movimento e o percurso estão esboçadas como linhas de forças do início da *Comédia* – e colocam a questão do suspense narrativo desde o princípio, por meio da dúvida sobre, afinal, como o protagonista seguirá em frente, sobre o que o impele e sobre o que pode parar seu corpo ou contribuir para que permaneça como está. Ademais, o tempo é também característica importante deste início e está contido na palavra “momento”, como a usamos corriqueiramente, no sentido de átimo, instante ou lampejo. Quando falamos que algo é “passageiro”, também dizemos que esse algo, inevitavelmente, se *move*, aí envolvendo tanto a ideia de temporalidade do instante quanto a de movimento desse instante que passa muito rápido. O momento é sempre dado como um movimento – seja referente ao tempo ou à força que move o corpo.

Com Dante, na *Comédia*, o *momentum* inicial da narrativa marca um acontecimento – o início –, chamando, em seguida, a atenção para o *movimento* que é o seu motor. Na *Comédia*, o momento inicial da jornada é assinalado por uma série de ensaios de movimento que podem ser contemplados como a hesitação, o olhar ao redor, o vagar, o correr dos olhos, a escalada, o caminhar, o tornar atrás, o deter-se. O primeiro movimento da *Comédia* é o que se desdobra, na verdade, em movimentos diversos, no primeiro canto do *Inferno*, e são também esses movimentos que dão vida à narrativa, envolvendo um corpo, num espaço, num tempo bem demarcado: o meio da vida. O início do poema anuncia já a presença de um caminho, e um caminho pressupõe um movimento; caminho, como metáfora da vida, liga-se ainda à noção de tempo.

A primeira noção narrativa de tempo que a *Comédia* anuncia parte, portanto, de uma palavra tão ampla quanto “vida”, vinculada a “caminho”. A vida é o próprio tempo. O caminho implica uma trajetória a ser percorrida, em um intervalo de tempo. O caminho, no início da *Comédia*, coincide com o meio de uma trajetória. É o início de uma enunciação, e o início da jornada diegética, mas esses dois começos equivalem ao *meio* da vida, a metade do tempo – e a metade anterior permanece escondida. Falar

sobre o “meio” desperta a atenção, no ato da leitura, sobre as coisas passadas *antes* daquilo – onde elas estão?

Quando Virgílio surge, começa a pressão sobre a jornada, a sua pressa, e a narrativa em si se desenvolve. É Virgílio quem apresenta a Dante a perspectiva de viver uma peregrinação predestinada, desejada por força superior. Enquanto um dos motores do enredo, Virgílio é quem confere à narrativa o seu caráter inicial de *quest*. Além disso, consideremos que Virgílio surge prontamente perguntando a Dante: “por que não galgas o monte...?” – pergunta que marca uma estrutura de interpelação constante, que se estabelecerá como uma dinâmica entre os dois. A pergunta também esconde algo de sua própria sedução: “por que você não vai *adiante*?”. Por ser a fala de um poeta, parece tornar-se, também, um desafio literário.

Virgílio, portanto, move-se como uma espécie de ponto culminante da estrutura narrativa do começo, com sua dinâmica de provocação via diálogo e também de esclarecimentos, e demonstra que a jornada não é corriqueira, simplesmente por sua presença ali. Virgílio é uma força que provoca o movimento de Dante. Virgílio é também mecanismo narrativo externo à interioridade de Dante, dando voz ao monólogo interior em que constantemente Dante se vê preso (no *Inferno*, por exemplo, há constantes menções ao fato de que Virgílio parece ler a sua mente). Seus pensamentos íntimos, na dimensão intradieética, não podem ser expressos a todo instante, o que transformaria o texto em um grande solilóquio. Assim, é Virgílio quem traz para fora a matéria dos pensamentos do protagonista, por vezes “adivinhandos” o que Dante está pensando ou sentindo. Virgílio comporta-se como um dispositivo que, em sua subjetividade, constrói também, por reflexo, a subjetividade do peregrino.

Outro momento povoado por movimentos que impulsionam a narrativa é a dinâmica do “telefone sem fio” no canto II do *Inferno*. Há, ali, um discurso dentro do discurso, e, este, dentro de outro discurso, e assim sucessivamente, quando Virgílio conta a Dante que outras tantas mulheres conversaram umas com as outras para impelir Virgílio a fazer com que Dante empreendesse a sua viagem⁴⁷.

Aqui, nesse episódio relatado por Virgílio, podemos também observar uma espécie de confusão de identidade – retomando os apontamentos de Frye sobre o tema

47 Esse “jogo” de molduras se replica em outras instâncias, não apenas nessa forma estruturada do telefone sem fio narrativo, mas também no nível de um verso, por exemplo, em passagens como: “Cred’ ò ch’ei credette ch’io credesse” (*Inf.* XIII, v. 25) – na floresta dos suicidas, o narrador diz crer que Virgílio cresse que ele próprio (Dante) cria ouvir pessoas escondidas ao redor.

romanesco da perda e da retomada de identidade características das histórias de descida ao submundo –, resolvida por Beatriz, diante da pergunta de Virgílio quanto a temer descer do seu reino celestial até aquele lugar sombrio. A identidade de Beatriz, apesar de sua viagem ao lugar inóspito, é assegurada por sua certeza de que não se deve temer o que não tem poder para fazer mal: “Temer si dee di sole quelle cose/c’hanno potenza di fare altrui male;/de l’altre no, ché non son paurose” (*Inf.* II, v. 88-90). Beatriz assegura-se de si própria, na reafirmação de sua identidade, mesmo que a descida possa representar uma espécie de perda de estado primário.

A dinâmica de dúvida sobre a identidade de Dante acerca de si próprio, ou melhor, de suas certezas e de suas permissões, é diferente em relação às certezas que expressa Beatriz sobre si mesma – quem, é verdade, já está morta, e, portanto, não haveria mesmo de ter o que temer. Essa dinâmica de descida e de perda de si parece recuperar algo de fundamentalmente romanesco, como aponta Frye (1976), assinalando um *topos* narrativo do romance, atrelado à descida, à identidade e à queda:

We identified two types of descent themes: those that descend from a higher world to this one and those that descend from this world to a lower one. The general theme of descent, we saw, was that of a growing confusion of identity and of restrictions on action. There is a break in consciousness at the beginning, with analogues to falling asleep, followed by a descent to a lower world which is sometimes a world of cruelty and imprisonment, sometimes an oracular cave [...] (FRYE, 1976, p. 129).

Beatriz descera de um mundo mais elevado ao mundo subterrâneo. Dante desce deste mundo até o mundo subterrâneo. Eles partem de posições diferentes. Ainda em relação ao que Frye indica como uma analogia entre o adormecer e a perda, uma perda de identidade representada como perda de consciência, percebe-se que algo assim acontece como tema recorrente na *Comédia*, sobretudo nas passagens de transições físicas, de mudança de um nível a outro no *Inferno*, em que Dante é transportado por meio de desmaios ou perdas de sentidos.

Um exemplo disso pode ser visto na passagem do canto III ao IV do *Inferno*. Ao fim do canto III, o desmaio do protagonista funciona como um mecanismo de saída de uma determinada situação aparentemente intransponível, sendo então a perda de consciência como uma espécie de meio de transporte narrativo – os meios de transporte criativos vão surgir em profusão no *Inferno*.

Na transição dos cantos mencionados, é necessário atravessar um rio, mas Dante é impedido por Caronte, que não permite que uma alma viva cruze o espaço. Um vento faz tremer a terra, uma luz brilha e Dante cai: “e caddi come l’uom cui sonno

piglia” (*Inf.* III, v. 136). Aqui, não tanto como uma perda de identidade, mas como uma passagem estrutural à nova cena, o corpo que cai quase “sonolento” ainda assim marca a experiência de uma queda e de uma mudança de estado.

Outra emblemática passagem a envolver o movimento do desmaio, mais relacionada à crise de identidade, está na queda comovida de Dante no canto V do *Inferno*, após o encontro com os luxuriosos: “E caddi come corpo morto cade” (*Inf.* V, v. 142). A queda de um desmaio, agora não mais comparada ao sono, mas à morte, parece emular em gesto físico o próprio movimento de descida e de adentramento cada vez mais profundo na dimensão onde nada mais reluz.

Ademais, deve-se notar, voltando ao momento em que Virgílio conta a Dante sobre a dama que o impeliu à missão de salvação, o fato de que toda a dinâmica de convencimento de Beatriz para com Virgílio e de Virgílio em relação a Dante parece surgir como uma manifestação do *momentum* como impulso que pode ser associado à noção de desejo. Desejo, primeiro, pela subida de um monte. Desejo, em seguida, pela jornada, em toda a complexidade desse desejo, que também é hesitação, medo, recusa. Desejo, enfim, pela narrativa, por narrar a terceiros o que se ouviu de personagens. Desejo de escrita, quando a obra se estabelece como demanda livresca, no encontro com Cacciaguida, no *Paraíso*.

O movimento, no começo do poema, é o *start*, ao mesmo tempo, de uma travessia e da narrativa pessoal de um eu, sendo esse movimento fundamentado no desejo de conhecer inclusive a narrativa alheia dos mortos; esse desejo, contudo, é também um não-desejo, exposto pelo medo de ir em frente desde o começo, o que envolve uma miscelânea de outros movimentos de recusa, de exortação e de mudança de ideia, aspectos que tornam o relato de Virgílio sobre as mulheres que o interpelaram um grande motivo literário que une *momentum*, movimento e desejo.

O desejo que move a personagem principal da *Comédia* é ambíguo, como não poderia deixar de ser diante da dúvida sobre aquilo que reserva o futuro. Esse ambíguo desejo termina se espelhando também na experiência de leitura, quando, por exemplo, até mesmo as feras, no começo da jornada de Dante, parecem embarreirar o *nosso* caminho, ao lermos o texto. As notas de rodapé que, tantas vezes, acompanham essa passagem da *Comédia* parecem soar como uma espécie de entrave, assim como outros momentos de comentário filosófico-teológico robusto, um revestimento pesado de analogia e alegoria que produz sentidos incrustados, travando a narrativa e impedindo-a de seguir adiante.

Não aludo a essa “sensação” de leitura em vão. Na verdade, penso aqui à luz de alguns apontamentos de Teodolinda Barolini. Creio que os animais nos impedem, enquanto leitores, de ir adiante, mas também, por isso, chamam a atenção para o fato de que eles inclusive parecem querer que a narrativa não prossiga. Dispositivo ambíguo, as bestas, na passagem inicial da *Comédia*, porque impedem e impelem ao mesmo tempo a narrativa no sentido de encontrar uma forma de continuar, apesar do obstáculo. Não se trata, aqui, da pedra no caminho, como no poema de Drummond⁴⁸, em que ela impede o próprio texto poético de ir em frente em absoluto; estamos diante de uma narrativa em que o empecilho é incorporado à sua dinâmica de funcionamento em movimento e torna esse movimento possível por meio de um recurso narrativo que livra Dante da impossibilidade de continuar.

Barolini melhor formula a questão de como o desejo, no início da narrativa da *Comédia*, somado às feras no caminho, faz pensar na própria ambiguidade que envolve o desejo de Dante quanto a ir ou não em frente. Teodolinda Barolini sustenta que “the description of the lupa connotes desire as lack, for she eats and remains hungry [...]. Desire is lack, but therefore it is also the imperative of forward motion: the ‘spiritual motion’ in which we engage to fill the lack [...]”⁴⁹.

Esse desejo marcado, no início da trama, se projeta também como a questão do impulso por contar, que vai passar a se desdobrar adiante, quando Dante começar a encontrar-se com os danados e sentir o apetite por ouvir (e posteriormente narrar) suas histórias. Desejo também alberga a ideia de impulso, quase à beira de uma compulsão. Ao mesmo tempo, uma compulsão talvez seja algo maior que desejo; a compulsão sufoca o desejo, conduzindo-o a seu esgotamento, à realização como algo muito mais próximo à experiência da loucura. Esse “agravamento” do desejo pode ser visto, na trama, conforme Dante avança na geografia do *Inferno* e conhece mais histórias. Tal agravamento do desejo que se transforma em compulsão pode ser visto em Ulisses, por exemplo. No caso de Dante, ele também se torna, gradualmente, alguém à beira da compulsão por ouvir os danados. Chega a soar irônico que a sua descida ao mais profundo reduto do *Inferno* também represente a sua proximidade com a ascensão rumo

48 No poema de Drummond, de circularidade impressionante, o “meio do caminho” nunca é superado, devido a seu obstáculo: “No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/tinha uma pedra/no meio do caminho tinha uma pedra./Nunca me esquecerei desse acontecimento/na vida de minhas retinas tão fatigadas./Nunca me esquecerei que no meio do caminho/tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/no meio do caminho tinha uma pedra” (DRUMMOND, 2012, p. 237).

49 Comentário baroliniano ao *Inferno*, canto I, em Digital Dante (<https://digitaldante.columbia.edu/>).

ao *Paraíso*, o que deveria, talvez, afastá-lo da loucura de sua compulsão, mas, na realidade, intensifica a vontade apaixonada por conhecer e ir adiante, por entre as entranhas do tema.

Nesse cenário, a ideia de compulsão pode ser entendida como uma força que compele, um desejo associado facilmente à loucura, à condução de um corpo que não responde por si mesmo, obedecendo somente à diretiva de seu desejo. Assim, constitui-se o desejo por contar histórias, ou por histórias que são contadas a Dante. Esse desejo, ou mesmo “compulsão” por histórias – retomando o aspecto profundamente dialogal da estrutura romanesca da *Comédia* –, acaba fazendo com que a “nova forma” de narrar surja, esta como uma atitude diante do desejo ardente de se escrever a história de uma vida nova, em que caberia, portanto, o romance enquanto gênero despido de traços limítrofes, sempre disposto a narrar como for, a acolher o retrato das vidas e a própria loucura verbal que um desejo pode suscitar.

Tanto o “*désir d’écrire*” – tomo o termo de Barthes, outra vez –, visualizado na personagem dantesca, quando a compulsão por saber, por ouvir histórias, confluem para um só gesto, o do desejo de recontar o que se ouviu, e isso faz com que nasça, na diegese da *Comédia*, a promessa de uma obra, que será escrita – realizada no ato da enunciação, na dimensão extradiegética de Dante-narrador. Os reflexos do desejo, assim (sua forma mais branda e sua compulsão; sua vontade de seguir e seu não desejo em seguir), produzem a forma da *Comédia*, que pode ser enxergada pelas dinâmicas de movimento do texto.

Essa forma, para mim, dá os seus passos de romance, uma vez que, para concretizar o desejo de escrita e a compulsão pelo narrar de uma jornada, Dante cria a forma nova da *Comédia* – e essa seria a essência do romance em Dante, transformado em um encontro entre a vontade de ouvir, a vontade de saber e a vontade de recontar, enquanto segue por um caminho que *deve* ser cruzado por ele mesmo, o “eu”. Isto, enfim, é um desejo pela narrativa, que mantém o protagonista andando e andando, pela vontade de ouvir histórias e, eventualmente, tornar-se um *storyteller*. Esse percurso, que acaba sugerindo, também, a motivação maior e determinante do protagonista peregrino – que é um querer “voltar para casa” –, constitui-se como um movimento definitivamente narrativo, de acordo com a própria acepção de Peter Brooks (1992), quando este descreve de que modo funcionariam, acima de tudo, os enredos em narrativas e o desejo pela leitura de tais textos: “We are thus always trying to work back through time to that transcendent home, knowing, of course, that we cannot. All we can

do is subvert or, perhaps better, pervert time: which is what narrative does” (BROOKS, 1992, p. 111)”.

Todavia, a vontade de seguir e de ouvir o relato dos mortos só parece acontecer mesmo a partir do desmaio de Dante entre os luxuriosos, ou após a passagem pelo Limbo (anteriormente a este desmaio). É importante que, no canto V, se veja o primeiro pedido de “conta-me tua história” por parte de Dante – o que marca a dimensão do desejo envolvido em ouvir histórias e também relacionado ao amor.

Ao se falar sobre esse Desejo em Dante, é necessário vislumbrar alguns importantes apontamentos de Elena Lombardi acerca da matéria. Em *The syntax of desire* (2007), por exemplo, Lombardi aponta o desejo, em relação à linguagem, e especificamente em relação às noções e tensões de “sintaxe” e “gramática”, como um articulador de uma ordem de linguagem. Eu, particularmente, penso o desejo, também articulador, em relação a uma certa organização – ou concretização – da narrativa.

Elena Lombardi (2007) explora os fundamentos para se pensar o desejo como articulador de uma frase, como motor de um enunciado: “By marching in the direction of its satisfaction, desire scans time: the plenitude of desire marks time as a full stop and closes a meaningful sentence” (LOMBARDI, 2007, p. 5). O desejo, assim, seria aquilo que, conduzindo a frase ao silêncio de sua conclusão, liga as palavras e as dirige conforme a organização da sintaxe.

O desejo, nessa linha, pode ser compreendido como um “motor”. Palavras, uma após a outra, constroem a sentença, que, por sua vez, mediante a sintaxe, organiza o desejo em uma linha do tempo: a frase; de modo que a sintaxe “scans and organizes time into meaningful sentences” e, somente quando a frase se completa, o sentido, enfim, está pronto (LOMBARDI, 2007, p. 4). O Desejo como sintaxe, desta maneira, coloca a linguagem em marcha, em movimento rumo a algum lugar – mesmo que seja o lugar de um encontro com o silêncio. Percebo uma dinâmica muito similar em relação ao desejo quanto àquilo que coloca em marcha a narrativa na estrutura da *Comédia*.

De acordo com a percepção da autora, a palavra poética cria um novo tipo de sintaxe, elevando a um outro grau a potência de desejo da língua, como se pode observar, por exemplo, com a hipersensibilidade à noção de “tempo” que a sintaxe alberga em si quando se trata de poesia – porque assim surgem outros elementos ainda profundamente temporais, além da organização sequencial na sentença, com a chegada da rima e do ritmo (LOMBARDI, 2007, p. 6). Tomo a reflexão sobre a palavra poética como criadora de uma temporalidade especial, no coração da sintaxe, e a transformo

também em uma reflexão com ênfase na narrativa presente no texto poético de Dante. Se, por um lado, como sustenta Lombardi (2007), a música, via poesia, vincula algo como “the fallen temporality of human language to the eternity of the Word of God” (2007, p. 122), esse potencial poético-musical, essencialmente temporal – e que está na *Comédia* (graças também à *terza rima*) –, soa como a possibilidade de se identificar o papel central da narrativa, pois a narrativa é, igualmente, temporalidade e combinação frasal. Como já se destacou, com o amparo de Peter Brooks (1992), a narrativa é aquilo que subverte ou perverte o tempo (BROOKS, 1992, p. 111).

Ainda para Elena Lombardi (2007), na *Comédia*, “the binding operation of *terza rima* supports a narrative where language, desire, signs, and bodies concur in the unfolding of meaning” (LOMBARDI, 2007, p. 122), e aqui destaco o próprio termo “narrativa”, que se perfuma, pelas palavras da autora, com o sentido do “desejo” – a narrativa comporta a manifestação do desejo enquanto um *corpo* de linguagem, corpo sintático; assim como a musicalidade na poesia.

A *terza rima*, inventada por Dante, é também a invenção de uma *forma*, de uma sintaxe própria. Ao mesmo tempo, a fala dialetal, ali empregada, é uma maneira de criar um gênero com linguagem autônoma, e essa linguagem, de tantos modos subversiva, não se reflete somente na “gramática” do gênero poético (rima, musicalidade), mas também na orientação do desejo rumo a uma ordenação linguístico-narrativa: opera aí a ordem do desejo de ir em frente, o que produz – como o próprio movimento da rima em encadeamentos – a narrativa e sua estrutura⁵⁰. A *terza rima*, destarte, atua como um dispositivo mais próximo à prosa, em certo sentido, do que à própria poesia, tendo em vista que, por seu comportamento, ela impõe ao texto um “andar avante” – sem, contudo, alcançar esse “alvo” de maneira retilínea, mas reiteradamente nostálgica, “gingada” e bamboleante, à moda preferida dos enredos narrativos.

Em harmonia com a ideia de uma narratividade estruturante (até mesmo em relação ao que se identificaria como algo da ordem da poesia), Peter Brooks (1992) é um autor que, pensando sobre o enredo em narrativas, e na centralidade de “*plots*” para

50 De passagem, faço notar ainda outro efeito que a musicalidade do poema gera, em termos de estruturação narrativa. No *Inferno*, o som é a qualidade mais marcante, quanto à percepção sensorial, pois tudo ali está escuro – vê-se, assim, que essa escuridão afeta a percepção *espacial* do lugar, e os olhos, já não mais confiáveis, cedem lugar aos ouvidos. Os ruídos se tornam elementos narrativos de construção do *espaço* infernal.

a própria experiência humana⁵¹, chega a sustentar que os traços poéticos (diga-se, também, *líricos*) de um texto expõem o mesmo funcionamento de enredos *narrativos* – especialmente no que concerne ao seu caráter repetitivo⁵². Partindo de Freud (2010), ele indica que a *repetição* é um elemento indissociável dos textos literários:

rhyme, alliteration, assonance, meter, refrain, all the mnemonic elements of literature and indeed most of its tropes are in some manner repetitions that take us back to the text [...], to see past and present as related and as establishing a future that will be noticeable as some variation in the pattern (BROOKS, 1992, p. 99).

Com Brooks (1992), ressaltar o caráter repetitivo – e, assim, narrativo – dos textos “musicais” faz com que a *terza rima*, novamente, seja aqui encarada como um elemento fundamental da “prosa” de Dante. Além de a narrativa se construir, então, de maneira sinuosa, como se observa pelo padrão rítmico em retrospecto, essa caminhada em frente tem tudo a ver com a narrativa que coloca em marcha e que personifica uma espécie de desejo: tal qual a *terza rima*, o desejo não é linear; ele se constrói com retardamento, nostalgia, com um ritmo de prosseguimento que é, também, um olhar em retrospecto, um constante postergar-se.

Voltando a Lombardi (2007), a autora oferece, em sua obra, uma espécie de mapa da linguagem, a partir de algumas noções sobre sujeitos medievais; com isso, proponho também um mapa da narrativa, ao pensar o desejo que serve de motor ao corpo da *Comédia*, observando, portanto, como coordenadas do tipo “níveis intradiegético e extradiegético”, “espaço”, “tempo” e “sujeito” se combinam e se alinham de variados modos, em especial no *Inferno* – o começo da diegese –, refletindo-se nos movimentos, em passagens particulares, realizados pelo protagonista, que se move enquanto fonte principal da narrativa, este dantesco “eu” moderno.

O “eu” de Dante é movido pelo desejo, e seu desejo produz a jornada, que, enfim, é a condição inerente à produção do romance: na *Comédia*, “[...] desire to know

⁵¹ O autor aponta, de partida, em seu livro: “I want to urge a conception of plot as something in the nature of the logic of narrative discourse, the organizing dynamic of a specific mode of human understanding” (BROOKS, 1992, p. 7), destacando que um enredo seria, assim, uma espécie de “*syntax*” do paradigma narrativo que parece moldar a maneira como compreendemos o mundo, assumindo a narrativa um papel central em nossas vidas.

⁵² Nessa etapa de seu livro, no capítulo quarto, Peter Brooks (1992) reflete sobre a importância do elemento da “repetição” para a constituição de tramas literárias, a partir dos apontamentos de Freud (2010) quanto à pulsão de morte, em contraste com o princípio do prazer; Brooks alia essas duas categorias freudianas para forjar uma compreensão mais profunda acerca da economia das narrativas. Ele oferece, via Freud, “a reading of our compulsions to read” (BROOKS, 1992, p. 36). Essa discussão, sustentada por Brooks (1992), retornará mais adiante nesta tese.

is therefore one of the motors of the journey. Throughout the poem one can track a consistent connection between this driving desire and the acts of speaking and listening” (LOMBARDI, 2007, p. 161). Esse desejo é algo que se revelaria na relação entre o sujeito e a linguagem de ficção. Ele se dá a ver por meio da obra que ele próprio, o desejo, conduz. Colocando a questão de maneira muito direta, a *Comédia* e o relato do narrador, ali, são questões de movimento impelido pelo desejo, gerando o desenho narrativo que dá forma à obra – e, dentro da diegese, esse desejo é ilustrado pelas travessias pelo espaço em busca de novos danados e pela dinâmica dialogal das interpelações em busca de se ouvir histórias.

A obra requer pressa e ritmo não só para a rima, mas também para a caminhada das personagens. Trata-se de uma jornada a pé, com observações variadas por alguém que passa, *caminha* adiante – sempre mais para baixo, na verdade, se pensarmos especificamente na espiral do *Inferno*. A personagem conta com pouco mais de três dias para observar o *Inferno*, três dias para o *Purgatório*, algumas horas para o *Paraíso*. Com um tempo tão limitado, bem-marcado, cada movimento narrativo na *Comédia* é a produção de um sentido, que expande o tempo, que o acelera, ou o paralisa – produzindo assim um movimento também romanesco de ações. Parece que o caminhar concede corpo à forma, e essa forma, portanto, também está no cerne do enredo da *Comédia*, pois se trata do relato de uma caminhada. E tanto Dante viajante quanto Dante escritor (no nível extradiegético) fazem parte desse mesmo movimento de caminhada, seja vivendo-o ou rememorando-o.

Existem, potencialmente, três figuras identificáveis como “Dante”, que dividem uma identidade, e se distribuem em diferentes posições em termos de função na narrativa. Sobretudo, interessam-me dois desses sujeitos, deixando um deles mais à margem (o Dante autor empírico). O duplo Dante que sobra é aquele que se divide entre a dimensão intradiegética e a extradiegética, onde é responsável pela enunciação do texto. Essas duas posições são determinadas por planos narrativos, portanto; elas só existem justamente porque existe a figura de Dante enquanto um “eu”, subjetivamente muito importante para esse romance da *Comédia*.

É interessante perceber que, quando falamos em uma das duas pessoas *fora* da intradiegeese da *Comédia*, elas ainda parecem se confundir: há uma mistura entre a posição extradiegética (a de narrador) e a do autor real da obra (autor empírico, figura histórica). Isso pode ser percebido em textos como o de Dante Milano, em que o poeta brasileiro, em ensaio, comenta que Dante seria capaz de colocar toda a Florença no

Inferno, e a si mesmo entre os maiores poetas do mundo (MILANO, 2021, p. 480-481).

Percebe-se, aí, que o Dante que habitou Florença coincide com o Dante que se narra a si como personagem entre os grandes poetas da Antiguidade; parece difícil decidir em que momento uma dimensão deixe de coincidir com a outra. Mas o que acho pertinente fazer notar é que o “Dante poeta” – essa categoria se sistematiza e se consagra, sobretudo, a partir da análise de Gianfranco Contini (2001), no ensaio, originalmente publicado em 1970, intitulado “Dante come personaggio-poeta della *Commedia*” – é transformado definitivamente em “Dante narrador”, vivendo em posição extradiegética quando aplicamos uma análise narratológica ao texto. Mesmo com dados empíricos, esses dados ainda podem ser encarados como matéria da narrativa, da experimentação ficcional.

Estamos diante de um autor, um escritor que se ficcionaliza, que se apresenta como personagem. Essa personagem é quem está perdida no início do *Inferno*, independente das leituras biográficas que se possam fazer sobre esse episódio. No tecido do texto, sua fixidez de movimento se anuncia em “mi ritrovai...” (*Inf.* I, v. 2), e logo é abandonada em favor do passo caminhante que produz uma história desse eu ficcional. A única coisa que sabemos sobre o *antes* da trama é que Dante não esteve parado, antes de a narrativa começar. De resto, o que se desvela em seguida já é aquilo que importa dentro da própria diegese. Ele encontrava-se, momentos antes de começar o enredo, andando – seu estacar ao pé do monte é a prova. Foi impedido de seguir caminho, ou vagar ao redor, justamente porque atingiu o pé de um “*colle*”, onde se marca o início da jornada e da história a ser propriamente narrada na forma de viagem. Então, antes de a história propriamente ter início, o que sabemos sobre o protagonista é que estivera andando, vinha caminhando. É o fato que podemos depreender da própria narrativa, a informação que sabemos sobre o momento prévio em relação à história.

A vida da personagem, externa à diegese, parece se aproximar e se resumir ao ato de andar – o que ele faria antes ou o que fará em seguida, tudo está relacionado a um caminho. Não sabemos, fora isso, onde ou como estava a personagem – embora saibamos, mais ou menos, em que momento se dá o início da andança, no tempo histórico⁵³. Desse modo, como já se vê, as palavras iniciais do texto, “nel mezzo del cammin” (*Inf.* I, v. 1), são também dispositivos metalinguísticos – porque Dante-

⁵³ Possivelmente uma sexta-feira do ano de 1300 é o dia em que a jornada começa, ou, pelo menos, a parte inicial dela que podemos *ler*.

narrador começa a nos contar em *media res* a sua jornada que se dá pelo *meio* de uma via já parcialmente percorrida – mas cuja primeira etapa foi excluída da enunciação.

Ao pensarmos no começo da jornada, inevitavelmente o primeiro trio de versos ecoa na memória. A jornada é profundamente delineada, já de partida, pelo termo “vita”, marcando o *tempo*, e pela noção de espaço, com a palavra “cammin”, na abertura da narrativa (*Inf.* I, v. 1). Estamos diante, portanto, de uma narrativa que se transmuta em um gesto romanesco (que outro nome eu lhe daria?) quando percebemos que um “eu”, a seguir, dirá ao leitor ou a seu ouvinte virtual (“mi ritrovai...”, eu “me descobri”) um relato sobre a sua própria aventura. O verbo pronominal marca com insistência a subjetividade autorreferencial da ação.

Por outro lado, o “eu” é aquilo que brilha e se ressalta na poesia lírica, poder-se-ia assim argumentar, e não encontra plenamente o seu espaço na narrativa de fatos de uma *avventura*, não com o mesmo espaço que esse “eu” desfruta na poesia dos sentimentos. Ao falar em “*avventura*”, aqui, tomo emprestado o termo de Agamben (2015), fazendo adaptações à ideia. Dentre a obra de Agamben, o livro *L’avventura* traz duas seções que se dedicam a discutir o conceito de “aventura” tanto em relação às narrativas medievais – as de Chrétien e de Marie de France (capítulo “Aventure”), por exemplo –, como, em um segundo momento (capítulo “Eros”), às narrativas medievais cavaleirescas e o modo como Dante parece aplicar (ou não aplicar) o conceito poético da “aventura” em sua obra.

Dante não usa a palavra “aventura” em nenhum momento de sua *Comédia*, e essa ausência, para Agamben, é sinal de algo importante, signo ideológico que opera não só no léxico dantesco, mas na própria concepção de Dante sobre o que seria o seu poema – não o relato de uma aventura, algo que acontece inesperadamente e dirige a jornada que, quase por acaso, produz também seu próprio ato de contar a si mesma. Para Agamben (2015), tanto na *Comédia* quanto em *Vida nova*, fica claro que não há “aventura” ou “desventura”, mas o texto de Dante seria, na realidade, algo posto para além desses dois polos, como uma experiência de outra ordem, como experiência salvífica, um caminho que procede em linha reta, da obscuridade à claridade, com um começo bem delineado e um fim último bem demarcado em relação ao seu projeto espiritual. Para ele, isto baniria do universo imaginativo de Dante a ideia de aventuras maravilhosas ao sabor de um destino imprevisível e ao acaso. Não haveria aventura ou aleatoriedade narrativa em Dante, somente destino, determinação superior.

O autor, inclusive, deixa registrado como é curioso que Dante não tenha

grafado o termo “aventura” em nenhum de seus versos, tendo sido um conceito tão importante na tradição medieval cavaleiresca de amor, com que Dante tinha familiaridade. Para Agamben (2015), essa ausência traduz alguma coisa de intenção consciente do autor – se intensificaria, assim, a ideia de que a vida não é “uma aventura”. De minha parte, discordo quanto ao que diz respeito ao “caminho em linha reta”; não me parece, à sombra dos estudos de Crisafi (2022), que a obra de Dante esteja livre de indeterminações, medos, sinuosidades próprias de um autor que teme a fragilidade de transmissão e as condições de escrita de seu texto, em especial ao se considerar a posição de exilado desse autor.

No próprio material narrativo da *Comédia*, partindo para uma abordagem diegética, essa dúvida, essa hesitação e o medo quanto às coisas que não estão de todo garantidas para Dante-narrador e para Dante-personagem se refletem como um sem-número de movimentos que “diluem” a linha reta, transformam-na em espiral e, como já apontou Pertile (2010), fazem com que o Dante que finaliza o poema, enquanto seu personagem, não seja necessariamente mais beatífico do que aquele que o iniciou na selva obscura, de modo que não há necessariamente um peregrino rumo a uma realização de amadurecimento espiritual. Isto demonstra que a linha reta gradativamente colocada rumo ao ponto de aprimoramento moral e de mudança não existiria.

Com Dante e a *Comédia*, estamos diante de um peregrino rumo a parte alguma, pois, findada a jornada ao *Paraíso*, aguarda-o ainda as condições de vida de um escritor exilado (tanto na dimensão empírica quanto na extradiegética, já que o Dante que recebe as profecias sobre seu exílio é também o Dante que atravessa a jornada do Além-Mundo e que, na dimensão da obra, deve, depois, escrevê-la).

Contudo, ainda acho interessante apontar que, pela lógica de Agamben (2015), em especial no capítulo “Eros”, o que substituiria o conceito medieval de “aventura”, nas narrativas de Dante – na *Vida nova* e na *Comédia* –, seria a própria força representativa do Amor (como aquilo que coloca a obra em *movimento* rumo a um objetivo singular). Amor – e por que não “desejo”? – é uma vontade que dispara o sujeito dantesco e o move em direção à conformação da narrativa.

Diante disso, podemos ainda pensar que os acontecimentos de uma aventura advêm sobre alguém, acontecem para alguém, em meio a sua jornada. O gesto romanesco aloca no centro do exercício narrativo as demandas de uma personagem em relação a quem certos acontecimentos acontecem. No caso da narrativa da *Comédia*, os episódios dessa aventura acontecem em relação àquele que ali diz “eu”. Há, portanto,

aventura em Dante e na sua *Comédia*.

Em seu texto, nas discussões iniciais sobre a personagem de ficção, no contexto brasileiro, Beth Brait coloca de maneira simples a questão da personagem e da sua repercussão formal quando essa personagem opta por contar a própria história: “Quando a personagem expressa a si mesma, a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior [...]” (BRAIT, 1985, p. 61). Formulando-se, de modo tão transparente, a questão da personagem ao lado da estrutura formal em que ela diz “eu”, surgem as implicações desse “eu” que se refere a si mesmo, como na *Comédia*. Que *forma* esse tal gesto produz ali?

Dante parece produzir uma série de gestos formais a partir do reconhecimento da categoria “eu”, não só como algo lírico, mas narrativo – produz-se um monólogo, produz-se diálogo, produz-se relato de viagem, produz-se biografia ficcionalizada, espécie de autoficção, enfim, uma mixórdia que pode ser intitulada como um romance, e que junta, em si, todas as formas de expressão desse “eu” fora da lírica, e de outros “eus” que se organizam no interior da *Comédia* relatando a si próprios.

A oposição “eu” e “nós”, no início da *Comédia*, que por vezes marca a dimensão simbólica que Dante confere a sua história em primeira pessoa – como emblema da trajetória humana espiritual e mundana universal – é algo bem explorado no comentário dantesco, o que ressalta o fato de que o eu inicial da *Comédia* não passa despercebido, seja em qual tipo de alegoria ou interpretação se projete. Como exemplo, cito o comentário de Anna Maria Chiavacci Leonardi (2012), feito como introdução à edição comentada da editora Mondadori. Ela aponta que Dante configura o seu poema como “un *viaggio*” por “tre regni dell’aldilà”, abordando uma humanidade que se anuncia desde os primeiros tercetos da *Comédia*, mas que, de modo algum, tratar-se-ia de uma humanidade genérica, abrangente e vagamente alegórica, uma vez que o homem que assume para si “questo viaggio straordinario, per quei mondi che in realtà sono le condizioni stesse che si sperimentano sulla terra [...], è l’autore stesso”, o que se atestaria pelo uso da primeira pessoa desde o começo, caracterizando, assim, “non un eroe entro una leggenda, come in tutti i grandi poemi francesi medievali, o negli antichi, o nei successivi del nostro Rinascimento, ma lo stesso autore racconta il suo viaggio” (LEONARDI, 2012, p. XX-XXI). Essa primeira pessoa de Dante, desde o início, com a referência a *nostra vita*, comportaria “a diretta e violenta fenomenologia degli incontri, chiamando spesso in causa sulla scena dell’altro mondo coloro del «fatto personale», che è tipica del poema, e lo distingue da ogni altro del genere [...]” (LEONARDI, 2012,

p. XX-XXI).

Faço notar o termo “viaggio”, ao longo do comentário de Leonardi (2012). Junto ao “eu”, eles tornam-se dois elementos a que gostaria de me ater agora. Que a viagem de Dante seja realizada primariamente a pé parece algo muito importante. A própria palavra *viagem* recupera “via”, que está no começo do texto de Dante, e a viagem a pé ressalta o seu caráter árduo, físico. Além disso, esse jogo de palavras com *via* e *viaggio* evoca ainda o nome de Beatriz – Beatrice, Beatrix, *Viatrix*.

Creio que a sonoridade proposta por esse arranjo simples acabe sugerindo também o papel importante que Beatriz desempenha, logo ao início da *Comédia*, para que a *viagem* comece. Beatriz é também uma viajante, uma “*viatrix*”. Ela é alguém que viaja, enquanto tema, ou *topos* (amoroso), da *Vida nova* para a *Comédia*. Na *Comédia*, ela própria é também uma viajante, que opera um dos momentos mais intensos da sintaxe inicial do enredo, em sua “moldura”: a tarefa de interpelar Virgílio – que reportará o encontro, posteriormente, a Dante –, para que o poeta latino salve o amigo perdido (“l’amico mio, e non de la ventura”, *Inf.* II, v. 61) na selva. Essa cena intensifica uma das dimensões estruturais da *Comédia* mais importantes, realmente, que é o seu aspecto dialogal, e o que Mandelstam (2011) definiria como uma série de perguntas e respostas organizando a *estrutura* da narrativa.

Mandelstam (2011) também nos faz lembrar que o *Inferno*, no poema, se estabelece como o lugar da etiqueta, do portar-se adequadamente, e, nesse espaço, Dante, o estrangeiro, é como um ser inadequado, sempre desajustado; não fosse por seus guias, nas pessoas de Virgílio e Beatriz, se ele fosse mandado por si próprio em sua jornada, a *Comédia* se tornaria, simplesmente, sátira e bufonaria, devido ao pesado senso de embaraço que paira sobre quase todas as ações de Dante no espaço infernal. Isso aponta para a importância dos guias. Ademais, esse seu caráter inadequado e desajustado atesta também uma certa condição de autor de uma língua menor, que propositalmente exclui-se da etiqueta – podendo isto ser entendido como o gesto ambíguo de reconhecimento e subversão das tradições literárias.

É Pertile (2010), novamente, quem aponta como Beatriz é colocada no centro da força que dá *start* à narrativa, movimento que se reproduz, como um lembrete, de momento a momento na trama: “[...] he needed to go on a journey that would take him back to Beatrice, the love of his youth. In this scheme, Beatrice is the focus of Dante’s journey [...]; she is both its motivator and its destination” (2010, p. 14). Pertile ressalta ainda que, nessa dinâmica, a *Comédia* inverte o modelo de Orfeu e Eurídice, já

que é uma Beatriz morta quem resgata Dante “by drawing him up to heaven” (2010, p. 14).

Acho interessante e curioso, ainda de volta à reflexão sobre gênero literário e forma romanesca, o fato de que o próprio Pertile (2010) chega a sugerir a ideia de se perceber a *Comédia* – e não exatamente a *Vida nova* – como um “romance cristão” em especial, espécie de gênero de contornos bem específicos e, em certa medida, atribuíveis à *Comédia*: “[...] the poem might originally have been conceived as a Christian romance, the story of Dante’s journey to the blessed Beatrice [...]” (PERTILE, 2010, p. 14).

De minha parte, enquanto leitora, ao abrir as primeiras páginas da *Comédia*, sei que estou diante de uma composição em versos, mas pressinto que algo muito mais amplo que um poema, mesmo um poema que ecoe a reminiscência do *epos*, está para começar. Afirmo isto até comparativamente. Como leitora (brasileira), conheço os objetos de meu interesse a partir da comparação com outros objetos lidos. Quando penso, por exemplo, em versos célebres de um outro texto, um poema, forjado também a partir de reminiscências épicas – refiro-me a “A máquina do mundo” (2012), de Carlos Drummond de Andrade –, sei que, em relação à *Comédia*, embora o texto de Drummond e de Dante apresentem similaridades temáticas e topográficas (o que inclui os *topoi*), estou diante de objetos diferentes.

Há, sendo mais precisa, dois poemas de Drummond (“A máquina do mundo” e “No meio do caminho”) em que a reminiscência dantesca brilha de modo muito preciso; eles retomam passagens, sensações de Dante, e, por contraste, me dizem que Drummond escreveu dois *poemas*, mas, quando olho para a composição de Dante, deparo-me com uma narrativa outra: mais elaborada, talvez, no sentido do alongamento do espaço, da enormidade que os versos ocupam na página e do próprio tempo, alongado, que a *Comédia* me toma para que eu consiga lê-la; a *Comédia*, em termos de tempo e espaço, é mais vasta, mais minuciosa e demorada do que a brevidade que um poema suporta, como os dois de Drummond.

Eu poderia continuar a tomar como exemplo, aqui, a prática poética de Drummond, importante para qualquer leitor brasileiro de poesia. Quando observamos a máquina do poema colocada em ação no “A máquina do mundo”, são evidentes as suas filiações épicas, seu tom solene, embora transformado em uma melancolia avessa à grandiloquência. Sua extensão se dilata como a construção de uma muralha – o poema é enorme –, a listar todas as maravilhas a que o eu lírico, de mãos pensas, despreza e

recusa-se a agasalhar em seu peito, mistérios do universo e o sentido de um mundo outrora totalizado pela épica.

Em um poema, como um período potente, modo conciso em que funciona a poesia, um texto assim suporta apenas uma quantidade limitada de versos que garantam sua brevidade intencional, ainda que nasça um longo poema narrativo, como o “A máquina do mundo” de Carlos Drummond. Em “No meio do caminho”, por sua vez, parece se instaurar uma possibilidade de compreensão dos limites entre poesia e prosa e também uma espécie de gracejo metalinguístico, já que este poema drummondiano recupera uma imagem dantesca – a do meio do caminho de uma vida. Nesse outro poema de Drummond, tomando o verso que localiza espacialmente a trama da *Comédia*, o poeta brasileiro transforma essa chave de ignição da narrativa em seu inverso – no estorvo, não há continuidade narrativa. Assim, no poema em questão, a “pedra”, que se encontra “no meio do caminho”, é uma espécie de emblema da concisão poética e impede que o poema mesmo siga adiante; a própria palavra “pedra” passa a se comportar, lexical e metaforicamente, como o empecilho que estorva a leitura.

Por contraste, parece-me que os versos de Dante se colorem de narratividade, de desejo de ir em frente, enquanto os versos de Drummond, nos dois poemas (mesmo diferentes em tamanho), se vestem com a recusa da poesia em prescindir de seu hermetismo, que funda o sentido poético na circularidade de um instante infinitamente denso, mas sempre tão breve e entranhado em si mesmo. A narrativa de Dante se desenrola, ultrapassa o primeiro momento – o da pedra no caminho, o da parada ao pé de um monte ou o do encontro com as bestas que empatam a jornada. Dante segue adiante na construção de uma arquitetura narrativa que parece cada vez mais se aproximar ao edifício de um estranho gênero romanesco moderno (em versos).

Insisto na possibilidade do verso como um disparo narrativo e como um tijolo de construção de um romance prosaico, como afirmo ser, em certo sentido, o de Dante (prosaico na língua, romanesco na narratividade do eu e moderno pela construção desse “eu”), portanto, é importante pensar também a poesia em versos por meio de categorias narrativas. O verso como condição para a estruturação de uma narrativa pode ser visto em outras partes, como em ensaio sobre a poesia de Petrarca e o seu cancionero, por exemplo, de Arnaldo Soldani (2007), em “Voce e temporalità nella narrazione del *Canzoniere*”. Ali, o autor chega a apontar que, se um discurso avança em uma linha temporal, mesmo isso já pode ser depreendido como uma espécie de

narrativa, uma vez que não se pode evitar encontrar elementos organizadores do discurso como “l’ordine, la durata, la voce, la prospettiva” (p. 326).

O autor acaba operando aí uma espécie de leitura narratológica sobre um texto essencialmente lírico, quando olha para seu objeto e busca identificar, em *Canzoniere* de Petrarca, a função do “locutor”, obedecendo à pergunta feita, afinal, por Genette: “chi parla?” (2007, p. 326). Soldani (2007) entende que há uma arquitetura narrativa entre os poemas porque eles se estabelecem atendendo a uma ordem temporal de disposição dos textos, o que afastaria a obra de Petrarca da inspiração lírica e a aproximaria da ordenação romanesca de uma narrativa, fundada na questão cronológica.

No instante lírico, as experimentações convergiriam sobre o eu no *agora*. Só existiria, em matéria de tempo, o próprio instante lírico. Na narrativa, o tratamento cronológico é muito diferente. Na *Comédia*, o “eu” de Dante diz “eu” no tempo presente, de fato; todavia, o presente dantesco é disputado como *uma* das dimensões temporais ocupadas pelo sujeito. O *racconto*, ali, não é unicamente uma lembrança, mas também a dinâmica entre o presente e os diferentes passados – como o externo à diegese e prévio à narrativa; e o rememorado enquanto narração reminiscente, pelo narrador, no nível extradiegético.

Essa sobreposição de camadas já pode ser vista desde o começo do poema, em que suas *terzinas* iniciais já indicam os tempos múltiplos do *racconto* na *Comédia*, uma vez que “a tarefa de dizer *é* dura” (no presente) em relação ao que aconteceu em sua jornada (a diegese rememorada; o passado), enquanto Dante estava em um caminho do qual se desviou (passo em falso motivado por eventos de um passado anterior ao começo da narrativa), encontrando-se, então, *agora* (um “agora” autográfico, autoral, mas fictício) no meio de um caminho novo – que é tanto a vida renovada, após a jornada, quanto a demanda de dizer o que se viveu ao se adentrar a segunda metade do caminho da vida (substância do enredo).

A multiplicação desse tempo narrativo parece multiplicar também a dimensão espacial. Afinal, o que pode ser este “caminho” que Dante anuncia? Normalmente, ele é definido no sentido alegórico, pelos comentaristas: o “caminho” seria a própria vida do homem. Essa orientação interpretativa persiste, textualmente, e pode ser depreendida pela expressão “di *nostra* vita” – a da humanidade. No entanto, acredito que seja mais interessante, aqui, notar que o caminho é a primeira noção de espaço e de tempo, o que se torna uma categoria narrativa importante e um emblema de começo da jornada e começo do próprio *racconto*. Ele representa tanto o caminho da

vida *antes* da jornada – o “*lá*”, o percurso de vida na terra, dessa personagem –, quanto anuncia que, adiante, em frente a Dante, um novo caminho se desvela: é o início da jornada, que coincide também com jornada rumo ao projeto de uma obra literária a ser executada.

A menção ao “caminho” marca, assim, o começo dessa narrativa, que é uma jornada tripla e que, ao fim, se transforma em objeto físico, em “livro”, ou “páginas” (no poema, Dante usa palavras que indicam a materialidade de seu texto, os instrumentos de sua escrita – *carte, penna, inchiostro*). Quem nos lembra sobre a materialidade desse texto, que se concretiza enquanto produto da própria enunciação dessa narrativa, é Osip Mandelstam (2011), ao apontar que o trabalho final de Dante, após sua jornada, mais do que uma missão profética, não é nada além de um produto *caligráfico*.

Refletindo sobre esse caminho inicial da *Comédia*, pares de versículos bíblicos levam à reflexão sobre o que podemos entender acerca de um “caminho” – palavra que, transposta do mundo cristão para o mundo narrativo, assume outras implicações interessantes. No capítulo 43 do livro de Isaías, versículo 19, tem-se: “Eis que faço coisas novas,/Que agora despontarão./E vós as conhecereis./E farei no **deserto** um caminho;/E rios em terra seca”⁵⁴. Comparando a voz do profeta com a do salmista, no salmo 107, encontramos, no versículo 40: “Derrama desprezo sobre os Príncipes: e os faz andar desgarrados por **desertos**, onde não há **caminho**”.

São duas passagens em que o caminho aparece, primeiro, como aquilo que não se espera em um deserto – o lugar do vazio, da desorientação; depois, na ausência do caminho, tudo o que existe é espaço deserto, em que não há ponto de chegada, nem de partida. No deserto, sem caminhos, a condenação se transforma no vagar, na condenação à deriva. O deserto se mostra o lugar em que somente a ação divina poderia fazer surgir uma coisa *nova*, uma passagem ou clareira. É interessante pensar nas implicações disso no interior da *Comédia*, no modo como tais palavras, “caminho” e “deserto”, podem servir também para indicar não somente direção, mas desorientação, não-caminho, uma espécie de espaço que é, ao mesmo tempo, “antiespaço”.

Dante encontra-se em meio a um caminho, e não em um espaço vazio, já que acaba de sair de uma “selva”; ao mesmo tempo, porém, parece ser este um espaço desprovido de definição, senda que o lança prontamente ao abismo. Penso que a

54 Cito a partir da tradução de Frederico Lourenço (2019) dos livros proféticos do Antigo Testamento.

experiência que antecede a descida infernal, no texto, é um tanto como a experiência do vagar pelo deserto; e a experiência de um vagar pelo ermo é a própria experiência de um exilado; e estar diante do espaço deserto, do ermo, é, também, como a experiência de se encarar uma página em branco, instante anterior à escrita⁵⁵. Tudo isso define, portanto, o começo do projeto e da jornada do sujeito dantesco.

Na *Comédia*, nos primeiros versos – que são também os primeiros passos –, Dante se encontra no “caminho” (“*cammin*”, como diz o verso 1 de *Inferno* I), mas, momentos antes (o que vai aparecer *depois*, no canto II, mediante a primeira importante analepse interna do texto), Beatriz pede a Virgílio que salve Dante, porque este se encontra em um *deserto*, terra de desterro, *waste land*. Ela diz: “l’amico mio, e non de la ventura,/ne la **diserta piaggia** è impedito/sì nel **cammin**, che volt’ è per paura;” (*Inf.* II, v. 61-63). Algo aí se apresenta: existe um espaço inicial, incerto, que muda de nome e sugere diferentes aspectos de uma mesma dimensão, oscilantemente nomeando-se como “caminho”, “selva”, “deserto”, “*piaggia*”.

No começo da diegese, Dante está no *caminho*, mas ali, também, fala-se em *selva oscura* e *selva selvaggia*, que, posteriormente, é chamada por Beatriz de *piaggia diserta* (*Inf.* II, v. 62), o que parece, enfim, retomar a “*piaggia diserta*” declarada por Dante em “poi ch’èi posato un poco il corpo lasso,/ripresi via per la piaggia diserta,/sì che l’piè fermo sempre era ’l più basso” (*Inf.* I, v. 28-30). Depois, ainda ocorre, igualmente no *Inferno*, outra importante aparição de “*piaggia*”, porém, desta vez, um pouco mais distante da noção de “deserto” e mais próxima à noção de “porto” ou “borda” – ou, como aponta o *Dizionario della Divina Commedia* (2018)⁵⁶, mais perto do sentido de “*spiaggia, riva*”: “Per altra via, per altri porti/verrai a piaggia, non qui, per passare:/più lieve legno convien che ti porti” (*Inf.* III, v. 91-93).

No *Inferno*, a palavra “*piaggia*” ocorre ainda em algumas outras ocasiões, e variadas são as definições possíveis de seu sentido, seja “*shore*”, seja, simplesmente,

⁵⁵ Considere-se ainda que, em *Paraíso* XVII, Dante é descrito como uma espécie de voz profética, aquele que “grita”: “Questo tuo **grido** farà come vento,/che le più alte cime più percuote;/e ciò non fa d’onor poco argomento” (*Par.* XVII, v. 133-135). O trecho ressoa de modo semelhante à passagem bíblica no evangelho de João, em que, retomando-se o profeta Isaías, João Batista é descrito como o profeta que clamaria no deserto – quem, portanto, *grita* no *deserto*. Não esqueçamos ainda os momentos iniciais de Dante, em *Inferno* I: “Quando vidi costui nel gran **diserto**,/‘Miserere di me’, **gridai** a lui” (*Inf.* I, v. 64-65). A proximidade entre tais imagens – *profeta, grito, deserto* – evoca o deserto dantesco, no início da *Comédia*, como missão espiritual; bem como permite que pensemos, enfim, de modo mais especial, o **diserto** de Dante como a *página* vazia em que seu grito deverá ser escrito.

⁵⁶ De Salerno Editrice, editado por Enrico Malato.

um grande deserto ou um terreno ao pé do monte, após a floresta, levemente inclinado⁵⁷. De todas as formas, metafórica ou concretamente, a palavra cria uma noção de paisagem mutável, que não se pode apreender ou definir com características precisas (ou, na verdade, esse espaço é tão material que pode ser definido com uma profusão de elementos descritivos). De toda forma, essa impossibilidade de se definir a dimensão inicial parece até mesmo contribuir para a grande interpretação alegórica que se concede aos versos iniciais do poema, como metáfora para a vida.

Um deserto é um lugar vazio, o antilugar, como já disse, e, ainda assim, fornece uma localização espacial e material para o início do poema. No nível narrativo, considerando as ocorrências que citei há pouco, em especial com a comparação entre a fala de Beatriz, no canto II, e a própria descrição de Dante sobre onde se encontrava, em *Inf.* I (“*piaggia diserta*”, v. 29), e considerando também uma menção indireta ao “deserto”, de novo, na primeira aparição de Virgílio (“Quando vidi costui nel gran diserto”, *Inf.* I, v. 64), a repetição de *piaggia* ou de *diserto* parece fornecer uma das primeiras importantes analepses *espaciais* – fundada em elemento da paisagem. Vai se retomando, ao longo do texto, essa dimensão espacial em que Dante se encontrava, usando-se uma série de termos que identificam o deserto. O termo reafirma a dimensão geográfica dessa narrativa espacialmente muito bem elaborada.

Explico melhor esse processo analéptico baseado na geografia. Quando Beatriz menciona, no canto II, *piaggia*, retoma algo que já vimos anteriormente, no proêmio do texto, quando Dante se vê sozinho. Assim, é como se os olhos de Beatriz estivessem também sobre aquele espaço, enquanto Dante ali se encontrava, e os dois cantos iniciais da *Comédia* acabam criando a arquitetura de um momento único – o momento da terra deserta, do caminho que, na verdade, é um caminho no meio do nada. A repetição da palavra não é apenas um recurso coesivo, a retomada mnemônica para, por exemplo, uma futura recitação do poema – à moda do que se poderia pensar sobre tais repetições em relação ao texto épico, recitado de memória e amparado em construções linguísticas similares entre si⁵⁸.

Antes da jornada se iniciar, na *Comédia*, parece existir apenas a terra do

57 Um exercício comparativo tal só foi possível graças a ferramentas como The Dartmouth Dante Project (DDP) e sua base de dados (<https://dante.dartmouth.edu/>), em que é possível consultar versões do texto dantesco e dezenas de comentadores, que produziram sua crítica ao longo de 700 anos de exegese dantesca acumulada.

58 Para um comentário mais amplo acerca do processo de memorização e recitação da épica, é válida a leitura da introdução à *Ilíada* (2013), de autoria de Peter Jones, presente na tradução de Frederico Lourenço à obra.

nada, *piaggia* solitária e vazia, reforçada recorrentemente pela menção a esse mesmo lugar; ainda assim, é difícil se definir um tal lugar, pois seu referencial último segue envolvido no mistério da vida pregressa à narrativa. Talvez a oscilação de termos com que o espaço inicial da *Comédia* é descrito sirva ao propósito de identificarmos a indefinição também presente na lacuna informacional sobre o que acontecera com o protagonista *antes* do começo da travessia.

Parece-me, seja como for, que *piaggia* quer indicar, acima de tudo, um *lugar*. A situação adensa-se quando percebemos que *piaggia* não é o mesmo que *selva oscura*, e também não é, exatamente, um deserto, já que a própria palavra *diserto* poderia ter sido aplicada desde o princípio, pois ela mesma ocorre no texto. Afinal, onde Dante se encontra, que lugar inicial é esse? O protagonista parece estar em três lugares diferentes, desde o princípio da diegese, pela oscilação vocabular empregada. Esse lugar pode não variar, de fato, mas a multiplicidade de sua identificação linguística transforma-o em algo enigmático, assim como os antecedentes da jornada.

Essa espécie de “lugar cumulativo” é também um indício de uma história cumulativa. A perspectiva desse diversificado lugar envolve, pelo menos, a visão de três pessoas diferentes acerca de uma mesma geografia: o próprio Dante; Virgílio em conversa com Dante e com Beatriz; e Beatriz, em conversa com Virgílio, após conversa com Luzia, com quem falara Maria. Essa cumulação de lugares é, assim, um sinalizador para uma sobreposição de vozes, a sobreposição do *storytelling* que começa a aparecer em jogo nesse ponto inicial do texto.

Uma das possibilidades para a compreensão dessa “*piaggia diserta*” de *Inferno* I (v. 29) e “*diserta piaggia*” retomada em *Inferno* II (v. 62) por Beatriz é um lugar duplo, de traços divididos entre um caminho já traçado, uma senda ou via predeterminada, e o local deserto onde não havia caminho algum até então. Dante, assim, é sinalizado como aquele que iniciará uma jornada por um caminho que parece deserto, mas o caminho já está lá: a possibilidade de travessia acaba de lhe ser dada.

É um caminho ambíguo, não-caminho, mas, ao mesmo tempo, a via existe porque tem um nome: é o deserto, e aquela solidão em que Dante se encontra será logo movida pela presença de uma série de acompanhantes que a partir de então vão guiá-lo e transformar a paisagem do desterro em possibilidade de viagem por entre uma geografia.

Lado a lado, os versículos bíblicos de antes ajudam a pensar sobre como o caminho é uma espécie de “rasgo” que se traça sempre de antemão, algo apriorístico;

para ser caminho, é necessário que alguém já o tenha cruzado; além disso, os versículos sugeriam também, de certo modo, que aquele que é obrigado a se retirar para um deserto, a vagar no ermo, é alguém a quem um caminho – uma direção, um destino e uma origem – foi negado.

Dante, sim, está perdido, ao começo da *Comédia*; mas, aparentemente, ali existe um caminho, ele está *no* caminho. O caminho segue adiante e o leva, mesmo em grandes tribulações, em direção ao encontro com seu poeta favorito, para começar. O caminho da vida se transforma, assim, no caminho para o submundo – mesmo que trágico, é um caminho. As portas arrombadas, as pontes no *Inferno*, mesmo em suas estruturas depauperadas, denunciam a presença de outros que, por ali, passaram antes de Dante. Sua condição de atravessador o torna especial. Como se sabe, ele é aquele que cruza uma geografia dos mortos com seu próprio corpo vivo, aquele que, “ao andar, move o que toca” – na tradução de Italo Eugenio Mauro em *Inf.* XII (v. 79-82). Esse “caminho” parece conferir ao texto a segurança de uma jornada previamente determinada (mesmo que isto seja apenas uma performance ou um pensamento desejoso).

Pensando sobre essas dinâmicas de movimento, em relação ao caminho percorrido, seleciono categorias narrativas para melhor encarar o aspecto romanesco da via que se abre adiante. As categorias que escolhi têm a ver com as posições diegéticas do Dante narrador e peregrino, sobre as quais já aludi, em relação ao passado, ao presente e ao futuro da narrativa e da enunciação, tudo isso a partir de apontamentos de Genette (2017).

As duas primeiras categorias são o plano “intradiegético” e o plano “extradiegético” (noções aplicadas às posições do sujeito dantesco e, consequentemente, ao espaço, porque a alternância da voz entre esses dois planos produz também a percepção de que existe o espaço da geografia “intradiegética”, em que se percorre os mundos da morte, e o espaço “extradiegético”, onde ocorre a enunciação da obra); uso-me, também, de outras duas categorias, “analepse” e “prolepse” (“anacronias” referentes à *ordem* das linhas do tempo, ou seja, instâncias temporais da narrativa, o que Genette identifica como algo pertencente à grande categoria narratológica chamada “ordem”), as quais podem ser observadas tanto como referências ao que aconteceu *antes* e ao que ainda vai acontecer *posteriormente*, nas dimensões intradieética e extradiegética da história (pela oposição entre tais dimensões enxergamos também os diferentes momentos em que Dante vive o enunciado e em que produz o ato de enunciar

a história). Em resumo, a prolepse é uma manobra narrativa que consiste em evocar antecipadamente um acontecimento ulterior, enquanto a analepse é a evocação *a posteriori* de um acontecimento anterior ao ponto da história em que nos encontramos (GENETTE, 2017, p. 98)

Recorrendo ainda a Genette (2017), podemos notar essas camadas diegéticas como algo que identifica a presença de um narrador autorreferencial (ou “autodiegético”)⁵⁹, uma vez que o narrador da história (na dimensão extradiegética, em que se desenrola a enunciação) relata as suas *próprias* experiências, enquanto personagem protagonista da viagem ocorrida outrora (a intradiege)⁶⁰.

Em relação às anacronias, Genette as define como uma manipulação da ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo (2017, p. 93). As anacronias – analepse e prolepse – criam, dentro do discurso, uma espécie de enxerto, fazendo com que nasça “uma narrativa temporalmente secundária, subordinada à primeira” (2017, p. 108). A partir desse manipular da ordem, surgem jogos de tempo, de diferentes amplitude e alcance. Identificando-os “analepses” e “prolepses”, o crítico expõe o que nada mais é do que um conjunto de processos de antecipação e retrospecção em relação a informações da narrativa.

Para Genette (2017), as analepses e prolepses podem se subdividir em analepses *internas* e *externas*, e o mesmo acontece com as prolepses. Quando uma das anacronias citadas se torna “externa”, ela abrange algo que está *fora* do plano narrativo primário – intradiege –, estendendo-se a um momento externo, anterior ou posterior, ou seja, analéptico ou proléptico em relação ao começo ou ao fim da narrativa principal. As analepses externas, portanto, não interferem na narrativa primária enquanto evento significativo, uma vez que apenas funcionam como uma espécie de esclarecimento sobre algum antecedente não contemplado na obra até ali (GENETTE, 2017, p. 110). Já

59 Para Genette, narradores “autodiegéticos” são protagonistas da própria história relatada por eles e se subdividem a partir da categoria “homodiegéticos” – em que temos o narrador presente como personagem da história; o que vai variar, portanto, na identificação de um narrador homodiegético, é perceber se ele é apenas uma testemunha da história relatada, com papel secundário na ação, ou se ele é também seu protagonista – tornando-se, então, especificamente “autodiegético” (GENETTE, 2017, p. 324-325).

60 Dante é sempre um narrador homodiegético? Sempre participa (como protagonista ou não) da história que conta? Não necessariamente. Parece-me que, por vezes, na dimensão de narrador extradiegético autodiegético, Dante se coloca também como um narrador heterodiegético, pois relata os gestos, ações e histórias pessoais das quais não participou, em relação às quais é um estranho, ao contar aos leitores aquilo que ouviu dos mortos. O narrador heterodiegético, nas categorias de Genette, seria aquele que relata uma história da qual não participa; Dante produz uma metanarrativa ao contar as histórias ouvidas nos encontros que teve, e, nesse sentido, é possível pensar que esse narrador heterodiegético é também, em algum nível, um narrador metadiegético.

as analepses internas, por contraste, são aquelas que se remetem a momentos anteriores *da própria história* enunciada, dentro dessa mesma linha diegética primária.

Genette subdivide ainda as analepses primárias em “completivas” e “remissivas”, mas, para nós, basta considerarmos que as analepses dantescas, na *Comédia*, funcionam do seguinte modo: elas remetem-se a momentos narrativos anteriores, passados dentro da própria história primária (que é a viagem relatada) ou, de modo notavelmente raro, deixam ver algo sobre a vida do narrador *antes* da jornada. Poderíamos identificar este tipo de analepse, simplesmente, como analepse *externa*, e todas as demais como *internas*, tendo em vista que, enquanto leitores, não chegamos a frequentar Dante antes da entrada na selva escura, a antessala de sua jornada, que coincide com o início da narrativa primária. As analepses da obra são predominantemente internas – retomam momentos da própria caminhada de Dante. Contudo, faço questão de apontar que as analepses externas podem ser inúmeras, isto quando não se aplicam a Dante: elas podem ser vistas nos relatos dos danados quando estes contam as histórias de suas vidas antes de chegarem ao *Inferno*.

As anacronias praticamente se restringem aos momentos passados ou futuros da própria viagem, a não ser quando fazem referência, por exemplo, às histórias pessoais dos danados e às profecias e presságios que não dizem respeito à jornada, mas se desdobrariam na dimensão externa à diegese da viagem, no futuro de Dante, que é o presente do narrador.

O mesmo critério de subdivisão aplicado à analepse pode ser visto na prolepse: na *Comédia*, são também internas e externas, e as prolepses externas vão dizer respeito àqueles *insights* de diálogos, em que é dado a Dante, nas conversas com os mortos, a oportunidade de ver um pouco de seu futuro para além daquele mundo, a fim de que conheça possíveis desenlaces sobre sua própria vida.

As prolepses internas, por contraste, são aquelas que retomam algo que Dante vai ainda encontrar no futuro da própria jornada. Essas prolepses dizem respeito à própria viagem pelos três mundos. E acabam sendo, também, tanto a analepse quanto a prolepse internas, formas de o leitor conhecer e antecipar o que já passou ou o que ainda virá em sua própria leitura do texto.

Apelando a um segundo importante sistema conceitual e terminológico de Genette, passo agora a breves linhas sobre as categorias de níveis diegéticos e seus impactos sobre a compreensão da “voz” na narrativa. A partir da identificação de uma voz, Genette (2017) aponta três níveis diegéticos: nível extradiegético, nível

intradiegético e nível metadieético. Não podemos esquecer, contudo, de reconhecer que a voz é ulteriormente ligada ao reconhecimento de uma *subjetividade*, aspecto que interessa em relação ao reconhecimento do “eu” que produz a narrativa. Retomando Benveniste, então, e refletindo sobre a questão da subjetividade como o passo a se considerar antes de entender o funcionamento dos discursos narrativos, Genette (2017) aponta: “Sabemos que a linguística levou algum tempo até começar a dar conta daquilo que Benveniste chamou a *subjetividade na linguagem*, ou seja, a passar da análise dos enunciados à das relações entre esses enunciados e sua instância produtora”, instância a que se chama, então, *enunciação* (GENETTE, 2017, p. 289). Genette retoma os apontamentos de Benveniste, ao longo de *Figuras III*, mencionando as ideias elaboradas pelo linguista em *Problemas de linguística geral*. Vale mencionar que o estudo da categoria da “enunciação”, tão cara à análise da narrativa, ergue-se da percepção da linguística quanto à interação entre sujeitos e enunciados.

A enunciação, assim, importa em especial porque, na *Comédia*, ela constrói uma espécie de *mise en abyme*, uma narrativa emoldurada. Existe a enunciação de diversos sujeitos, repassando seus próprios relatos a Dante, na narrativa primária. Esse sujeito, Dante, coloca-se primeiramente como receptor ou narratário desses enunciados, e, na dimensão em que se comporta como o narrador, posteriormente, torna-se um *storyteller*, não mais um ouvinte. Os *leitores* transformam-se nos ouvintes que Dante fora outrora, invertendo posições. A enunciação de Dante, no nível em que se comporta como narrador, é a enunciação de sua viagem, mas também o reportar do discurso daqueles que, ao longo da viagem, enunciaram a história de suas vidas e de suas mortes para o peregrino. Nesse grande jogo de espelhos, começa-se a perceber que há uma série de combinações de categorias que pode ajudar a identificar a interação entre esses aspectos todos, por isso o uso de Genette (2017).

No nível extradiegético, encontra-se a *escrita* da história primária, o relato do narrador. No nível intradieético, observamos a presença de um tipo de personagem que já não é o narrador, mas o protagonista vivendo a história, no interior da diegese. Poder-se-ia considerar ainda o nível metadieético, aquele em que uma personagem conta uma história em que há personagem contando uma outra história, e assim estaríamos diante de arquiteturas narrativas como a de *As mil e uma noites*: “o próprio ato de narração é que desempenha uma função na diegese [...]. O exemplo mais ilustre é encontrado sem dúvida nas *Mil e uma noites*, em que Xerazade rebate a morte com as narrativas, quaisquer que sejam” (GENETTE, 2017, p. 312). Passando à reflexão das

implicações entre esses níveis e os tipos de narrador possíveis à voz que enuncia a história, creio que a principal diferença, naquilo que enxergo, em relação à multiplicidade de termos de Genette, é que operei simplesmente com a separação entre dois níveis narrativos – nível intradieético e extradieético. Limito a minha catalogação dos “níveis” a essas duas categorias, embora, evidentemente, poderíamos ainda pensar que os relatos das personagens no interior da “intradiegese” – dos mortos com quem Dante dialoga – seriam exemplos de metadiege; depois, Dante se reapropriaria desses relatos, no nível extradieético, transformando-os em histórias relatadas a um narratário específico, o “Leitor”, ouvinte como o era Dante na intradiege anteriormente.

Estabelecidos esses níveis, continuando a olhar para a terminologia de Genette, é possível ainda, em relação aos níveis narrativos, identificar as relações entre o narrador e esses níveis, entre a produção da enunciação e a localização da voz narrativa. Genette (2017) admite então que o estatuto do narrador pode ser definido tanto “pelo seu nível narrativo” (extra ou intradieético) quanto pela “relação com a história (hetero ou homodieética)” (2017, p. 328). Dante seria, aplicando-se a ele essas categorias, um narrador homodieético (relata em primeira pessoa), no nível extradieético. Como ele conta sua própria história de jornada, sendo narrador de uma história de que participa, ele pode ainda ser identificado, de modo mais específico, como “autodieético”.

Não pretendo me ater de maneira minuciosa a todas as subdivisões e combinações possíveis dessas categorias. É ainda mais interessante perceber que, no nível extradieético, por ser Dante aquele que reporta o discurso de outras vidas, dos seres que encontrou ao longo de sua jornada, acaba também como uma espécie de narrador-testemunha da história de vida alheia. No nível extradieético, portanto, mesmo que esteja relatando a jornada de sua viagem, relata ainda, metadiegeticamente, o relato de outras pessoas, tornando-se, nesse instante, um híbrido de narrador extradieético-homodieético (o “autodieético”, especificamente) e extradieético-heterodieético.

Em especial, a posição de narrador autodieético se faz importante porque, desse modo, percebe-se uma diege romanesca autorreferencial por excelência – podemos considerar, como exemplo, a vasta gama de romances de formação, de autoficção, biografias romanceadas, e todas as suas combinações possíveis. Dante é aquele que, em seu romance – romance “moderno”, produto daquele que diz “eu” –,

inaugura um gesto novo do narrar a si. Dante atravessa um caminho, parte em uma aventura que é o próprio caminho e a própria narrativa a ser escrita, a via em que um sujeito atravessa a geografia do mundo usando seu próprio corpo.

Essa geografia é o caminho, em meio a uma cosmogonia inventada a partir da noção de movimento, mas também de sua relação com a fixidez, pois, como menciona Italo Eugenio Mauro (2016, p. 25)⁶¹, a cosmogonia dantesca traz a Terra como um globo imóvel no espaço, fixo, “envolvido por uma atmosfera própria, isolada do espaço restante”, tendo esse globo fixo e imóvel outros corpos que circulam ao redor de si. Como se percebe, o cosmo de Dante envolve as dinâmicas entre fixidez e movimento, fazendo com que a concepção de seu mundo, dentro da obra que contém a viagem do poeta peregrino, envolva também a noção de movimento e de desejo (que o impele adiante ou o paralisa, querendo não seguir em frente).

Com a reflexão aqui empreendida acerca do caminho, do movimento, do começo da narrativa, início esta análise no cerne da tese com a leitura dos cantos I, II e III do *Inferno*. Esses cantos, lidos em conjunto, funcionam como uma espécie de moldura para o início da narrativa, uma antessala para a jornada. Essa moldura inicial assume um aspecto particular concedido pelas dificuldades do começo, junto ao *mise en abyme* presente no canto II, quando Virgílio relata a Dante quem foram as mulheres que o impeliram a guiar o poeta florentino em sua jornada. A história do canto II é narrada como uma história dentro de uma história dentro de outra história.

Esses cantos iniciais, de maneira geral, são marcados pela dúvida, pela hesitação, pelos desvios, pelas histórias encaixadas, fazendo aparecer um Dante “*transmutabile*” – como explora Lino Pertile⁶². A sua “transmutabilidade” é algo que garante, também, a não-aprendizagem, a não-evolução da personagem, aspecto interessante de se considerar perante uma obra narrativa que parece partir do princípio de que o objetivo é atingir o alvo, evoluir.

Ainda como parte do movimento que conduz a narrativa, os pés de Dante são os principais responsáveis por essa jornada infernal. Como bem aponta Osip Mandelstam, em “Conversation about Dante” (2011), é necessário perguntar-se, e seriamente, quantas sandálias teriam sido gastas por Dante na composição de sua *Comédia*.

61 Na apresentação de sua tradução da *Comédia*.

62 Em seu ensaio já amplamente citado aqui, “‘Trasmutabile per tutte guise’: Dante in the *Comedy*” (2010).

Digo que os pés são importantes, mas não somente os pés; assim como a descida de Dante envolve subidas, seu caminhar envolve também voo, navegação, movimento de olhos, desmaio – tantos outros movimentos que implicam, sobretudo, o seu corpo. Essas promessas, enfim, de uma jornada percorrida com o corpo que se move, com os pés que assustam aos mortos, porque fazem se mover as coisas em que tocam (*Inf.* XII, v. 80-82)⁶³, já estão prenunciadas nos cantos iniciais, os “cantos-moldura” da *Comédia*, em *Inferno* I, II e III – à análise deles passo agora.

4.1 A moldura do *Inferno*

Nomeio “moldura” o preâmbulo inicial à *Comédia*, já no interior da narrativa. Os cantos I, II e III da primeira parte da *Comédia* ainda não são, propriamente, o *Inferno*, mas uma espécie de antessala – que se subdivide em caminho, entrada, limbo. Além disso, constituem uma zona orientada pelas dinâmicas opostas do desejo e da dúvida, do impulso e da hesitação. Este é o momento em que nós, leitores, sobretudo os de hoje – cujos olhos talvez não estejam acostumados ao universo narrativo das viagens de peregrinação como demanda moral e espiritual –, não entendemos precisamente *o que* a personagem principal está fazendo ali ou por que motivo lhe é devido, justamente a ele, começar essa jornada – aspecto que não fica precisamente claro até uma das exortações futuras de Beatriz sobre seu comportamento errático, e mesmo isso é motivo de debate; qual o seu erro, afinal, e sua tarefa de purgação é cumprida ao fim da obra?⁶⁴

O *Inferno* é dividido em nove círculos e, atentando-se à sua distribuição espacial em relação à estrutura dos cantos, o primeiro círculo é abordado somente a partir do canto IV. Mesmo com a chegada ao canto, apresentando-se o primeiro círculo, ainda não estamos, propriamente, no *Inferno*, mas em suas orlas, como destaca a introdução de Brito, Dias e Heise (2021): “O primeiro círculo é chamado de limbo, que em latim significa ‘borda, margem’, dando a entender que não se trata ainda do reino de tormentos e torturas que o poeta verá na sequência” (p. 20).

Assim, a entrada de Dante no *Inferno* não acontece sem antes orquestrar-se

63 “[...] «Siete voi accorti / che quel di retro move ciò ch’el tocca? // Così non sono soglion far li piè d’i morti»”.

64 Um panorama interessante sobre a questão das mudanças e da purgação de Dante podem ser encontrados no texto – organizador de diversas ideias diferentes sobre mudanças de dinâmica em Dante – de Lino Pertile (2010).

uma disputa interessante de desejos, numa espécie de passo atrás e adiante (a exemplo da própria dinâmica ilustrada pela composição da *terza rima*), que expressa a dúvida de Dante quanto à pertinência de sua jornada, e também é marcada pelo jogo das narrativas embutidas de Virgílio, Beatriz, Luzia e Maria.

Toda essa demora em se adentrar o *Inferno* chama a atenção para a sua distribuição espacial e sua geografia: não é fácil percorrê-lo, acessá-lo. Comparativamente, chega a ser absurdo considerar que Dante permanece algumas horas no *Paraíso*, em oposição a “quase quatro dias no inferno, três no purgatório”, como nos lembram Brito, Dias e Heise em sua introdução (2021, p. 22).

De todo modo, quando abrimos a primeira porta da *Comédia* – ou seja, a sua primeira página –, estamos diante de um ser desconhecido, uma personagem que começa a contar sua história de perdição – e, para além disso, sobre ele nada sabemos. O que faz ali? Para onde vai? Por que *essa* história deve ser contada e por que inspira medo ao narrador? Se a tarefa de narrar é dura, por que nos conta? O que há de especial na selva escura que acaba de abandonar? Essa selva não será a matéria da narrativa, mas, sim, o local que antecede um encontro. Ou melhor, o ponto de um encontro que levará a uma sucessão de outros encontros. Primeiro, um encontro com o sol. Não sabemos ainda, mas essa será uma espécie de despedida do dia, porque nossa personagem está prestes a adentrar o submundo, onde não há luz. Há uma nostalgia secreta, no canto I, visível pelo modo como esse sujeito nos conta sobre o medo que vai se aquietando em seu coração conforme a luz do sol se ergue sobre o monte que ele vislumbra, tendo saído da selva escura.

O primeiro de seus encontros, este com o sol, é seguido por um encontro com três feras. As bestas representam, na narrativa, um momento de crise. O sujeito está impedido de seguir em frente, e a história, que mal começou, parece prestes a terminar. Ao mesmo tempo, a aparição das bestas, à porta do começo da história, revela também a necessidade de que um subterfúgio narrativo apareça, para que o caminho da narrativa possa seguir. Podemos entender as bestas como um momento de ameaça, mas também de decisão. Dante, porém, não tem ideia de que esse encontro representa, acima de tudo, o começo de uma nova aventura, porque alguém, no céu, comunica a outrem, naquele exato momento, a angústia do escritor na selva. Crise é também o sinal, pela própria etimologia da palavra, de uma mudança súbita, de ação necessária. A ideia de crise enquanto momento decisivo de uma ação se vincula à nossa noção já mencionada sobre *momentum*.

O primeiro momento de superpoderoso *storytelling* na *Comédia* está prestes a acontecer, desencadeado pela aparição das bestas, e também pela subsequente aparição de Virgílio; esse momento pode ser contemplado de melhor maneira, justamente, quando se entende o que leva Virgílio até aquela hora, naquele lugar exato – tudo nasce no episódio, deslocado para momento mais à frente da enunciação, o qual identifico como a disposição de uma “boneca russa” ou um jogo de “telefone sem fio”. As três bestas aparecem e, em seguida, o momento de crise é resolvido via *storytelling*.

A boneca russa surge no canto II, quando Virgílio diz a Dante que Beatriz dissera a Virgílio que Luzia dissera a Beatriz que Maria dissera a Luzia para dizer a Beatriz que dissesse a Virgílio que falasse com Dante, usando de sua palavra *ornata*, para salvar Dante – por esse tipo de enquadramento, que agora Dante nos reporta, parece que estamos mesmo diante de um enredo algo como o das *Mil e uma noites*. Como se sabe, Xerazade “terá a vida salva se a história que conta durar até ao nascer do sol” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 23). Nesse trecho, semelhantemente, vemos uma espécie de enquadramento narrativo em que, para se salvar a vida de alguém, é necessário preservar a história e passá-la adiante. Por essa ótica, de certo modo, *storytelling* é uma forma de salvação – salvação inclusive quanto ao prosseguimento da narrativa.

Em relação ao canto I, é interessante ainda observar o que acontece no verso 4. Para compor um mosaico, trago aqui algumas versões do verso em português. Com essa comparação, quero chamar a atenção para a variação do verbo *dir* no verso 4 e suas implicações narrativas. Contemplando traduções brasileiras selecionadas, temos, para o verso 4, canto I do *Inferno*: “a tarefa de narrar é dura” (Italo Eugenio Mauro, de 2016), “dizer como era é empresa dura” (Brito, Dias e Heise, de 2021), “quanto, dizer qual era, é cousa dura” (João Trentino Ziller, de 2010), “descrever não posso esta espessura” (Cristiano Martins, de 1976) – para citar apenas algumas.

Percebemos uma certa tendência a manter a tradução de “*dir*” como o verbo “dizer”, em português. Mauro carrega a palavra *dir* com um sentido interessante – “narrar”. É curiosa a escolha de Martins, também, com “descrever”. Penso na pertinência de *descrever* porque a descrição é uma forma que Dante-narrador encontra de recriar o mundo experimentado na jornada. Afinal, símiles e comparações deixam-nos ver muito da jornada que passou, abrem o espaço para que a voz do narrador dantesco apareça e execute um impressionante trabalho mimético – afinal, lança-se mão de símiles, descrições, metáforas para se tentar reconstruir o que foi experimentado agora

como rememoração.

O primeiro símile protuberante do poema é relevante nesse sentido, dando a ver aquele que nos conta a história, comparando-se a um nadador cansado: “E como quei che con lena affannata,/uscito fuor del pelago a la riva,/si volge a l’acqua perigliosa e guata,/così l’animo mio, ch’ancor fuggiva,/si volse a retro a rimir lo passo,/che no lasciò già mai persona viva” (*Inf.* I, v. 22-27). Interessante notar como o símile eleva a personagem à categoria de alguém especial: jamais, outra vez, alguém pudera alcançar a façanha que acaba de ser feita, saindo vivo; isso coloca o protagonista na posição de um sobrevivente àquilo que ninguém jamais escapou, mas também lança a expectativa sobre o que, de pior, pode vir em seguida sobre aquele que, aparentemente, acaba de escapar da morte.

Esse é um pequenino momento de tensão e surpresa, que caracteriza o protagonista da obra como a única “pessoa viva” a atingir aquele ponto. Outro símile importante, que nos revela algo sobre quem é Dante, a voz que enuncia essa história e que também a viveu, se encontra nos versos do mesmo canto, de 55 a 60: ele descreve-se a si próprio, ali, em um dos poucos momentos em que podemos ver a figura de Dante antes do início da jornada, como aquele que perde e fracassa⁶⁵.

No verso 4, seja qual for a tradução que nos revele algo sobre esse início da jornada – que é também o início de uma dura tarefa, a de dizer –, o que chama a atenção, por si só, é o verbo *dir*: “Ahi quanto a dir qual era è cosa dura”. Esse *dir* parece ecoar e intensificar o ato de enunciar uma história. É possível ainda compará-lo, para melhor entender o valor do *dizer*, com outra passagem do *Inferno*, no canto II, v. 56: “e cominciommi a *dir* soave e piana” – referindo-se a Beatriz –, ocorrência interessante porque não chama a atenção para o ato da escrita em si, a princípio, mas para o da fala; neste momento, ainda não sabemos que o protagonista é um autor.

No canto I, o que desperta a atenção é a dificuldade de lembrar, fazendo com que, além de percebermos que a história aconteceu com aquele que fala, um outro tempo, além do passado rememorado, também se intromete na história: o tempo do presente em que se rememora. Há, portanto, em *dir*, uma dimensão temporal que se escancara, anunciando passado da memória e presente da rememoração. O “*dir*”, em sua primeira ocorrência, tem relação com o tempo presente da enunciação, a partir do

65 “E qual è quei che volontieri acquista,/ e giugne ’l tempo che perder lo face,/ che ’n tutti suoi pensier piange e s’attrista;// tal mi fece la bestia sanza pace,/ che, venendomi ’ncontro, a poco a poco/ mi ripigneve là dove ’l sol tace” (*Inf.* I, v. 55-60).

momento que ele inaugura essa instância presente – separando fato ocorrido e momento de rememoração e relato.

Outro aspecto narratológico que se pode perceber pelos versos iniciais do canto I é o padrão de rimas. Como mencionado antes, o ritmo do texto cria uma estrutura que encadeia as aventuras. Esse movimento, até de alternância, que pode ser lido inclusive na mudança de temperamento de Dante-personagem – entre o medo e o desejo seguir –, é também um indício de algo que se projeta na forma de constituição da narrativa, a saber, sua dinamicidade, como bem expressa João Adolfo Hansen (2010), em seu comentário à tradução da *Comédia* de João Trentino Ziller (2010). Diz Hansen (2010), a respeito do aspecto das rimas alternadas características da *terza rima*: “Na *Divina Comédia*, o encadeamento das rimas e o retorno das alternadas funcionam como diagrama sonoro da continuidade dos atos da enunciação narrativa de Dante e dos movimentos físicos e alegóricos da sua viagem do além” (2010, p. 13). O comentário chama a atenção para o *movimento* que a jornada requer, ecoado no padrão da *terza rima*, entre a oscilação de um passo atrás e um à frente, como primeiramente ressaltara Freccero (1986b).

Muitas vezes, é a demanda imperiosa do *dir*, mesmo causando temor, mesmo sendo igualado a uma tarefa dura, o que leva o sujeito dantesco a ir em frente, a encarar a sua *quest*. Esse *dir*, portanto, é irmão do desejo, impele o desejo a cumprir seu destino de ir adiante. Em “e cominciommi a dir soave e piana”, no canto II, v. 56, em rememoração de Virgílio, é a voz desejosa de Beatriz (*suave e lhana*, tanto na tradução de Italo Eugenio Mauro, de 2016, quanto na de Brito, Dias e Heise, de 2021) que convence Virgílio a também fazer uso de seu *dizer* para conduzir Dante a seu novo destino.

Ainda sobre os momentos iniciais da enunciação, no oitavo verso do canto primeiro, indica-se que, na selva, o protagonista encontrou o Bem – quem nos revela isso é o Dante-narrador, no nível extradiegético; portanto, embora esse “bem” ou seja, já seja conhecido do narrador, que concluiu a jornada, indica-lo é, para nós, uma prolepse, a antecipação de algo que ainda não lemos, e sobre o que o Dante-personagem não desconfia. Já de partida, o narrador está a *antecipar* alguma coisa de que só mais tarde tratará plenamente – talvez assim expresse a esperança de alcançar, diegeticamente, o tempo da resolução do conflito, e o promete indiretamente a seu leitor.

É pertinente pensar na ansiedade do Dante *storyteller*; isto parece estabelecer uma notável relação com o desejo pela narrativa, também com a

possibilidade e as condições de contá-la, o que não deixa de confirmar, ao mesmo tempo, a angústia da possibilidade de não se concretizar o relato. Igualmente, considerando a promessa de se contar o bem que virá adiante, não é tão certo *aonde* o peregrino encontrou esse bem – se se trata de um encontro por vir, o de Virgílio, ou se se trata da jornada como um todo; se o bem estava precisamente na selva, ou após ela; de todo modo, ele deixa claro que vai contar as coisas que aconteceram *antes*: “ma per trattar del ben ch’i’ vi trovai, / dirò de l’altre cose ch’i’ v’ho scorte” (*Inf.* I, v. 8-9). Onde o bem foi encontrado? Trata-se de um ponto específico? Trata-se da narrativa por vir, como um todo? Deixo esses apontamentos como perguntas, porque, justamente, é o efeito que causa essa primeira prolepse da obra – expectativa, ansiedade, dúvida sobre a continuidade da jornada.

O passado do protagonista é envolto também em um primeiro mistério, assim como é misteriosa a natureza das prolepses, já que, por vezes, o narrador nos antecipa algo do futuro do relato, mas não esclarece plenamente de que natureza será o encontro ou o evento do porvir; a ausência de explicações sobre seu estado anterior marca a presença de planos temporais que dividem sua vida entre antes e depois, fora e dentro da jornada que se anuncia; quando diz não saber ao certo como foi parar ali, na selva da qual acaba de escapar (*Inf.* I, v. 10), sinaliza também para o fato de que talvez não seja bom olhar para antes da selva, e sim adiante.

No verso 10 em questão, um verbo que se destaca é o *ridire*, numa espécie de jogo contrastante com o *dire* inicial (“ahi quanto a dir qual era è cosa dura”, *Inf.* I, v. 4), já mencionado, e também a promessa de dizer as coisas boas da jornada (em especial como se declara no verso 9, “dirò de l’altre cose ch’i’ v’ho scorte”). Dante está prestes a, no nível extradiegético, *dizer* o bem que encontrou em sua jornada, no entanto, algo dos antecedentes dessa jornada permanece interdito a nós, e justamente a esse mistério é que se aplica a impossibilidade de *redizer*: “Io non so ben ridir com’i’ v’intraì” (*Inf.* I, v. 10). O dizer e o redizer se tornam, aqui, chaves que abrem o relato primário – a jornada –, mas também fecham e ocultam os dados anteriores ao início dessa jornada, o que, de certa forma, delineia o aspecto temporal da narrativa: as anacronias, em especial as analepses, serão muito raras quando disserem respeito aos eventos externos à diegese.

De certa maneira, é como se esse primeiro mistério sobre a vida pregressa do peregrino fosse também uma não-entrada, analepse que marca um retorno para ponto apagado, a ausência de dados a serem partilhados no relato sobre a condição anterior à

jornada. Dante estava com sono, portanto não sabe bem como se desviou e foi parar vagando na selva escura. Mas, de todo modo, amanhece: e os raios de sol trazem uma esperança (*Inf*, v. 16-20), e o seu olhar é o olhar de quem olha tanto para o alto (“guardai in alto”, v. 16), para o céu, quanto para o caminho que acabou de percorrer – e, aqui, surge um primeiro símile dantesco, em que o seu caminhar chega a ser comparado com as braçadas de um nadador, um naufrago: “come quei che con lena affannata / uscito fuor del pelago a la riva/ si volge a l’acqua perigliosa e guata” (*Inf*. I, v. 22-24).

Dante remira – um tipo de olhar que envolve o movimento do se voltar para trás, por sobre o ombro – o caminho, o “passo” que jamais deixou que alguém escapasse com vida, fazendo dele um alguém especial. Ele é um homem que percorre um “jamais antes”. É também o primeiro símile relacionado à água, a naufrágio. Interessante pensar na figura de Ulisses, o naufrago, em passagem futura do *Inferno*. De acordo com o argumento de Teodolinda Barolini (1992), há um componente ulissiano constante no texto de Dante, relacionado às imagens de voos, naufrágios e embarcações, responsável por construir uma espécie de símbolo máximo da poética dantesca: “transgressing the boundary between life and death” (BAROLINI, 1992, p. 53), atravessamento de um marco que pode também representar a própria superação de práticas narrativas anteriores.

“*Varcare*”, “*trapassare*”, ir além – essas palavras especiais do texto testemunham também sobre uma reflexão metanarrativa, já que, ainda de acordo com Barolini (1992, p. 55), “going beyond the sign” é o que Dante opera a fim, por exemplo, de narrar o *Paraíso*, a dimensão para além do significante narrativo, mas, de modo geral, indo além também de marcos poéticos já estabelecidos – aí repousa, portanto, a mesma noção com que Dante ilustra o seu Ulisses, como aquele que conduz um “*varco folle*”. Complementando tal ideia com apontamentos de Hartley (2019), “the *Commedia* successfully intertwines the Christian journey to God with the literary journey to the poem” (p. 47), e com a aplicação do ideário do Cristianismo em seu texto, Dante une o mundo clássico ao moderno num gesto consciente de “literatura”. Assim, essas imagens do voo podem ter um sentido primeiro vinculado à condução de um corpo peregrino até Deus, mas também refletem a própria feitura do texto: “Flight imagery in the *Commedia* is the lexical means by which the Christian and the poetic journey are made inextricable, for it is used interchangeably to speak of both Christian aspiration and poetic vocation” (HARTLEY, 2019, p. 48).

Evidentemente, aqui, ainda não sabemos que símiles, metáforas, comparações e analogias “aquáticas”, ou vinculadas à navegação, construirão uma espécie de fio condutor da narrativa, um dos tantos *topoi* que marcam a identidade temática e *estrutural* do texto. De certo modo, esse símile inicial, para o leitor, é uma espécie de prolepse temática secreta – as imagens do navegador e do naufrago se multiplicarão ao longo do texto, mas ainda não o sabemos, não desconfiamos de sua importância.

Ressalto ainda que Dante, o peregrino, sobreviveu a um caminho horrendo, caminho de morte, já que ninguém, jamais antes, escapou dali *com vida*. O começo da sua jornada, assim, já traz uma noção de irônico triunfo, pois ele está prestes a adentrar o mundo dos mortos com seu corpo humano, ainda vivo. Mas isso também se torna um dos grandes motores de tensão e medo da narrativa, com Dante sendo sempre aquele que tem algo a perder ao longo do caminho.

Em contrapartida a um possível triunfo apriorístico, outro símile importante é aquele que nos revela Dante como uma espécie de “perdedor”, quando se encontra diante do pesadelo das feras que estorvam o caminho. Símiles revelam assim esse sujeito profundamente elidido quanto aos antecedentes de sua condição de vida, vistos apenas por momentos como em: “E qual è quei che volontieri acquista,/ e giugne ’l tempo che perder lo face” (*Inf.* I, v. 55-56). Ora, podemos pensar que esse “alguém” aí descrito é também uma categoria que identifica o protagonista.

Pensando nos jogos de tempo e de movimento que se anunciam desde o canto I, o tempo aparece de maneira esperançosa, com o olhar do peregrino (prestes a se tornar aquele que atravessará o submundo) a contemplar o princípio da manhã (“temp’era da principio del mattino”, *Inf.* I, v. 37), marcando, assim, a presença do sol e do tempo na jornada. A presença do sol é também a declaração do tempo e do movimento. Pelo movimento dos elementos espaciais e astrológicos, é possível medir uma temporalidade no texto de Dante, que envolve também a movimentação dos planetas⁶⁶, de modo que a menção ao sol se torna, recorrentemente, uma menção ao tempo, como acontece com frequência ao longo do *Inferno*, com astros que indicam tanto o tempo naquele dia quanto o tempo em relação ao ano da jornada (MOFFA JR., 2020).

66 Para uma leitura mais completa nesse sentido, recomendo a consulta aos diagramas astronômicos, em artigo de Moffa Jr. (2020), disponível em Digital Dante (<https://digitaldante.columbia.edu/moffa-inferno/>).

Para além disso, nesse verso 37 em questão, o termo “mattino” retoma “cammino”, “il mio cammino”, no verso 35. O que o caminho indica neste momento? A impossibilidade de ir em frente, já que esse caminho foi turbado pela súbita aparição das feras – a princípio, uma “lonza leggera e presta molto” (*Inf.* I, v. 32). Esse é o primeiro episódio da intradiegeese, da narrativa primária, e o começo e a resolução do pequeno evento serão testemunhados já dentro da própria diegeese. O animal, *lonza leggera*, aqui, impede tanto o caminho de Dante quanto impede também o caminho do narratário, o leitor, a quem se dirige essa enunciação de uma rememoração de jornada. As feras, que se sucedem, vindo ainda *leone* e *lupa*, querem fazer Dante retroceder, empurram-no para o caminho da morte, do qual acaba de escapar, e passam a representar o que seria, também, o fim da narrativa que apenas se iniciara.

Quando a onça surge, a princípio, ou “lince bem ligeiro, presto e leve” (BRITO, DIAS E HEISE, 2021), em que “lince” conserva a forma consonantal de “l” presente na inicial de *lonza*⁶⁷, Dante começa a recuperar sua esperança ao olhar para o sol da manhã e recordar-se do *movimento* do Amor divino que, ao criar o mundo, orquestrou todas as coisas e as dispôs em seu lugar. Dante está quase superando o medo da onça ao vislumbrar o sol se erguer, quando a vista de um leão, vindo súbito, apavora-o. Imediatamente após, tão veloz quanto os outros, *lupa* é simplesmente introduzida na ação, com uma conjunção, marcando a instantaneidade e a multiplicação do perigo: “Ed una lupa [...]” (*Inf.* I, v. 49, grifo meu). Esses animais também empatam o caminho da *minha* leitura, e, assim, o narratário, receptor dessa enunciação, é transportado para a condição de alguém turbado e impedido como o próprio Dante-personagem. Minha jornada com o protagonista, que eu sei que não poderia acabar ali – tendo em vista que o texto se avoluma ainda por páginas e páginas em minhas mãos, no livro –, agora só poderá ser salva, evidentemente, por um elemento surpresa que possa nos resgatar no instante em que nos detivemos.

Eis que o elemento surpresa surge – aparece a sombra, no verso 61, anunciada por meio de uma interesse união entre elementos de tempo e de movimento na descrição do estado em que Dante então se encontrava: “Mentre ch’i’ rovinava in basso loco,/dinanzi a li occhi mi si fu offerto/chi per lungo silenzio parea fioco” (*Inf.* I, v. 61-63). Faço notar que os termos “rovinava” e “mentre” retomam, respectivamente,

67 Os tradutores dessa versão mais recente do *Inferno* para o português optam interessantemente pela manutenção da letra “l” no nome das feras: lince, leão e loba, o que evoca a sonoridade dos nomes similares em italiano dantesco.

noções de movimento e de tempo. *Enquanto* – o que denota certa concomitância de ações em uma duração no tempo –, num lugar fundo, num buraco, o protagonista se “rovinava”, ia caindo, se arruinava no próprio buraco de seu desespero, também dimensão espacial, uma figura silenciosa surge.

A metáfora do espaço deserto, que podemos ler como recriação espacial da experiência de um exílio, de um vagar pelo nada, ressurge aqui com a expressão “gran diserto” – de novo, elemento localizador de um lugar –, no verso “Quando vidi costui nel gran diserto” (*Inf.* I, v. 64). O começo da narrativa, antes da jornada, é como um grande vazio. Ao mesmo tempo, em que medida se diferenciam o deserto, a selva, a *piaggia*? São todos nomes para um mesmo espaço? O emprego dos vocábulos transmite o contraste que está a ponto de se operar; quando a jornada de fato continuar, a descrição dos espaços e as dimensões físicas da geografia do submundo começarão a se mostrar de modo detalhado. Assim, marca-se bastante bem a sensação de antessala ao Inferno, graças ao fato de que a passagem a esse Inferno é um grande vazio, um espaço indefinido.

O verso que se inicia com “*Miserere di me*” (*Inf.* I, v. 65) torna-se mais emocionante quando olhamos para categorias narratológicas como a da voz e a implicação do sujeito na enunciação, porque essa é a primeira vez que *ouvimos* a voz de Dante-personagem soar no interior da narrativa primária. Não apenas uma fala, mas um grito: as primeiras palavras pronunciadas pelo protagonista são de desespero e anunciam o começo da jornada marcado por lágrimas e medo.

Quando Virgílio aparece, é interessante notar que, assim como Dante, naquele momento, nós, leitores, também não sabemos de quem se trata. Ele não é identificado pelo Dante da dimensão extradiegética antes que o próprio Dante-personagem também o reconheça, na intradiege. É Dante, o protagonista do relato primário, que revela, assim, a identidade do “fantasma” recém-surgido: “tu és o meu mestre, tu és o meu autor” (*Inf.* I, v, 85) – descobrimos tratar-se, afinal, de um escritor.

Percebe-se ainda que o grito de socorro de Dante, antes do reconhecimento, se dirigira ao que pudera ser um fantasma. Dante não sabe quem ali está, ou como o ser agirá em relação a seu pedido, colocando a personagem à mercê dos acasos, e deixando também ver, para o leitor, que há algo de predestinação nos encontros que, a partir dali, dar-se-ão. Afinal, o resgatador de Dante é justamente o seu autor favorito.

É interessante perceber a tensão máxima que, neste canto I, também é passada ao leitor. O protagonista está diante de feras e talvez de um homem ou fantasma

que possa lhe fazer mal; mas parece que adivinha encontrar-se à beira de uma aventura, pois admite a possibilidade de que aquela alma, mesmo não sendo a de um homem vivo, possa lhe ajudar. Ele está, portanto, diante das possibilidades do fantástico, diante dos arranjos próprios da ficção. Dante aproxima, aí, em sua narrativa, a predestinação e a ficção, por meio do caráter do fantástico dispositivo, o surgimento – até então inexplicável – de Virgílio.

Aqui, neste ponto, de repente sabemos que Dante está não só diante de um dos grandes autores da cultura latina, mas também descobrimos que o nosso protagonista, narrador autodiegético, é, antes de tudo, um autor, pois ele mesmo se identifica como aquele que adquiriu honra por meio do estilo literário, tomando emprestado de Virgílio algo do “*bello stilo che m’ha fatto onore*” (*Inf. I, v. 87*).

Surgem então perguntas, agora que a identidade do herói parece um pouco menos nebulosa. Afinal, o que ele fez? Por que está ali? Quem concede a sua jornada? Por que se faz tão especial, ao ponto de poder caminhar junto a Virgílio, o *seu* autor favorito? De todo modo, se ignoramos as relações entre o texto de Dante e a inspiração épica que, em grande medida, se projeta a partir da *Eneida* de Virgílio, ainda assim podemos perceber que a jornada é pautada no aspecto literário da vida do protagonista, no fato de que ele é um autor, e que a escritura, para ele, importa ao ponto de estar ligada à sua própria reputação ou ao reconhecimento da vida anterior à jornada.

Há muitos enigmas sobre os motivos que levam Dante por aquela jornada, e sempre que algo da dimensão externa à diegese, da vida do protagonista, pode ser divisado, isto é envolto em nebulosidade. Sua jornada conserva até o fim um tanto de mistério, como relembra Pertile (2010), amalgamando as pessoas dantescas da *ficção* com a do Dante histórico até o fim⁶⁸. Não sabemos, enfim, o que Dante fez, mas isso também agrega a seu texto o mistério que se mantém até o fim da jornada desse protagonista e que torna ainda mais relevantes os momentos em que conseguimos divisar algo do Dante narrador na dimensão extradiegética – porque, afinal, ela também faz parte da diegese em curso.

É no encontro com Virgílio que outra importante estrutura temporal da

68 Ao descrever Dante como “transmutable”, Pertile, ao mesmo tempo, refere-se a passagens da *Comédia*, como Paraíso 27 e Purgatório 24, que demonstram o quanto Dante, na verdade, é louvado por específicas personagens em sua característica de permanecer fiel a seus próprios preceitos, e aparentemente terminar a jornada do mesmo modo como a inicia, praticamente. O todo da discussão refere-se ao fato de que Dante não parece necessariamente convencido de que fosse necessário modificar seu modo de ser ou purgar suas convicções (PERTILE, 2010, p. 7). Sendo assim, o propósito de aprimoramento espiritual da jornada não condiz com a própria trajetória do indivíduo.

narrativa se expõe. Uma longuíssima prolepse, ou seja, antecipação de eventos internos da diegese futura, ocupa boa parte dos versos agrupados entre o verso 90 e o 129, tomando, basicamente, toda a fala de Virgílio após ouvir Dante reclamar da fera que o amedronta. Essa prolepse, inscrita na fala de Virgílio, apresenta a narrativa que está prestes a começar, e a antecipação da narrativa também abre margem para uma espécie de visão profética. Parece haver uma dupla prolepse – uma que retoma os episódios futuros da jornada e outra, no interior desta primeira, que deixa ver, ao protagonista, algo do futuro de seu mundo na extradiegese, e também na dimensão externa à diegese, porque, afinal, não é incluída no poema a compreensão sobre a profecia acerca da Itália, “tra feltro e feltro”, nos versos 101 a 111, do canto I do *Inferno* – o que acaba se transformando em prolepse externa.

Dentro dessa prolepse, outro aspecto é a primeira menção a uma dama especial, no verso 123: “con lei ti lascerò nel mio partire”. Não sabemos de quem se trata “ela”, esta “anima fia” (v. 122), embora já estejamos cientes de que a jornada se completará sem a presença daquele que agora resgata Dante. Essa prolepse é também especial porque revela que Virgílio está inteiramente a par da tarefa que cabe a ele e da jornada que está reservada para Dante.

Dante, por sua vez, tudo ignora, e toma forças nas palavras que poderiam mais amedrontar do que confortar, pelo excesso de novas informações que elas divulgam. Segue assim o protagonista, expressando, com suas palavras ao fim do canto, que seu mover-se em frente, “allor mi mosse” (v. 136), é motivado pelo desespero de querer se livrar do tormento atual (“ch’io fugga questo male e peggio,/che tu mi meni là dov’or dicesti”, v. 132-133), inaugurando a necessidade de ir *a algum lugar*, a um “lá”, “dove”, e dando, portanto, início a uma jornada que, por meio do movimento da caminhada em direção a um relutante desejo, busca um espaço, um lugar em que aportar.

Falando ainda em prolepses, vinculando-as ao espaço, no verso 126 (“non vuol che ’n sua città per me si vegna”), do mesmo canto I, encontramos uma antecipação da arquitetura da jornada, sua divisão em reinos, e o alcance da trajetória, quando Virgílio, no verso em questão, garante que ele mesmo não pode ir até o fim da jornada porque alguém lhe nega a condução de Dante a sua “città”. Ficamos sabendo que há alguém que ali reina e que Dante visitará esse reino. Antecipando, assim, aventuras, a prolepse totalizante de Virgílio é uma forma de garantir também ao leitor aquilo que o aguarda nas páginas seguintes, e a menção ao porvir confere a emoção da

aventura prelibada.

É Virgílio quem aponta a outra direção que Dante deve seguir ao atingir o meio do caminho. Essa “metade” de uma jornada é, em realidade, o começo da jornada que importa – a viagem pelos mundos do Além. O caminho demonstra uma espécie de divisão do tempo que, à semelhança do que sugere Barthes sobre a criação de um romance, faz com que o “meio do caminho” seja o momento da crise e, ao mesmo tempo, o momento do início de uma nova condição de escrita e de vida. Assim, Virgílio é o elemento *textual* que revela, diante de Dante, a necessidade de empreender uma jornada que muda a rota em direção à produção de uma nova viagem, uma nova história.

A crise⁶⁹ espiritual de Dante personagem, que por vezes se atribui à compreensão dos primeiros versos do *Inferno*, pode ser pensada também como um problema narrativo formal – a crise da via reta perdida vai se adensando ao meio do caminho, quando se supera a selva, e depois se encontra o que parece tão perigoso quanto a selva: as feras. Desse estorvo que, narrativamente, impede o protagonista de ir adiante, uma terceira via, uma saída, surge: Virgílio. É ele quem abre, para Dante, a possibilidade de um caminho no ermo (para lembrar aqui as palavras proféticas no livro bíblico de Isaías).

Nesse ponto, em que se trava o primeiro diálogo entre Dante e Virgílio, nem interessa tanto entender, na situação da personagem, *por que* prosseguir, mas sim, a qualquer custo, simplesmente seguir em frente, já que a história precisa se contar. A descoberta da *necessidade* da jornada será posterior. E essa falta de esclarecimento pleno sobre *por que* ser necessário fazer outra viagem, ou mesmo quem *concedeu* a Dante esse tipo de autoridade sobre as feras e sobre a própria morte é o que vai gerar o motor do canto II, passagem seguinte a esta, como uma verdadeira revisão da própria jornada – que se materializa também pela necessidade de Virgílio fazer um recuo em seu próprio discurso –, demonstrando uma das primeiras importantes analepses da diegese, a saber, o relato de sua conversa com Beatriz, anteriormente ao encontro dos dois autores. Aqui, nem Dante personagem e nem mesmo nós, leitores, sabemos por que a viagem se faz necessária. E o que começou como uma fuga se torna uma jornada rumo ao desconhecido.

69 Interessante fazer lembrar que a palavra “crise” revela a ideia de um *momento* em que decorre uma mudança súbita, deixando subentendida a necessidade de uma decisão, que aqui se reflete na decisão de seguir adiante.

Faço ainda notar o festival de movimentos que preenchem o canto I do *Inferno*, canto notavelmente físico, em que os perigos e os esforços da jornada se refletem no sofrimento de Dante e deixam suas marcas nos verbos desse canto, como se vê, quando contemplamos, em especial, os verbos que recaem sobre o sujeito: “*guardai in alto*”, v. 16; “*si volge a l’acqua perigliosa e guata*”, v. 24; “*Poi ch’èi posato un poco il corpo lasso, / ripresi via per la piaggia diserta, / sì che ’l piè fermo sempre era ’l più basso*”, v. 28-30; “*una lonza leggera e presta molto*”, v. 32; “*anzi ’mpediva tanto il mio cammino, / ch’i’ fui per ritornar più volte vòlto*”, v. 35-36; “*Questi pareo che contra me venisse*”, v. 46; “*sì che pareo che l’aere ne tremesse*”, v. 48. Com a seleção desses exemplos de movimentos, vê-se a dramaticidade da cena, como um balé da fuga em um terreno ao pé de um monte.

Virgílio interrompe o instante em que Dante parece decidido a voltar à selva escura e fugir das feras, exatamente no momento de um movimento de volta atrás, como se nota também na pergunta do próprio Virgílio: “*Ma tu perché ritorni a tanta noia? / perché non sali il diletto monte / ch’è principio e cagion di tutta gioia?*” (v. 76-78). Dante deixa essa pergunta sem resposta imediata, diante da emoção do encontro, mas também podemos pensar que a falta de resposta faz parte da dimensão de titubeios que contribuem para a construção de identidade desse sujeito, que se furta, muitas vezes, a falar de si mesmo ou se expor, embora ele mesmo se perceba, por conta da jornada que lhe coube, como o centro de um dos eventos mais especiais do mundo cósmico. Nessa pergunta de Virgílio, se pronuncia não apenas a falta de resposta imediata de Dante perante o reconhecimento de seu grande herói literário, mas também a dimensão do espaço geográfico como fonte de alegria – com o monte (“*diletto monte*”, *Inf. I*, v. 77).

Dante diz não poder escalar o monte sozinho, por isso voltava atrás. Virgílio reconhece que uma outra viagem é necessária, porque a besta a quem Dante teme, realmente, não vai deixá-lo passar. Assim, um monstro impede, por um momento, a história, de modo que logo percebemos que não é Dante quem destrói as bestas, mas os recursos narrativos é que vão forçando a narrativa a ir em frente. Não ser ele o herói épico (embora estejamos lado a lado com o epopeico Virgílio) que derrota bestas e caber a ele outra viagem (“*a te convien tenere altro viaggio*”, v. 89) oferecem uma amostra da pergunta que ele próprio se fará no canto seguinte: “*quem sou?*”.

Uma parte significativa do canto II acontece antes do que vemos se desenrolar no canto I, sendo o canto II não apenas uma reafirmação da necessidade de

se empreender aquela travessia, mas também uma espécie de narrativa que toma forma de diálogo. É a impossibilidade de que todos estejam no mesmo *lugar* da geografia do Além o que acaba gerando as locomoções e a conversa entre Beatriz e Virgílio – conversa que o leitor conhecerá no canto II. Ela explica a Virgílio por que recorrer a este último para aquela missão, e Virgílio, ao reportar a conversa a Dante, produz, no canto II, a sua grande analepse interna. Diz Beatriz ao poeta latino, exortando-o à ação e ao movimento:

l'amico mio, e non de la ventura,
ne la **diserta piaggia** è impedito
sì nel **cammin**, che *volt'* è per paura;

e temo che non sia già sì smarrito,
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch'i' ho di lui **nel cielo** udito.

Or *movi*, e con la tua parola ornata
e con ciò c'ha mestieri al suo campare,
l'aiuta, sì ch'i' ne sia consolata.

I' son Beatrice che ti *faccio andare*⁷⁰;
vegno del **loco** ove *tornar* disio;
amor *mi mosse*, che mi fa *parlare* (*Inf.* II, v. 61-72, grifos meus).

Além dos verbos, faço notar ainda as palavras que localizam o espaço em que Dante está, naquele momento em que Beatriz fala com Virgílio, sendo a sua fala marcada pela dimensão espacial: *diserta piaggia*, *cammin*, *cielo*. Os verbos em destaque marcam a força do movimento, a necessidade de chegar até o lugar onde o encontro pode fazer com o que o outro também se mova e, com sua palavra, mova ainda um outro adiante.

“Cielo” demarca o cenário em que a conversa de Beatriz com outras mulheres teve lugar, e também o caracteriza como local de desejo, para o qual se quer voltar. Por contraste, Dante é aquele que não pode voltar atrás – deve ir em frente, e é sobre isso que se trata o diálogo de Beatriz e Virgílio, sobre a necessidade de fazê-lo tomar a via correta. Ao mesmo tempo, a ajuda que Beatriz implora a Virgílio parece esconder também uma dimensão que está para além da salvação da morte na “diserta piaggia”.

“*Piaggia*” retoma o local arrasado, espacialmente miserável em que Dante se encontra, e também, por proximidade, lembra o *cammin* mencionado no início do canto I. A palavra recorda, no canto II, que Dante se encontra ainda no espaço em que o

70 Interessante perceber que o nome de Beatriz surge, no texto, antes do nome de Dante.

canto I delimitara – o meio do caminho. “Caminho”, assim, é um localizador espacial que segue aqui a produzir um fio condutor de caracterização do espaço nos cantos introdutórios da *Comédia*, já que, no canto II, também teremos a menção a um caminho difícil de ser percorrido, palavra-chave com que se anuncia o canto I, além de ser o termo com que se encerra o espaço de ação do canto II. Os versos iniciais do canto II dizem:

Lo giorno se n’andava, e l’aere bruno
 toglieva li animai che sono in terra
 da le fatiche loro; e io sol uno

 m’apparecchiava a sostener la guerra
 sì del cammino e sì de la pietate,
 che ritrarrà la mente che non erra (*Inf.* II, v. 1-6).

A princípio, salta aos olhos a caracterização desse espaço, que, ao mesmo tempo, é indiscernível, por conta da atmosfera escura, já que é noite. A descrição de um tal espaço marca também a dimensão do tempo – não é possível enxergar porque vai anoitecendo, enquanto caminham (“lo giorno se n’andava, e l’aere bruno”, v. 1). Dante, com frequência, não enxerga bem ao longo do *Inferno*, reclama constantemente da impossibilidade de divisar os objetos e, assim, reconstrói imagens pela memória, invocada desde o princípio, neste canto. O espaço, então, é algo que a memória reconstrói perante a dificuldade essencial de se enxergar na escuridão. Quanto ao tempo, o canto II marca ainda o primeiro dia da viagem, com o sol que ia embora, dia que “se n’andava”.

Como nos recorda Teodolinda Barolini, em comentário ao canto II do *Inferno*⁷¹, o canto em questão é uma espécie de “retardar” do início da narrativa. Com esse dispositivo, é possível empenhar-se em esclarecer algumas dúvidas do protagonista e do leitor sobre o disparo e a permissão para aquela jornada. Portanto, o canto II trata-se de um começo em atraso, deliberadamente arquitetado como um voltar atrás, para que algo do passado da diegese possa ser, pela primeira vez, incluído na enunciação.

Antes, porém, da grande analepse do canto, o texto começa com Dante, que está andando, e sua travessia é encarada por ele como se alguém caminhasse preparando-se para a guerra. É interessante notar que os primeiros versos do canto parecem funcionar em um mecanismo de “sumário de cena”, para evocar, aqui, uma

⁷¹ Refiro-me a seus comentários ao texto da *Comédia*, compilados, como guias de leitura, no já citado Digital Dante (<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-2/>). Os comentários de Barolini evocam, com frequência, no portal, passagens de sua obra *The Undivine Comedy* (1992).

espécie de mescla entre a distinção notória de *sumário* e *cena*.

Há uma espécie de cena condensada em poucos versos, que mais parece como a sumarização de pensamentos e disposições que cruzam a caminhada enquanto as duas personagens se dirigem do espaço do canto I ao do canto II. A caminhada, cuja duração não sabemos exatamente qual é, entre a aceitação de Dante de seguir Virgílio e o começo de sua hesitação sobre a tarefa que lhe cabe, parece assim transposta para uma cena breve que narra a chegada do anoitecer e a retirada dos animais para suas tocas, cena que, de fato, sumariza as ações que possam ter ocorrido nesse intervalo entre um canto e outro.

A narração parece, nesses versos destacados, abreviar o tempo decorrido, e os verbos (*andava, toglieva, apparecchiava*), no passado imperfeito, criam a sensação de ações que se estendiam, alongadas, então comprimidas no curto espaço de alguns versos. Dante, num curto espaço de versos, compila alguns de seus pensamentos e sensações transcorridos ao longo do tempo em que ele e Virgílio estiveram andando, entre o fim do canto I e o começo do II, e essas impressões envolvem também a descrição do ambiente ao redor, que funciona, ainda, como uma despedida do mundo terreno para Dante.

O protagonista começa a sua travessia como quem se prepara para a guerra – Dante o declara, e tudo quanto provavelmente fizera até ali foi andar e pensar. A noite ia recolhendo os animais, levando-os a seu sono depois da fadiga do dia, mas o protagonista se prepara para ir à *guerra* – imagem oposta à do descanso dos demais seres. Nesse contexto, estamos diante de um verso complicado, “*sì del cammino e sì de la pietate*” (*Inf.* II, v. 5). O que seria a “guerra do caminho”, retomando a palavra tantas vezes já citada?

O caminho pode ser visto como a própria jornada que o protagonista empreende, mas então o verso se adensa quando o consideramos comparado à noção de “*guerra*” e também de “*pietate*”. Uma via possível parece-me atar a ideia de *pietate* a cansaço, impressão confirmada pelas palavras ao redor desse trecho: surge Dante como aquele que se vê obrigado a sustentar a guerra e a piedade do caminho, ele somente, enquanto os demais seres vivos, inclusive os animais, se recolhem de suas fadigas.

Pietate pode expressar o cansaço do viajante ao se considerar esse termo como a representação da sua diligência, do cumprimento de um dever ou de uma instrução, ao aceitar seguir Virgílio, o que agora cobra o seu preço – o preço da dúvida e

do cansaço. Ser um cumpridor de seu dever, tornar-se mais *pio*, não é fácil⁷². Ao mesmo tempo, o verso parece sinalizar a ideia, como no livro de Eclesiastes, de que há tempo para tudo sob o sol, para o trabalho, para o descanso, e Dante é aquele que, agora, reverte o tempo do mundo, torna-se contrário à ordem que determina o descanso das fadigas diárias quando vai chegando a noite, e se prepara, assim, para a guerra do seu próprio caminho, ao qual piedosa e humildemente aceitou seguir. Ele vive a reversão do tempo, o tempo da catábase, que o coloca no polo contrário ao dos demais seres viventes.

O seu tempo, portanto, é diferente do tempo dos demais seres e criaturas que agora se recolhem sobre a terra. O “caminho” que aqui aparece será retomado também ao fim do canto, o que parece fechar uma unidade narrativa e discursiva, que especifica o espaço inicial da narrativa como caminho de um viajante – o verso final do canto II diz: “intrai per lo cammino alto e silvestro” (*Inf.* II, v. 142). Pela leitura, tendo Virgílio convencido Dante a não voltar atrás, para o caminho da selva escura de que acabara de sair, esse caminho “alto” e “silvestre” não é o mesmo de que Dante partiu há pouco, mas marca um perigoso similar, que se anuncia adiante e constrói a tensão do fim do canto, retomada a viagem depois da longa pausa que, na verdade, constitui a totalidade do canto II. O canto II, portanto, se institui como um canto de parênteses, de separação e *turning point*, logo ao começo da jornada.

Ao mesmo tempo, essa pausa é curiosa, porque marca uma interrupção da jornada sem que haja uma marcação de que as duas personagens pararam, efetivamente, de caminhar, o que cria uma espécie de movimento contínuo, da parte de Dante, na própria via, mesmo que seu coração já não esteja tão certo sobre seguir em frente, até ser convencido, de novo, por Virgílio. Até mesmo a dúvida, assim, é uma dúvida *em marcha*.

O canto II é uma espécie de formato narrativo em si, uma nova forma de conceber um começo, coalhado de dúvidas, dúvidas que produzem a necessidade de se emoldurar um discurso, dentro de um discurso, dentro de outro discurso, a fim de

72 Na epopeia, *pietas* é o atributo do sujeito “pio”, que se destaca pelo comportamento justo e cumprimento de ordenanças; apesar da recorrência do termo na épica, contudo, “é uma noção difícil de traduzir”, nas palavras de Vasconcellos (2014, p. 22). O autor acrescenta ainda: “[*Pietas*] compreende o cumprimento do dever nas várias esferas de atuação do ser humano e suas relações para com os outros seres humanos e os deuses” (VASCONCELLOS, 2014, p. 22). Por sua vez, em Dante, de acordo com a *Enciclopedia Dantesca*, a maioria dos comentadores da *Comédia* parece concordar que o uso de *pietate* em *Inferno* II (v. 5) estaria mais próximo do valor de “compaixão”, ou até mesmo de “angústia” ([https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_(Enciclopedia-Dantesca)/)).

alimentar o desejo de ir em frente, por meio do convencimento pela palavra, por meio do *storytelling*.

Até mesmo a palavra “*palavra*” se torna um mecanismo de locomoção, ou melhor, de convencer o outro a se mover, como declara Beatriz ao dizer que é movida pelo amor, que a faz falar, na esperança de, com o combustível de sua palavra, mover também Virgílio, para que ele busque mover Dante, com sua palavra ornada.

Há também outro aspecto formal digno de nota, que é uma nova interrupção do Dante narrador, entre os versos 7 e 9 – uma invocação às Musas –, em que se deixa ver, no canto, a dimensão extradiegética de produção do discurso, pois a invocação à inspiração autoral, aqui, não cumpre necessariamente uma função formal épica, embora seja remanescente desse formato, mas demonstra para o leitor que o produtor dessa enunciação está ali, tentando recuperar, pela memória e pelas palavras, o relato de seu caminho que o conduzia à sua guerra pessoal, ele que estava longe de ser um herói épico.

É interessante que a invocação às musas, acompanhada da menção à própria mente, atesta a figura de Dante como um *escritor*, e como um que já foi capaz de começar o relato das coisas praticamente indescritíveis de sua jornada, pois essas palavras, que agora lemos, já estão escritas, de algum modo, em sua mente – “o mente che scrivesti ciò ch’io vidi” (v. 8). Ele assim declara que sua memória já escreve aquilo pelo que passou, por inscrever-se nele próprio; a memória, na verdade, ainda não lhe concedeu escrever o livro, mas inscreveu-se nele com palavras.

A próxima “quebra” da enunciação, demonstrando a presença do narrador na dimensão extradiegética, antes do começo efetivo de sua jornada, acontecerá no canto III. Assim, a cada canto dentre esses três iniciais, o narrador delimitou com precisão sua presença – ao interromper o curso interno da história primária para inserir a presença de sua memória, enquanto a rememora, na dimensão que será o futuro do protagonista, mas é o presente do narrador que ora escreve.

As dúvidas, aqui, permanecem. São as de Dante, e também são as nossas, de leitores, porque ainda não sabemos o que Dante fez ou como se desviou e chegou a, indiretamente, mover os céus a seu favor, céus nos quais o seu nome é citado e sua situação é debatida. Nem mesmo as palavras de Beatriz, reportadas por Virgílio, tornam possível ao leitor ter plena noção de quem seja Dante, e por que Beatriz escolhe dele dizer “l’amico mio, e non de la ventura” (*Inf.* II, v. 61). É difícil definir o que ser um amigo da “ventura” possa aí querer dizer, sendo este um dos versos mais debatidos da

*Comédia*⁷³. Para “ventura”, podemos simplesmente admitir a noção de “destino”, por agora, ou ainda compreendê-la como o emblema das coisas que virão a acontecer⁷⁴, o que gera uma implicação narrativa interessante – os acontecimentos do porvir são, de algum modo, inimigos do protagonista. O protagonista parece viver uma história contrária ao destino, tentando moldar seu caminho, mesmo que sua jornada seja aparentemente pré-determinada.

Diante dessa alcunha, “aquele que não é amigo dos fatos por vir” (o destino) – aceitando provisoriamente esta como uma interpretação para “inimigo da ventura” –, aquele para quem a aventura e os acontecimentos da narrativa não serão fáceis de se encarar, entendemos por que o protagonista duvida de seu próprio valor. Como é característico nas passagens de descida a outro mundo, de acordo com o que apontou já Frye (1976), a perda da identidade, ou o questionar da identidade do protagonista, vai aqui se anunciando não com uma cena abrupta de desmaio, mas com o lento crescimento de sua dúvida, nesse canto II, conforme ele caminha em direção à jornada que aceitou há pouco (o movimento é confirmado ao fim do canto I, quando Dante diz seguir de perto o mestre, movendo-se para, em seguida, no segundo canto, voltar a temer).

Dante não acredita ser dada a ele, agora, a chance de executar com sucesso a tarefa a que se destina – “ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?” (*Inf.* II, v. 31). O “io” se destaca – por que *eu*? Pelas explicações de Virgílio no canto I, Dante já tem uma ideia da missão que o espera, perante a perspectiva de ver a gente dolente, em um “loco eterno” (*Inf.* I, v. 114), ao que Dante inclusive professa ter consciência de se tratar de um lugar específico, tendo entendido a mensagem e até solicitado: “che tu me meni là dov’or dicesti” (*Inf.* I, v. 133).

O medo e a hesitação de Dante, agora, se justificam. Descer ao Inferno com vida, com seu corpo sensível, como ele poderia? O fato de duvidar de que seu próprio corpo será capaz de fazer a travessia se mostra indiretamente quando ele aponta para Virgílio a condição em que, segundo este último, Eneias foi ao mundo ífero: “Tu dici che di Silvio il parente,/corruttibile ancora, ad immortal/secolo andò, e fu sensibilmente” (*Inf.* II, v. 13-15). Quando, mais à frente, no verso 32, Dante se compara

73 Como se pode facilmente comprovar pela lista com mais de 300 entradas, ao se procurarem os comentários dos estudiosos da *Comédia* à palavra “ventura”, no buscador de Dante Dartmouth Project (DDP), disponível em: <<https://dante.dartmouth.edu/>>.

74 Para a palavra “ventura”, nessa ocorrência do canto II, o *Dizionario della Divina Commedia* fornece a seguinte definição: “le ‘cose che verranno’, la sorte, la fortuna” (2018, p. 105).

nominalmente a Eneias, o leitor sabe já, em definitivo, que está perante uma descida ao Inferno, na iminência de uma catástrofe, e uma das coisas que mantêm o interesse na jornada – que parece a ponto de ser interrompida – é justamente querer saber por que esse Dante, esse poeta, por que a ele coube a travessia. Isso faz com que nós, leitores, ansiemos pelo que vem em seguida e ansiemos pelas respostas que comporão a identidade desse sujeito, o qual levanta dúvidas sobre si mesmo e se compõe conforme avança em sua viagem, junto com nossos olhos, que agora o leem.

Aqui se insere então a fala de Beatriz e a ação “conversadeira” dos salvadores de Dante, a comitiva que se *moveu*, seja por corpo santificado, corpo suspenso ou palavra pronunciada, em prol daquele que, enquanto esses salvadores conversavam, estava prestes a ser devorado no meio do caminho. Tem início uma espécie de metanarrativa, como *As mil e uma noites*, com a diferença de que Dante ouve o relato de histórias que não somente poupam a vida, mas que também dizem respeito a ele próprio, poupam sua vida e fazem dele sujeito especial da narrativa.

Virgílio dá início, de maneira irônica, aos esclarecimentos que a alma de Dante precisa, demonstrando como Beatriz foi até ele por conta de sua fala ilustrada, que aqui já se demonstra, em prol da salvação de Dante (no verso 67, se lê a exortação de Beatriz a Virgílio, “or movi, e con la tua parola ornata [...]”). Interessante, assim, pensar que uma das bases fundamentais dessa narrativa é a *palavra*, o diálogo, e, por tabela, a instrução a Dante. Adiante, caminhando com Virgílio, Dante não parece necessariamente aprender nada sobre *como* escrever o seu futuro texto, mas sim sobre *o que falar*, tematicamente. A instrução de Dante por Virgílio parece muito mais servir como o adensamento de uma relação de afeto entre dois sujeitos; essa caminhada constante entre amigos e as conversas em meio a uma dimensão devastadora – predominantemente, o *Inferno* – me fazem recuperar, por um sentimento análogo, a passagem de Primo Levi, em *É isto um homem?*, quando ele, justamente, conversa com um companheiro de campo em Auschwitz, enquanto se lembra e recita versos da *Comédia* de Dante. Vão, assim, caminhando e conversando, mesmo em meio a um lugar de desespero e dor. Por um momento, o espaço do afeto, criado pela caminhada e pelo diálogo, fornece uma espécie de abrigo aos corações apavorados e exaustos. Ser acompanhado por um poeta, por um amigo, aqui, parece ecoar a mesma relação de consolo encontrada na passagem de Primo Levi, diante de um cenário aniquilador. Primo Levi recita ali ao companheiro a passagem da *Comédia* que lembra de cor. Das palavras, retira-se a força para a caminhada de uma extensão a mais.

Os versos que amamos e as conversas que tivemos entre amigos são as únicas posses, posse de palavras, que levamos conosco aonde quer que andemos: em suma, a palavra parece resgatar a identidade dos sujeitos aniquilados – afinal, a própria Beatriz diz que a “palavra ornata” pode livrar Dante de seu próprio extravio.

Quando se começa a estrutura textual de uma “boneca russa”, que arranja o relato de Virgílio, este falando das mulheres que, por meio de Beatriz, foram apelar à ajuda dele, faço notar que, à menção de uma das mulheres bíblicas – Beatriz estava sentada com Raquel, quando a comitiva começou a se mover em prol de Dante –, a rainha Ester, ao contrário do que até se poderia esperar, não é uma das que está ali. Por que Ester lembrada em sua ausência, por mim?

Faço lembrar Ester porque esta é vista, no texto bíblico, como uma espécie prototípica de Sherazade, com a “sedução” ao rei por meio de sua palavra, os jantares sucessivos protelando o fim da resolução de um caso, a morte de seu tio poupada pelo poder de sua palavra – há muito, ali, de *As mil e uma noites*, assim como nesta passagem da *Comédia*. Ainda assim, é Raquel a mulher bíblica que surge nesse momento, e funciona aqui como outro símbolo narrativo, creio eu. Podemos pensar em Raquel como aquela que se casa com um homem enganado pela palavra do sogro, pela promessa não imediatamente cumprida. Ao mesmo tempo, não só símbolo do amor, Raquel se torna também, transposta para a *Comédia*, um emblema da espera por *anos* – ela nos faz lembrar do aspecto do amor relacionado ao tempo e à espera, bem como a palavras e promessas.

A imagem do cansaço, aqui, se insinua de novo – símbolo dessa espera dolorosa e por amor, Jacó trabalhou por Raquel, sua amada, por 14 anos, até que se pudessem casar. Para mim, Raquel ressalta o cansaço vinculado ao tempo, mesclando-se tudo isso à quase impossibilidade de um amor, mas um amor que triunfa, afinal, o que ecoa também o ambíguo sentimento que enlaça a vida de Dante à dessa mulher morta, Beatriz, que agora busca salvá-lo.

Começa a moldura da narrativa, com a voz de Virgílio, este transformado em *storyteller*, e com o anúncio do surgimento de Beatriz: “Io era tra color che son sospesi,/e donna mi chiamò beata e bella,/tal che di comandare io la richiesi” (*Inf.* II, v. 52-54). Assim, começa a fala dentro da fala: Dante narrador, na dimensão extradiegética, está relatando a nós, leitores, que Virgílio falou para ele (Dante) que Beatriz disse a Virgílio que Luzia procurou Beatriz depois de Maria ter procurado

Luzia, estando Virgílio com os de espírito suspenso (v. 52)⁷⁵. Virgílio encaixa uma segunda narrativa no interior da narrativa principal ao contar sobre o encontro com Beatriz, e o fator notável aqui, além dessa interpolação, é o fato de que esse duplo discurso está inserido na enunciação maior do narrador, que é Dante, na dimensão extradiegética.

Na voz de Luzia, interessantes “segredos” narrativos surgem. Por exemplo, descobrimos, enquanto leitores, que Beatriz – já nominalmente identificada agora – é aquela que, na dimensão externa à diegese, foi muito amada por Dante – “[...] ché non soccorri quei che t’amò tanto” (*Inf.* II, v. 104). Faço notar esse verbo no passado, *amou*; talvez ele não seja tanto uma marcação temporal, referente à ação passada e já finda, mas, aqui, um tempo que sinaliza o espaço externo à narrativa primária, um em que o protagonista amou – ou *ama*? – uma mulher já agora morta.

Na fala de Luzia, o lugar em que Dante está, naquela hora, também aparece descrito com palavras novas, igualmente misteriosas como as já citada *piaggia*, *diserto*, *cammino*: “Non odi tu la *pieta* del suo pianto,/ non vedi tu la morte che ’l combatte/ *su la fiumana ove ’l mar non ha vanto*?” (*Inf.* II, v. 106-108, grifos meus). Destaco “*pieta*” como palavra gêmea de “sofrimento”⁷⁶, numa relação semelhante ao que expressei anteriormente sobre o caminho relacionado à guerra e à piedade. Esse mesmo caminho, agora, surge como um “mar”, aumentando o grau de indecidibilidade sobre o lugar geográfico em que Dante se encontrava antes da jornada se iniciar, o que contrasta com o excesso de exatidão espacial que caracteriza o resto da paisagem após o começo da descida ao *Inferno*.

Em meio a tantas proeminentes indecisões, os dois primeiros cantos, sendo o II o que melhor expressa o começo interrompido da viagem, indicam estarmos diante de uma história sobre “mudar de ideia” – ou pelo menos é o que o canto II ressalta, exibindo a necessidade de ser convencido, necessidade que passa por Dante, mas, antes dele, passa por Beatriz convencendo Virgílio, e ela mesma sendo convencida por Luzia. Nesse telefone sem fio, a palavra *ornata* se torna o verdadeiro motor de incitação ao desejo de cumprir a tarefa.

75 Curioso como a noção de “espírito *suspenso*” parece contrastar com a imagem “espacial” contrária – a da descida, que aqui se inicia. Além disso, a suspensão parece dialogar com o não batismo, sendo o batismo um sepultar-se – colocar-se abaixo – em águas. No lugar em que Virgílio estava, estão também os que morreram sem batismo.

76 Em *Inferno* VII, inclusive, Virgílio convida Dante a seguirem caminho rumo a maior *sofrimento*, conforme vão assim se aprofundando os círculos de punição: “Or discendiamo omai a maggior *pieta*” (*Inf.* VII, v. 97, grifo meu).

E assim eu cheguei até ti, diz Virgílio, encerrando seu discurso emoldurado, como desejou que o fizesse Beatriz: “E venni a te così com’ella volse:/d’inanzi a quella fiera ti levai” (*Inf.* II, v. 118-119). A fala do poeta latino se encerra com uma espécie de analepse, já que ele retoma diretamente um episódio acontecido poucos passos antes, no canto anterior, com o encontro dos dois poetas diante das feras. Há, portanto, uma analepse que retoma episódio da intradiegeese, marcando a posição desse canto II como algo entre o começo – já possível de ser referenciado em reminiscência – da caminhada de Dante e o começo da descida. O canto expressa também a importância do movimento, e de se ir em frente: “e poi mosso fui” (*Inf.* II, v. 141), ressaltando ainda a necessidade do desejo para que esse “ir em frente” seja possível: “Tu m’hai con disiderio il cor disposto” (*Inf.* II, v. 136).

Percebe-se que Dante representa a si mesmo como uma personagem desejante. Isto é importante, sobretudo nesses versos finais do canto II, porque o canto se inicia com o não desejo de ir em frente. Ao longo do texto, se intensifica a imagem de que Dante não deseja outra coisa a não ser a continuidade de sua jornada, mas, ao mesmo tempo, esse desejo será sempre conturbado por disposições ambíguas, paradas, dúvidas, hesitações. Ainda que possamos pensar que esse recurso da dúvida seja inserido na narrativa para atestar a predestinação – e, de certo modo, a superioridade – da personagem que empreende a jornada, as escolhas lexicais demonstram a realidade do cansaço, do medo, da hesitação.

Diante disso, o fato de que, desse momento em diante, Dante seja capaz de, efetivamente, ansiar pela jornada, ter desejo real pela viagem, é algo impressionante, porque as coisas que lhe são prometidas parecem cada vez mais sombrias, considerando-se os encontros antecipados pela fala de Virgílio. Ou seja, percebe-se que o desejo de Dante não é algo estático, parado, mas cheio de movimento, até mesmo expresso pela sua falta de coragem, que mantém o desejo, paradoxalmente, movendo-se à beira, até mesmo, de sua desapareição.

Voltando, outra vez, ao início do canto II e a seu verso “sì del cammino e sì de la pietate” (v. 5), Dante expressa, aqui, a face relutante do desejo. Há uma vastidão de comentários teóricos sobre esse trecho, e a maioria se concentra em discutir as implicações teológicas, morais e religiosas desse verso, mas, para mim, a passagem ressalta o cansaço; ressalta aquele a quem é negado o parar de andar, e, por esse verso, enquanto tenta recordar a jornada, Dante, no presente da enunciação, não esconde ser extremamente difícil andar à beira do mundo infernal. O aspecto físico dessa demanda

se pronuncia: existe uma dimensão corporal que não se pode ignorar, e que ecoa, também, a escolha narrativa de que essa jornada seja traçada a pé, sobretudo em seu começo. É uma jornada fisicamente estafante, e o cansaço que ela produz está relacionado ao nascimento da própria narrativa, pois, para existir o que se conte, é necessário ir em frente, caminhar.

Pietate, nesse sentido, como já abordei, parecia se ligar ao cansaço da demanda atendida, mas também escondia uma espécie de consolo relutante, por parecer, inclusive, opor-se ao termo mais negativo “guerra”. Entretanto, pode-se pensar ainda que, na frase, não é tanto à guerra que *pietate* se opõe, mas ao *caminho*, sendo “piedade” e “caminho” partes igualmente presentes na *guerra* por meio da qual se estabelece a sua jornada. Tanto o caminho quanto o próprio atendimento aos apelos de Virgílio – para que se empreenda a jornada – geram, na personagem, a disposição internamente conflituosa. O sujeito, assim, depende também do modo como o caminho se apresenta a ele, e o caminho se transforma numa espécie de sentimento, de valor, que se entranha na alma do sujeito, ao lado do termo *pietate*.

Aqui, caminho pode representar também o próprio ato da escrita, que envolve, após a jornada, o cansaço do narrador, na dimensão extradiegética. Um novo caminho deve ser traçado, agora com a pena no papel. E a nova disputa no interior do sujeito, que vai de protagonista a narrador autodiegético, parece agora dizer respeito à guerra envolvida na seguinte questão – “como dizer, como narrar?”.

Para encerrar a tríade inicial dos cantos do *Inferno*, o canto III traz, a princípio, uma estruturação narrativa curiosa – a voz que abre o canto é concedida à própria porta de entrada no Inferno. O portal que anuncia o que está por vir na aventura pode ser identificado como *topos* épico; encontramos-lo ainda em narrativas contemporâneas, como é o caso do segundo volume da trilogia de Tolkien, em *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*, publicado na década de 1950. Ali também há uma porta cuja inscrição anuncia algo sobre a jornada, entre passagens e portais secretos. Dante, inclusive, nesse lance do *Inferno*, identifica estar prestes a ser introduzido no mundo das coisas secretas, conduzido por Virgílio: “mi mise dentro a le segrete cose” (*Inf.* III, v. 21), destacando-se nesse verso, também, a noção do movimento, o mover-se rumo à entrada de um novo mundo narrativo subterrâneo.

Com o “relato” da porta, sobre sua própria origem, em primeira pessoa, temos o primeiro encontro de Dante com a narrativa de outras vozes no mundo ífero. Este é o primeiro relato que é apresentado a Dante em primeira mão, sem ser reportado

por Virgílio. É, portanto, a primeira interação discursiva de Dante com o Outro do mundo até então incognoscível a qualquer mortal, e parece ser mesmo isso o que a porta anuncia: a partir daqui, está o jamais conhecido aos vivos, aquilo que começa após o fim absoluto. Não apenas antes da criação desta porta não foram criadas coisas mortais, como também após ela a vida perde o seu valor, já que a vida é a própria passagem do tempo, e a porta é algo que derrete o tempo, ao dizer “*eterno duro*” (*Inf.* III, v. 8, grifo meu).

Nas palavras que a porta anuncia, “deixai toda esperança” (v. 9), lê-se também a perda generalizada que se verifica no Inferno, uma perda concernente, sobretudo, ao tempo: ali, não há mais espera, não há mais esperança, não há mais futuro, não há tempo, a não ser a eternidade. Evidentemente, essa nulidade do tempo poderia ser relativizada: no limbo, a punição é o desejo, o que parece ainda projetar uma sombra de espera – mas a espera é sem esperança. Ademais, quando o fim de todas as coisas mundanas se cumprir, aqueles que, no Inferno, conseguem ainda prever algo do futuro terão, para sempre, sua visão apagada, como anuncia Farinata degli Uberti no canto XX do *Inferno* – o que ressalta uma contagem de tempo ainda corrente, à espera da aniquilação total desse próprio tempo mundano: “Però coomprender puoi/che tutta morta/fia nostra conoscenza da quel punto/che del futuro fia chiusa la porta” (*Inf.* X, v. 106-108).

Dante expressa seu medo ao ler as palavras “di colore oscuro” (*Inf.* III, v. 10), indício do lugar sem luz, e, na confissão de seu medo, a sua condição de homem mortal prevalece: “Maestro, il senso lor *m’è duro*” (v. 12), revelando ao leitor o duplo receio dele (que, afinal, é alguém que *tem* algo a perder ali: a própria vida). Nas palavras de Virgílio, como que retomando a coragem outrora insuflada em Dante, no canto anterior, orchestra-se também não apenas a rememoração do ânimo, mas a analepse da própria narrativa: Virgílio diz terem chegado ao lugar outrora anunciado, em canto anterior, retomado como “o lugar de que te hei dito”: “Noi siam venuti al loco ov’i’ t’ho detto” (v. 16). Uma lacuna espacial, de certa forma, começa a se mostrar entre as passagens de cantos, especialmente observável agora, entre a presente passagem do canto II ao III, e a esse sentido de “passagem”, como dispositivo narrativo dentro do *Inferno* e foco de análise aqui, voltarei a aludir mais à frente.

A lacuna especial entre os cantos II e III se observa porque o canto II se anuncia com Dante retomando a caminhada rumo ao desconhecido, após ser convencido por Virgílio, enquanto o canto III começa com a inscrição na porta. Podemos até mesmo

encarar o começo do canto III como um canto também *in media res*, à moda do próprio começo da *Comédia*, em seu proêmio. O deslocamento de um ponto a outro não aparece no interior da moldura de nenhum dos dois cantos em análise, sendo a passagem de um espaço a outro e de um momento a outro ausente da visão do leitor, obliterada. Por vezes, ao se fazer essa passagem em elipse, é comum que encontremos uma sumarização dos fatos – quase sempre em relação à caminhada – dos passos dados entre o instante em que o canto anterior acabara e o momento em que o canto presente começa, mas, por vezes, o momento compreendido entre eles, com pouca regularidade, se torna uma *cena* na narrativa. Reservaremos espaço futuro para a discussão dos momentos de passagem em que é possível ver essa passagem acontecer *dentro* do próprio “capítulo” – no interior de um canto.

Podemos, assim, diante da primeira lacuna entre cantos, em que Dante e Virgílio são “teletransportados” a novo ponto, pensar que cada canto é um novo mundo, muitas vezes, em que as personagens se materializam de maneira surpreendente. Essa surpresa, contudo, é construída com maior requinte narrativo quando a passagem é enfocada no próprio canto.

No último verso já referido, considerando também o verso 17 seguinte – “Noi siam venuti al loco ov’i’ t’ho detto / che tu vedrai le genti dolorose [...]” (*Inf.* III, v. 16-17) –, outro lance espaço-temporal é perceptível. Aí há uma espécie de “analepse espacial”, se podemos assim chamá-la, ou uma analepse que retoma não apenas um instante anterior da narrativa, mas, de maneira especial, até mesmo por seu índice lexical, retoma um fato relacionado a um lugar – o lugar *dito* antes é aqui, enfim, visitado.

Nesse lugar novo, surgem línguas como um vórtice de areia a girar: “[...] facevano un tumulto, il qual s’aggira/sempe in quell’aura sanza tempo tinta/come la rena quando turbo spira” (*Inf.* III, v. 28-30), e a forma de assim se narrar esse espaço encontra também um aspecto temporal definidor: *sanza tempo*. Aqui, a medição de um tempo eterno serve à adjetivação de um aspecto visual do espaço, e, para além do tempo e do espaço, a noção de movimento aqui também se anuncia, com o horror que se agita no ar. E mais movimento compõe a narrativa do capítulo, com a exortação de Virgílio: “ma guarda e passa” (*Inf.* III, v. 51); agora, há não só o movimento de sua passagem por entre a danação, mas também o movimento dos próprios olhos de Dante, o qual, com esses olhos, acompanha ainda o movimento diante de si: “E io, che riguardai, vidi una ‘nsegna/che girando correva tanto ratta [...]” (*Inf.* III, v. 52-53). O movimento dos olhos

define também Dante como aquele que pergunta “calado”, quando seus olhos, pelo movimento, dizem a Virgílio, muitas vezes, o que o protagonista pensa.

No canto III, esse silêncio eloquente e “perguntador” já se pronuncia: “Allor con li occhi vergognosi e bassi” (v. 79), com o protagonista que, calado, segue andando: “infino al fiume del parlar mi trassi” (v. 81). Aqui, esse silêncio é marcado não somente pela obediência à ordem de Virgílio – olhe apenas, e passe –, mas também pela promessa de Virgílio, diante da pergunta de Dante (quem seriam as pessoas se ajuntando à margem do rio?), de que, mais à frente, Dante encontraria resposta a seus questionamentos. Vemos, então, um Dante silencioso, talvez não apenas submisso, mas também levemente derrotado em seu afã, denunciando-se essa complexidade de sentimentos e frustrações no simples gesto de seguir com os olhos baixos, como se lê ainda, por exemplo, na tradução de Italo Eugenio Mauro: “Baixei o olhar, temendo ter/ causado algum gravame ao meu mestre superno” (v. 79-80). O movimento de baixar os olhos, aqui, se contrapõe de modo interessante ao adjetivo “superno” de seu mestre (relação não presente nos versos originais).

Enfim, uma terceira voz soa identificável neste canto: Caronte. E é essa voz a responsável por uma “prolepse geográfica”⁷⁷ (em que se juntam, de novo, tempo e espaço na malha narrativa dobrada e desdobrada). Caronte fala de um futuro infernal, futuro que diz respeito à jornada de Dante, e que é também uma localização no espaço, a envolver fogo e gelo, quando assim grita contra as almas que arrebanha para a punição eterna: “i’ vegno per menarvi a l’altra riva/ ne le tenebre etterne, in caldo e ’n gelo” (v. 86-87). A prolepse diz respeito, sobretudo, ao gelo, que só se revelará bem ao fim da trama. É significativo pensar aqui, novamente, acerca da questão do olhar em meio à escuridão e à desesperança, quando se ouve, além da prolepse sobre o fogo e o gelo, também uma exortação que em muito lembra aquela primeira inscrição na porta, “abandonai a esperança”, quando Caronte assim grita: “Non isperate mai veder lo cielo”, (v. 84). Aqui, assim, parece retomar o signo do abandono de toda esperança, que se dirige não apenas às almas à margem do Aqueronte, mas também ao próprio Dante, que ouve aquelas palavras, e recolhe os signos de insegurança da sua jornada.

A fala de Caronte, após avistar Dante, dirige-se então de maneira específica àquela “alma viva” (“e tu che se’ costì, anima viva”, v. 88), e prossegue com a profecia

⁷⁷ Uso esse termo para indicar passagens em que a antecipação de eventos futuros diga respeito a um aspecto específico da paisagem infernal por vir.

que, enfim, insere mais uma prolepse no texto, perante a *imobilidade* de Dante (“ma poi che vide ch’io non mi partiva”, v. 90), indicando então a Dante sobre uma morte mais leve e provável ida ao céu. Na profecia, Caronte usa as outrora mencionadas, em outro contexto, palavras *piaggia* e *via*: “Per altra via, per altri porti/verrai a piaggia, non qui, per passare” (v. 91-92), e aqui estamos diante, enfim, de uma prolepse externa – afinal, o livro não contemplará a morte de Dante e sua outra passagem pelo Além-Mundo, dessa vez definitiva. Outro aspecto espacial interessante é que, no terceiro canto, um espaço *global* de punição se anuncia; ainda que o Inferno pareça recheado de moradores especificamente de Florença, em sua maioria: “tutti convegnon qui d’ogne paese;/e pronti sono a trapassar lo rio,/ché la divina giustizia li sprona,/sì che la tema si volge in disio” (v. 123-126).

E o presente da enunciação, marcando uma outra dimensão espacial (que é também temporal), a do lugar e do instante em que o Dante-narrador conta a história, exhibe-se, quando esse narrador diz que ainda sua (no agora) ao rememorar o horror daquele momento: “la mente di sudore ancor mi bagna” (v. 132) – eis a segunda menção à extradiegese no canto III, diante do tremor que agita o espaço na escuridão. Lágrimas e suor, cansaço e tristeza, como em “trista rivera d’Acheronte” (v. 78) e “quivi sospiri, pianti e alti guai” (v. 22), na descrição inicial do espaço – tudo isso, esses fluidos, esses sons em meio à escuridão, marca o espaço e constrói a narrativa do canto III, preparando o leitor e o próprio Dante-personagem para o que vem adiante, enquanto o Dante-narrador antecipa o horror que, até agora, ainda lhe empapa o corpo de suor, na dimensão extradiegética que demonstra, afinal, uma saída do Dante-personagem daquele espaço (mas a custo de que outros medos?). A interrupção constante de Dante-narrador nos momentos de maior emoção do canto parece querer assegurar que o futuro da narrativa é garantido. Mas, então, por que continuar com a leitura, se já se anuncia seu fim?

Há algo, ainda assim, de imprevisto na própria narrativa. Embora ela prometa a regularidade, algo sugerido até pelo certo rigor de sua própria divisão, a todo momento a narrativa quebra as expectativas diegéticas que ela mesma cria, com sua aparente estrutura regulada⁷⁸. Sendo assim, o futuro da narrativa está encoberto, é um segredo. Ao olharmos para os seus momentos de oscilação é que o fascínio dessa

⁷⁸ Uma prova da “insegurança” da narrativa e da quebra de certas leis apriorísticas seria o que se observa em momentos de “passagem”, um tipo de catálise narrativa, conceito que explorarei em detalhes mais adiante.

narrativa imprecisa e inusitada, imprevisível, adquire seu valor especial.

Ao final da contemplação do três cantos iniciais da *Comédia*, em meio às dúvidas do início de uma jornada, percebo também que o começo se constrói como corpo de dúvidas sobre o próprio ato de se contar a história, o que delinea com visível contorno as dimensões diegéticas em jogo, tanto o momento da aventura quanto o momento do relato, tanto o Dante que é um escritor quanto aquele que experimentou o relato contado no presente. “Como dizer, como narrar?” – parece-me ser uma das perguntas mais romanescas que se pode extrair dos primeiros passos da *Comédia*, sobretudo considerando que essa pergunta é aquela que se gesta na alma de Dante, enquanto avança em sua jornada de escrita, na dimensão extradiegética, pós-viagem entre os mundos dos mortos.

Para além dos lances temporais e espaciais que serão aqui analisados, a partir de agora, a dimensão narrativa também é moldada por esse sujeito que se insere na trama, portando sua pergunta de narrador — “como eu vou dizer?”. Relato, testemunho ficcional, estruturado como se a narrativa fosse uma verdade extremada, tornam a demanda da narrativa como a condição para manter existindo a vida do sujeito romanesco.

O próprio ato do testemunho envolve mesmo a condição de ficcionalização, que, ao fim, resulta na noção romanesca, em especial nas narrativas autodiegéticas, como a de Dante. O testemunho se transforma em ficção porque a testemunha é a única que pode recobrar, pela memória, o acontecido consigo – e a memória se transforma em uma espécie de recriação ficcional. Blanchot, por sinal, chega a apontar que as memórias são, para a linguagem poética, necessárias – mas unicamente para serem esquecidas (BLANCHOT, 1987, p. 83). De modo similar, a testemunha é, ambigualmente, aquela sobre quem se acredita repousar a autoridade do relato, porque viu com seus olhos, experimentou com seu corpo; no entanto, como relatar uma experiência radical da qual se sobreviveu? Há algo de ficcional na autoridade que se projeta sobre os relatos testemunhais – e, nesse sentido, parece muito possível pensar na verdade do testemunho profético-ficcional de Dante como uma ficção romanesca do eu testemunhante. A narrativa é uma espécie de torção das categorias da verdade, as quais localizam a materialidade dos objetos no mundo sensível, usando-se do tempo, do espaço e das palavras de um sujeito “autoral” para tentar alcançar alguma coisa que não é precisamente a verdade palpável, mas algo muito próximo de um testemunho que explora a verdade ambígua de um sujeito transformado em ficção.

Voltando a Barthes, talvez o que este queira dizer com a ideia de que o romance está sempre predisposto à criação de uma forma nova é algo como essa torção da verdade, que toma corpo de um objeto textual para comunicar algo de muito verdadeiro e que passa de antemão pela própria pergunta: “como dizer, como narrar?”. Essa já não é uma pergunta somente preocupada com a verdade, mas sim com os dispositivos que relatam, com a linguagem. Essa pergunta, central na voz de Dante, talvez seja o combustível do desejo último de sua máquina narrativa, transformada em romanesca pela centralidade do eu que busca o *como narrar*. A vontade de dizer, ali, parte de um sujeito, e parece que esse seja um ponto crucial que distancia a narrativa épica do romance moderno, pois a épica não tem a urgência de comunicar esse testemunho “mentiroso”, de um sujeito não necessariamente heroico, mas que almeja falar da dimensão de sua própria experiência, por vezes fabricada.

O canto III do *Inferno* também anuncia a chegada de um novo disparo narrativo, uma nova forma de contar, um estilo singular. Como faz recordar a introdução ao canto III, na edição comentada por Leonardi (2012), “qui comincia il vero racconto, e qui comincia il nuovo stile del racconto”, com suas grandes e dolorosas imagens e com o horror que aguarda os viajantes atrás daquela porta (LEONARDI, 2012, p. 73). É um canto múltiplo, que se subdivide⁷⁹ e anuncia uma *entrada* – aspecto importante de se frisar antes de analisarmos o que vem a seguir, isto é, os momentos que identifico como as *passagens* entre uma geografia e outra.

⁷⁹ Leonardi recorda a divisão interna do canto, sendo possível, assim, decupar pelo menos três momentos de forte transição narrativa: “l’entrata, con la prima e tragica impressione del doloroso abisso dipianti, la scena finale delle anime alla riva dell’Acheronte, e al centro l’incontro com i pusillanimi, l’innunerevole schiera raccolta nel vestibolo dell’Inferno, prima del fiume” (LEONARDI, 2012, p. 75).

5 ENTRADAS E SAÍDAS NO *INFERNO*

Nesta seção, meu intuito é demonstrar como alguns trechos de entradas e saídas, no *Inferno*, ressaltam o jogo narrativo com as categorias “tempo” e “espaço”, as quais envolvem, ainda, inextricavelmente, o sujeito dantesco – seja pelo modo como esse sujeito, na dimensão extradiegética, narra tais trechos, seja pela maneira como a personagem os atravessa.

Vale dizer ainda que, por trás de uma temporalidade, há sempre um sujeito – isto é, por meio da sua experiência, esse sujeito apreende o tempo, interpreta-o. A consciência sobre a duração da vida, no início da *Comédia*, sinaliza a percepção de que o tempo está profundamente vinculado à subjetividade daquele que, no texto, diz “eu”. Esse sujeito, que percebe e vive a temporalidade da obra, é o seu protagonista e o seu narrador. Quanto ao espaço, esse narrador ocupa a dimensão externa à diegese; e o primeiro, como convém agora observar, é aquele que ocupa diversos pontos da geografia, ao longo do tempo da jornada, atravessando-a (em especial no *Inferno*). Assim, por essa dinâmica, fundem-se as categorias “tempo”, “espaço” e “sujeito”, fusão que se ressalta, de modo particular, nos trechos de entradas e saídas – as passagens – no transcurso do *Inferno*.

Tendo já abordado, em relação aos três primeiros cantos do *Inferno*, o movimento (e seu ímpeto, ou *start*) como dimensão da narrativa, intimamente ligado à ideia de início do *caminho*, passo agora à análise desse caminho vinculando-o mais profundamente às categorias espaciais e temporais. Seleccionando e lendo signos que indiquem o tempo e o espaço, portanto, é bem possível aproximar o *Inferno* de Dante à dimensão de um romance, uma vez que tempo e espaço são categorias narrativas fundamentais para se compreender as posições do narrador e as de personagem. A figura do narrador, essencial para se elaborar um romance, é também fundamental na construção da narrativa (potencialmente romanesca) da *Comédia*. Esses signos e categorias estão espalhados por toda parte, no texto de Dante; a presente análise, porém, lidará com a primeira parte da *Comédia*.

Passando, então, pelos pórticos do *Inferno*, aqui delimitados como os seus três primeiros cantos, o canto IV inaugura ainda outras dimensões narrativas, vinculadas às categorias espaciais e temporais. Selecciono, a partir do canto IV, algumas passagens específicas – aquelas em que as relações entre tempo, espaço e posições do narrador se entrelaçam de modo singular. Nomino esses trechos como “trechos de passagem”,

retirados, justamente, daquilo que se pode aqui categorizar como os **cantos de passagem**. Estes são momentos em que Dante, cruzando o território do *Inferno*, transita para uma região ou uma dimensão espacial novas, dentro do próprio canto, o que acontece particularmente na transição entre círculos ou em zonas fronteiriças dentro desses círculos.

Essas transições podem ocupar o interior de um único canto ou ainda se subdividir entre cantos diversos, estendendo-se, portanto, e alongando a duração da travessia (o que de antemão já demonstra uma espécie de “descompasso” no ritmo aparentemente regular que a divisão dos cantos promete; os trechos de passagem, no interior de um canto, ou alongados entre cantos, quebram, assim, a expectativa de uma correspondência entre um canto novo e seu respectivo pecado – expandindo, portanto, a noção do “canto” enquanto dimensão espacial unívoca).

Antes de tudo, cabe explicar o motivo de se escolher o *Inferno* para o centro da análise espaço-temporal, examinando tais “cantos de passagem”. *Inferno* é o começo da paisagem, o primeiro ponto da travessia. Dentro dele, outras travessias se multiplicam, multiplicando-se, também, os espaços pelos quais as personagens passam. É necessário começar a análise por algum lugar – nosso critério, assim, da análise espacial, toma o primeiro espaço da enunciação do livro como o seu ponto de partida analítico.

Temporalmente falando, o *Inferno* é o início da matéria narrada, e engloba não somente o começo da travessia como também lida já com o seu final: isto é, o Dante que interrompe os primeiros versos da *Comédia* para dizer que a matéria de seu narrar é dura é aquele que já finalizou a travessia e se encontra na dimensão extradiegética, no futuro do Dante-peregrino. Há, no *Inferno*, portanto, importantes parâmetros narrativos que podem nortear uma análise de identificação do romance dantesco possível.

Essa história de travessia, enquanto uma travessia de fato, começa após os três cantos iniciais. Adentrando o *Inferno*, as personagens estão no primeiro lugar da narrativa. Observando esse aspecto espacial, notemos que “inferno” é, por sinal, uma palavra que denota a sua própria localização espacial. O nome designa uma localização. Uma espiada breve na palavra parece desnudar intuitivamente a sua etimologia latina, a saber: “Inferno *sm.* [...] Do lat. *infernus* ‘região inferior’, de *infra* [...]” (CUNHA, 1982, p. 435). Em italiano, a mesma noção etimológica se mantém: “posto sotto, sotteraneo”,

“il luogo di danazione delle anime peccatrici e dei diavoli [...]”⁸⁰. Como quer que olhemos para o início da obra de Dante, estamos diante de um *lugar* rebaixado.

Com isso, chama a atenção o caráter espacial particular que o *Inferno* assume enquanto parte da *Comédia*. Na nossa imaginação, ele já se configura e se anuncia como um espaço “inferior”, subterrâneo. Colocado no início da trama, como ponto de acesso à narrativa, parece indicar – numa espécie de prolepse geográfica, antecipando um novo espaço futuro – que algo repousa *acima* desse local subterrâneo, numa dimensão, talvez, que venha a aparecer no futuro da história enunciada, conforme descobriremos ao longo da leitura do texto.

O modo de análise do espaço, aqui, busca identificar certas passagens como um elemento funcional da narrativa. Apelando, de maneira resumida, para apontamentos de Yves Reuter (2002), os lugares podem, de fato, assumir essa importância funcional dentro das narrativas, e sua análise diria respeito a identificar se esses lugares são “simples molduras” ou “elemento determinante em diferentes momentos do desenrolar da história, até mesmo para as personagens” (REUTER, 2002, p. 52). Acreditamos ser este último o caso dos trechos de passagem na *Comédia*, que dão a ver aspectos inovadores de transição na travessia. Quase sempre, os lugares identificados como trechos de passagem oferecem dificuldades maiores à jornada de Dante, tornando a ação mais conturbada ou mesmo mais demorada, já que essas travessias, no canto de passagem, vão se dar como uma cena mais minuciosa, um inchaço da enunciação, com a voz do narrador se demorando sobre seu relato, o que implica também em impactos sobre o próprio comportamento do sujeito dantesco nas duas dimensões que ele ocupa. O espaço dilatado desse trecho de passagem funciona tanto como um dificultador da ação quanto como uma expansão do tempo gasto na travessia (isto é, a quantidade de palavras usadas se multiplica), transformando a ação de atravessar no cerne da mensagem contida na narrativa. Quase sempre, os trechos de passagem pedem saídas criativas, recursos maravilhosos, em que a narrativa enquanto *craft* se dá a ver.

Nesses momentos, não são raras as aparições de voos fantásticos, seres monstruosos mas solícitos, ou uso de partes do corpo que envolvem mais do que os pés de Virgílio e de Dante para se chegar ao outro lado. Nesse jogo com o espaço e com a necessidade de um recurso externo que possa propiciar a travessia, o tempo estrutura o

80 *Novissimo dizionario della lingua italiana* (1939).

suspense da espera, coloca o futuro da narrativa em xeque (caso não seja possível prosseguir a partir daquele ponto da geografia infernal). O *Inferno* é o espaço mais ameaçado pelos acidentes da estrada. Nesses momentos, vemos as escolhas técnicas operadas pelo escritor do texto, mas também pelo próprio narrador, que, enquanto *storyteller*, decide como contar, afinal, uma etapa particularmente difícil da travessia.

Aquilo que se identifica como “canto de passagem” se classifica pela presença de trechos em que a mudança de espaço se dá no interior do canto, atravessando-se a geografia e fazendo, no meio da cena do canto, a paisagem mudar. Essas passagens (concentradas no *Inferno*, para a análise desta tese) são trechos presentes nos seguintes cantos do *Inferno*: IV, VI, VII, VIII, IX, XII, XIII, XIV, XVII, XVIII, XXXI, XXXII, XXXIII e XXXIV.

A delimitação dos cantos de passagem não exclui a existência de outros trechos significativos, ao longo da obra, em que a mesma espécie de dinâmica de atravessamento se observe, embora, evidentemente, a questão do caminhar seja muito mais presente nas duas primeiras partes do texto, *Inferno* e *Purgatório*). Escolhemos o *Inferno* por ser o começo da jornada, embora esse começo já aponte também para o seu fim, com a voz do narrador escritor falando a partir da extradiegese.

De uma perspectiva estrutural, assim, é o *Inferno* que apresenta o tipo de narrativa em que a paisagem opera episódios muito particulares e de grande interesse para esta análise. Nesses pontos, o tempo se torna uma espécie de malha elástica, enquanto a paisagem salta para o primeiro plano como uma imagem plástica e densa. Questionarmo-nos o modo como isso é feito por Dante requer, primeiro, a observação dos fatos nos cantos de interesse e o modo como o narrador decide contá-los.

A partir deste ponto, examinaremos como os “cantos de passagem” se inserem na composição do *Inferno*, foco da análise da tese. Faço notar que essas passagens delineiam alguns dos conceitos mais caros à identificação de uma narrativa em termos espaciais e temporais: o espaço material da página, o qual implica em um tempo imaterial, o da enunciação; e o espaço em que aquilo que é contado se desenrola, a saber, não apenas o espaço da página ocupado pela enunciação, mas também o espaço do enunciado, dos eventos vividos por personagens. Narrativamente, os cantos de passagem são aqueles que envolvem, dentro de si, uma transição no interior do canto, mobilizando, então, esses espaços e tempos de modo particular.

Aqui, escolhe-se a análise de cantos que colocam no centro da narração essa *mudança* no ritmo narrativo, com os “cantos de passagem” e seus trechos específicos,

porque a mudança de cenário traz ao centro da narrativa um escritor *que anda*, aspecto que ressalta a noção de movimento fundamental à compreensão da narrativa em curso. Além disso, nesses momentos, pode-se observar o tempo e o espaço construindo a dimensão romanesca atribuível à obra, já que esses trechos trazem à tona aquilo que singulariza a geografia tão particular da *Comédia* e, especialmente, a do *Inferno*, com seus jogos de duração e de ritmo da narrativa.

Nesses momentos, que resumirei a seguir, enxergo o embrião de uma poética romanesca pelo modo como o espaço se delineia, tomando um caráter relevante para a composição do “realismo” (no sentido de verossimilhança) na composição da paisagem dessa jornada, afinal, a *Comédia* é mesmo um trajeto, uma viagem.

Também nesses momentos de passagem, igualmente integrados à manipulação romanesca nascente, não só os detalhes sobre os momentos em que a descrição da paisagem ou a interação do sujeito com esse espaço, mas também os jogos com o tempo, como o seu retardamento ou a pressa dos protagonistas, pode ser entendido como um jogo narrativo consciente de seu “tempo narrado”, isto é, consciente de que se trata de um processo de *storytelling*, e que o tempo que se passa contando ou o tempo que se leva para ir de uma cena a outra importam.

Por fim, percebo nesses trechos também uma característica romanesca muito singular atribuída aos momentos de certos diálogos, diálogos que acontecem no interior de uma travessia, por exemplo, entre encontros com danados ou conversas instrutivas com Virgílio: esses diálogos compõem uma espécie de voz externa a Dante, uma saída de um tipo de “monólogo” ou de “solilóquio” muito próprios da poesia (um “eu” que fala consigo mesmo, digamos assim), para um “eu” que interage com personagens e, por meio dessa interação, permite que seja conhecido enquanto um sujeito que participa dos eventos, não somente os sente. Esses traços, para mim, constituem o *storytelling* que caracterizaria um “romance dantesco”. Explorarei mais a fundo a operação desses momentos enquanto categorias narrativas específicas mais à frente, quando então descreverei aquilo que identifico como tipologia de cantos de passagem. Agora, passemos, primeiramente, à compreensão do que seriam esses trechos especiais que identifico como “cantos de passagem”.

Os “cantos de passagem” – cantos em que há trechos em que se observa um tipo particular de passagem ou travessia – funcionariam, na narrativa, como a concretização do mecanismo de “catálise” sobre o qual discorreu Roland Barthes (1971) e cuja terminologia aqui será aproveitada, fazendo-se as devidas observações

adaptativas à nossa intenção.

A “catálise” pode ser compreendida como uma espécie de “dissolução”. Na Química, por exemplo, entende-se como uma modificação na velocidade de uma reação. Com o termo levado à dimensão da narrativa, a catálise funcionaria, nas palavras de Barthes (1971), em “Introdução à análise estrutural da narrativa”, como uma dilatação da narrativa, como uma expansão em relação a seus núcleos de ação. Entre os núcleos das narrativas, portanto, uma série de catálises preencheriam, alongariam o tecido dessa narrativa, constituindo-se como intervalos entre os momentos de maior importância, como os detalhes que colocam a narrativa em marcha, mas não necessariamente alteram o conteúdo dos núcleos ou a relevância desses núcleos.

Se pensarmos especificamente na *Comédia*, em relação a esse código de valores, um “núcleo” de sua ação, um evento importante, seria aquele em que Virgílio, no canto I do *Inferno*, alcança Dante para resgatá-lo. Um detalhe menor, “inútil”, externo a esse “núcleo” relevante talvez seja, por exemplo, aquilo que acontece momentos antes do encontro com Virgílio, o aparecimento das feras, em sequência (*lonza, leone, lupa*). Alguém poderia argumentar que esses não se tratam de eventos “inúteis” – eles conduzem Dante, o peregrino, ao momento crítico de seu desespero, até que um novo evento imprevisto o salve da situação que, na presença das feras, se anuncia inescapável. Porém, ao mesmo tempo, o surgimento dessas feras é uma forma de que se alongue, por meio do suspense e da demora, o trecho *antecedente* ao momento importante de decisão – a de se seguir o “fantasma” mantuano, Virgílio.

A crise, nesse caso, acontece como um detalhe da paisagem, não necessariamente como uma ação tomada pelo ator principal, detalhe que impele a personagem a confiar na sombra de homem que – este, sim, um evento nuclear – surge de repente para Dante como último recurso: Virgílio. De modo geral, na narrativa, o núcleo, mais importante do que o contato com as feras, é o que acontece após as feras, o momento de decisão, que se inicia com o grito de Dante: “Mentre ch’i’ rovinava in basso loco,/dinanzi a li occhi mi si fu offerto/chi per lungo silenzio parea fioco.//Quando vidi costui nel gran diserto,/‘Miserere di me’, gridai a lui,/‘qual che tu sii, od ombra od omo certo!’” (*Inf.* I, v. 61-66).

Se, por outro lado, ainda for possível atribuir um caráter de crucialidade ao encontro com as feras, de todo modo o encontro com Virgílio permanece sendo um núcleo importante da ação, e se percebe que, antes disso, há um detalhe “inútil” à narrativa: adotando o encontro com as feras como núcleo e o encontro com Virgílio

também como núcleo importante da ação, resta um breve momento entre esses dois eventos, aquele em que Dante compara a si mesmo a alguém que conquista algo e experimenta o “tempo de perder”, enquanto é impelido cada vez mais rumo à morte (*Inf.* I, v. 55-60). Esse não é um evento importante – o da interrupção do relato para se fazer uma analogia –, mas o símile contribui sutilmente para a caracterização do sujeito dantesco como um homem que sabe o que é ter tudo e perdê-lo. Esse detalhe, que caracteriza o protagonista, pode ser visto, de acordo com Barthes, como uma *catálise*: dispara algo relacionado à caracterização de uma personagem ou mesmo faz com que o suspense se alongue e o mistério demore a ser solucionado, mas não contribui como um dos eventos significativos da ação.

É pertinente, então, pensarmos nos cantos de passagem de Dante sob o viés da leitura de Barthes, no que diz respeito à catálise, já que essas “passagens”, nos cantos do *Inferno*, promovem um inchaço, tornando, de repente, protuberantes os momentos em que se dão passos menores, os detalhes, aqueles que normalmente se veem excluídos dos núcleos da ação. Mas, nesta tese, a catálise, outrora “inútil” à luz do peso dos eventos de uma narrativa, tornar-se-á o ponto principal da nossa análise, pois acredito que algo digno de nota, nessas passagens de travessias, acontece.

Ao colocar o ato de atravessar no centro da enunciação, em alguns cantos, Dante-narrador acaba invertendo a importância dos eventos, saturando os limites entre aquilo que é ou não crucial, digno de ser narrado, e, com isso, acaba orquestrando um interessante jogo narrativo que reflete também a cadência irrequieta e errante dos passos de alguém sobre um relevo desconhecido, o do *Inferno*. Daí, essas “catálises dantescas” são tanto a materialização da “andança” no centro do “palco narrativo” como também uma forma narrativa conferida aos signos da dúvida e da falha, já que a narrativa do *Inferno* é poderosamente sombreada pela ameaça de que a jornada e o texto não sejam concluídos, como bem explora Crisafi (2022), quando aponta, por exemplo, os múltiplos “endpoints”⁸¹ que a narrativa da *Comédia* pode assumir, sob riscos constantes que se projetam sobre o relato, não só pelo que acontece na intradiegeese, mas também

81 Nicolò Crisafi, na brilhante reflexão empreendida em *Dante’s masterplot and alternative narratives in the Commedia* (2022), apresenta a ideia de que os momentos decisivos se multiplicam como uma constante rememoração do fato de que o poema, ao contrário do que propõe a crítica sob a orientação teleológica do “*masterplot*”, não caminharia para a resolução final de todos os seus conflitos com um *happy ending*, mas a própria composição do texto promove uma espécie de remodelagem incessante das possibilidades de fim e das ameaças ao redor da construção da *Comédia*: “[...] the poem’s own endpoints do not cease multiplying, as Dante reports back us from the end of his and his character’s errors, the end of life, the end of history, the end of time [...]” (CRISAFI, 2022, p. 17).

pela sombra que paira como uma ameaça contra a tarefa de escrever: no começo de *Inferno* I, por exemplo, a forma futura, “*dirò*”, “plants the first of a series of clues that the story of Dante – *poeta* and *personaggio* – is as open-ended at the time of the writing as it was during the journey” (CRISAFI, 2022, p. 119).

As catálises, nesse sentido, são também uma forma de colocar em questão o próprio prosseguimento da narrativa, pois é nos momentos catalíticos, na passagem de uma paisagem a outra, de um evento a outro, que a narrativa se complexifica. No detalhe aparentemente insignificante dessa travessia, o tecido narrativo permite algumas artimanhas que colocam no centro do “palco” da enunciação os pequenos aspectos que tornam essa, em particular, uma travessia difícil e, ao mesmo tempo, definem esse texto como um todo de contornos conturbados – à moda de um gênero como o romance.

Dessa forma, para melhor se observarem esses trechos de passagem, elaboro, a seguir, um resumo dos *fatós* narrativos que ocorrem nos cantos em questão⁸², de modo a destacar esses eventos catalíticos de maneira lógica e linear, como um mapa daquilo que preenche os cantos de interesse, cantos em que há a focalização da travessia de uma parte a outra.

Identifico o primeiro trecho de passagem do *Inferno* no **canto IV**, quando Dante desperta subitamente na outra margem do rio Aqueronte, já atravessado. Esse início de canto retoma brevemente o sono que arrebatou o protagonista ao fim do canto anterior. Desperto, ele olha ao redor para entender. Reconhece estar diante de um abismo.

Dante então percebe o que parece ser um certo temor em Virgílio, alguma coisa a turbá-lo. Este último explica que a gente ali retida causa nele a piedade que Dante tomou por medo. Virgílio então o insta a prosseguir na “longa via”, dizendo “vamos” (“*andiam*”, verso 22). Dante percebe a cena muito mais pelos ouvidos do que pelos olhos, pois ouve suspiros vindos de uma multidão. Virgílio pergunta por que Dante não o questiona sobre as almas que vê. Sem esperar a pergunta, contudo, Virgílio procede explicando que ali estão os que morreram sem batismo e sem fé cristã, embora não tenham cometido qualquer erro, como as crianças e os bons pagãos – dentre os quais se inclui Virgílio –, de modo que sua pena única é o desejo de um destino melhor, sem, contudo, ter esperança de que esse desejo se cumpra um dia.

⁸² A seguir, os cantos de passagem são demarcados em negrito para sinalizar o começo da descrição e do exame de cada um deles.

Dante percebe, portanto, que ali estão presas as pessoas de alta estima, “di molto valore” (v. 44). A palavra “limbo” é usada para identificar o lugar, pela primeira vez, no verso 45⁸³. Dante inquire em seguida se alguém dali já foi levado a melhor destino que aquele. Em resposta, Virgílio refere-se aos personagens bíblicos mortos antes do advento de Cristo, depois dali tomados – Adão, Abel, Noé, Moisés, Davi... A única mulher mencionada nominalmente é Raquel, já uma personagem dessa história surgida em momentos anteriores.

As falas dão lugar à narração subsequente dos passos dos andarilhos; eles seguem adiante percorrendo o limbo (v. 64-72). Dante avista um clarão, ao longe, um fogo: “Non era lunga ancor la nostra via/di qua dal sonno, quand’ io vidi un foco/ch’emisperio di tenebre vincia” (v. 67-69). Nos versos, o narrador faz referência a seu estado de “sono” anterior, marcando a distância também temporal entre um episódio e outro, medida em passos.

Aqui, apesar da distância em que se encontram do clarão, o peregrino percebe pessoas importantes reunidas adiante. Ele pergunta a Virgílio, em seguida, quem são os honoráveis, aqueles que se encontram à parte dos demais mortos. Antes que Virgílio lhe responda, uma terceira voz se faz ouvir, saudando o poeta latino, declarando que Virgílio “torna” de algum lugar para onde antes partiu (v. 81)⁸⁴. A voz misteriosa silencia enquanto Dante percebe quatro “grandes sombras” caminhando em direção ao ponto em que ele e Virgílio estão.

Virgílio indica a Dante que repare em um dos homens que se aproximam, em particular, com uma espada em mãos – é Homero. Depois Virgílio sinaliza, identificando-os, serem Horácio, Ovídio e Lucano. A voz misteriosa, que apenas falara, não é assinalada: sua identidade permanece oculta, mas, pela leitura, percebe-se que ela pertencia a um desses quatro que se achegam. A voz dissera: ““Onorate l’altissimo poeta;/l’ombra sua torna, ch’era dipartita”” (v. 80-81). Os cinco poetas clássicos conversam, com Dante ficando à parte.

Após os cinco trocarem palavras – não explícitas no texto –, cumprimentam

83 Virgílio já havia feito uma menção anterior, no canto II, ao lugar de onde teria partido, sem, contudo, usar o termo: “Io era tra color che son sospesi” (*Inf.* II, v. 52). Em retrospecto, percebe-se que, no canto II, uma “prolepse geográfica” nascia, quando chegamos ao canto IV e o leitor enfim se vê entre os tais “suspensos”, no lugar anteriormente referido, e naquela hora antecipado.

84 *Tornar*. Expressão de movimento interessante. Virgílio terá de partir dali ainda uma segunda vez, para acompanhar Dante ao longo do resto da jornada. Então, retornará uma outra vez mais. Como teria sido a história da *Comédia*, escrita sob a perspectiva de Virgílio, sozinho, viajando de volta ao lugar do desejo sem esperança?

o poeta *fiorentino*, e este se torna o “sexto” entre aqueles grandes nomes (v. 102). Os seis seguem juntos rumo à luz avistada anteriormente, por Dante, conversando palavras que o narrador não revela. Chegam assim ao pé de um “nobre castelo”. Entram, atravessam o castelo e adentram uma espécie de jardim (v. 106-111). Há, nesse intervalo, uma mudança de ambientação – é o primeiro trecho de passagem com consequente descrição do espaço alterado. Essa passagem pode ser entendida como uma catálise, estendendo-se do verso 106 até o fim do canto, no verso 151. É catálise porque preenche a narrativa, fazendo-se particularmente importante e não desprezível porque apresentará um lugar de transição e um ponto de refrigério por entre a dor crescente ao longo da jornada; é um ponto de relativa paz, com o qual Dante se despede do mundo dos vivos.

No prado dessa espécie de jardim “clássico”, a catálise se desenvolve por se tratar, nesse ponto, de uma travessia com a mudança de paisagem e com a descrição em maior detalhes do cenário ao redor, também com um Dante que se demora na observação desses elementos. Os poetas todos, em comitiva agora, cruzam juntos o jardim. Observa-se o espaço que começa a se apresentar nessa dilatação, com a descrição do esmaltado verde e o destaque à natureza do mundo dos vivos ainda ali presente. Essa extensa descrição do espaço delineia nossa primeira percepção de catálise ocorrendo em meio à travessia:

*Venimmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura,
difeso intorno d'un bel fiumicello.*

*Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
giugnemmo in prato di fresca verdura.*

*Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti:
parlavan rado, con voci soavi.*

*Traemmoci così da l'un de' canti,
in loco aperto, luminoso e alto,
sì che veder sì potien tutti quanti.*

*Colà diritto, sovra 'l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m'essalto* (*Inf. IV, v. 106-120, grifos meus*).

O espaço toma aí o seu lugar – o nobre castelo, o muro que o cerca, o belo riacho, a terra dura, as sete portas, o prado verde, o local aberto, luminoso e alto. A grande quantidade de adjetivos que caracteriza os aspectos do local chama a atenção.

Também os que ali estão são dignos de nota: “Genti v’eran con occhi tardi e gravi” (v. 112), assim Dante vê e apresenta as outras figuras ilustres, “de grande autoridade”, as quais lista. Cessa a sua descrição das personagens com a declaração de que ele, na dimensão extradiegética – do Dante-narrador –, não pode retratar tudo aquilo que viu plenamente ali (*Inf.* IV, v. 145-147).

O narrador nos informa, então, após o catálogo de grandes personalidades, que o grupo de seis volta a se tornar uma dupla – ele e Virgílio. E o sábio conduz o protagonista a outra via, onde, agora, tudo é escuridão – a passagem se encerra então com a sumarização da chegada a essa outra via e o canto se finaliza com o ponto locativo e a noção de movimento, ao se alcançar determinado local: “e vegno in parte ove non è che luca” (*Inf.* IV, v. 151). Imediatamente, quando se passa ao canto V, sabemos que Dante e Virgílio alcançaram o círculo segundo, informações que são apresentadas por meio de sumário. Minós é aludido não como parte de uma cena narrada, mas como reminiscência dentro da passagem inicial, para se explicar a organização do *Inferno* a partir dali. O modo como Dante ali entrou é apenas aludido pela fala do próprio Minós contra aquele visitante inusitado, alertando para que ele vigie o modo ousado como ali entra: ““O tu che vieni al doloroso ospizio’./disse Minòs a me quando mi vide,/lasciando l’atto di cotanto offizio,//‘guarda com’ entri e di cui tu ti fide;/non t’inganni l’ampiezza de l’intrare!”” (*Inf.* V, v. 16-20). Veja-se, a seguir, o sumário dessa entrada no círculo parece se encerrar quando a enunciação encontra um ponto em que a cena se desenrola enquanto os olhos de Dante observam tudo, sendo marcada pelo “agora”, com valor de “então” – um agora que nunca é, de fato, o *presente* da enunciação, mas é o ponto em que a narrativa da *cena* começa enquanto cena apresentada: “Or incomincian le dolenti note/a farmisi sentire; or son venuto/là dove molto pianto mi percuote” (*Inf.* V, v. 25-27, grifo meu). O “or” marca esse momento de saída do sumário, da rememoração dos momentos iniciais, para a entrada na cena principal do círculo segundo, com a observação de uma ventania.

Agora, Dante descreve o lugar em que se encontra, onde toda a luz se apaga, e onde se vê uma espécie de furacão agitar tudo ao redor: “Io venni in loco d’ogne luce muto,/che mugghia come fa mar per tempesta,/se da contrari venti è combattuto” (v. 28-30). Ele observa as almas levadas pela ventania, do ponto em que está. O famoso par de “aves” com quem Dante quer conversar vem até ele – então se trava o diálogo com Francesca. Para sair deste canto ao próximo, que é também a passagem a um outro círculo, Dante simplesmente desmaia outra vez, materializando-se, ao começo do

próximo canto, na paisagem seguinte, portanto, sem que haja a descrição de um trecho de passagem no canto V, sendo este um canto expressivamente “metodológico”, isto é, operado como uma espécie de explicação da dinâmica de danação ao longo dos próximos círculos, uma vez que o canto V, até esse ponto, é um dos que melhor exprimem a natureza gradual e ascendente do sofrer e a qualidade da pena dos danados, de modo a demonstrar o que mais tarde será nominado “contrapasso”, o conceito teológico de sofrimento correspondente ao pecado cometido em vida, cuja explanação virá no canto XXVIII do *Inferno*⁸⁵.

Quanto a questões de antecipação da narrativa e de episódios do porvir, é também no canto V que encontramos uma sinalização da narrativa sobre aquilo que aguarda Dante, possivelmente, no final de sua jornada, com a menção à futura etapa, Caína: ““Amor condusse noi ad una morte./Caina attende chi a vita ci spense”” (v. 106-107). A voz de Francesca anuncia, aí, um lugar futuro.

No **canto VI**, os poetas encontram-se no terceiro círculo, e há o segundo trecho de passagem da obra. O canto começa com uma breve analepse do que acabara de ocorrer no canto anterior, o dos luxuriosos, com uma menção aos “dois cunhados”. Ao abrir os olhos, despertando de seu desmaio, Dante vê outras penas ao redor. O início súbito coloca a personagem no centro da ação, uma vez que Dante se vê cercado pelos pecados: “novi tormenti e novi tormentati/mi veggio intorno, come ch’io mi mova” (*Inf.* VI, v. 4-5).

O peregrino identifica tratar-se de um lugar em que chove chuva abjeta, encharcando o chão. Dante então avista o guardião do círculo, Cérbero, a ladrar. Junto à ação da chuva, Cérbero dilacera os penitentes. O monstro então vê os viajantes e os ameaça com suas presas, ao que Virgílio lança contra ele um punhado da terra. O uso do corpo como mecanismo de sobrevivência aqui se ressalta⁸⁶ – Virgílio busca livrar Dante do estorvo no caminho. O cão, com o punhado lançado em sua direção, assim se distrai, de maneira que os dois companheiros então passam adiante, havendo, nessa transição, um trecho de passagem, a partir do verso 34, a narrar a travessia que envolve *pisar* por sobre as almas que, como corpos, penavam no chão, sob a chuva: “Noi passavam su per l’ombre che adona/la greve pioggia, e ponavam le piante/sovra lor vanità che par persona” (v. 34-36).

85 Bertran de Born usa a si próprio como exemplo da justiça divina manifesta nas penas, ao dizer: “Cosi s’osserva in me lo contrapasso” (*Inf.* XVIII, v. 142).

⁸⁶ Aspecto importante para a última etapa de minha análise.

Essa passagem é interrompida por alguém que, da multidão de pecadores, interpela Dante. Ao chão estavam todos os penitentes, e um deles se levanta a meio, enquanto os poetas passam – este personagem não se identifica a princípio, mas, dirigindo-se ao andarilho vivo, pede que este tente adivinhar-lhe a identidade. Dante demanda que o morto se identifique de uma vez, pois ele acredita jamais tê-lo visto. O homem identifica-se como contrerrâneo de Dante e diz chamar-se Ciacco. A nova personagem revela, ao mesmo tempo, o pecado ali punido: a gula. Os dois conversam sobre a cidade “partida”, pedindo Dante que Ciacco revele algo sobre o futuro dos cidadãos de lá. Ciacco faz previsões negativas sobre a cidade natal de ambos. Essa conversa, observa-se, se desenrola mediante uma parada na caminhada, sobre os corpos.

Dante pergunta em seguida sobre outros cidadãos de sua cidade, pedindo para saber onde estão, caso ali estejam, no *Inferno*: “dimmi ove sono e fa ch’io li conosca;/ché gran disio mi stringe di sapere/se ’l ciel li addolcia o lo ’nferno li attosca” (*Inf.* VI, v. 82-84). Ciacco responde, de modo sugestivo, que Dante os verá adiante, pois encontram-se no Inferno, certamente; ele então condiciona a ida de Dante adiante, como quem coloca em questão a possibilidade de se concluir uma jornada tal. Assim, *se* Dante descer mais e mais, lá ele os verá: “se tanto scendi, là i potrai vedere” (*Inf.* VI, v. 87). Esse é um indício da grande quantidade de florentinos que Dante encontrará pelo caminho.

O penitente encerra sua fala, pedindo a Dante que leve ao “dolce mondo” – a Terra dos vivos –, quando for de volta, a lembrança daquele que então ali está, Ciacco mesmo. Com isso, ele se inclina de volta para a imundície do chão, com seu rosto, e volta a juntar-se aos “altri ciechi”. Tendo sido narrada a saída de Ciacco, insere-se no canto a fala imediata de Virgílio, explicando um pouco mais sobre os eventos do futuro e sua relação com os mortos, e, após a fala, os dois poetas retomam o passo – travessia que fora interrompida pela irrupção de Ciacco.

O passo é reiniciado, fazendo-se, enfim, a passagem por completo: Dante indica que passam pela sujeira enquanto falam um pouco sobre “la vita futura” (*Inf.* VI, v. 102), e essa passagem, que cruza o círculo terceiro, vai até o próximo trecho de sumário, entre os versos 112 e 113, quando, enfim, encerrando o trecho de passagem, Dante anuncia terem alcançado parte mais baixa, “venimmo al punto dove si digrada” (v. 114), e ali avistam novo guarda: “quivi trovammo Pluto, il gran nemico” (*Inf.* VI, v. 115), sendo este o último verso do canto.

O canto se encerra, portanto, já com a possibilidade de se visualizar o que

virá a seguir, o próximo inimigo do caminho; portanto, a travessia do canto VI se encerra dentro dele mesmo, quando apresenta a conclusão da caminhada e um vislumbre do círculo que será narrado no canto subsequente. Vale ressaltar, por outro lado, que as etapas finais dessa travessia não se desenrolam como cena, como seria de se esperar de uma catálise, propriamente dita, mas a caminha é aludida em formato de sumário, sobretudo pelo que se observa no intervalo de versos 112 e 113: “Noi aggirammo a tondo quella strada,/parlando più assai ch’i’ non ridico”. Aqui, talvez, a travessia exista como passagem de uma parte a outra, mas não propriamente como um trecho de significativa catálise, como cena narrada. Ao mesmo tempo, uma outra espécie de catálise está presente no interior dessa travessia, com a interrupção de Ciacco, que toma boa parte do canto e faz com que esse diálogo “inche” o canto em questão, inchaço que se verifica, inclusive, pela quantidade de versos gastos naquele diálogo em meio ao lodaçal.

O **canto VII** se inicia com os gritos do monstro anunciado no canto anterior, logo ao final: Pluto. No canto presente, há um longo trecho de passagem, como se mostra a seguir; ele começa com uma transição entre círculos, no interior do canto, e vai se estendendo, até seu fim, ditado pelo ritmo de um constante caminhar à margem de um pântano.

No início do canto, Pluto aparece com sua fala tenebrosa, de início, inspirando medo em Dante. Por já ter sido apresentado no canto anterior, o canto VII inicia-se com a fala rouquenha e incompreensível da criatura, dispensando maiores apresentações. Às palavras de Virgílio contra o monstro, depois de ter o sábio confortado a Dante, o monstro cai derrotado. Virgílio, contra ele, exclama: “‘Taci, maladetto lupo!/consuma dentro te con la tua rabbia’” (v. 8-9), e segue assim indicando que aquela jornada não é sem propósito, mas permitida pelas forças divinas. As palavras combatem a arrogância de Pluto, que é abatido, caindo, precisamente, sobre o chão: “Quali dal vento le gonfiate vele/caggiono avvolte, poi che l’alber fiacca,/tal cadde a terra la fiera crudele” (v. 13-15). Aqui, palavras desafiam palavras, mostrando-se, uma vez mais, o valor do discurso de Virgílio.

Eles então descem, enfim, à profundidade do quarto círculo. A primeira passagem vai se inscrever logo nesse começo, após a visão de novas penas, com gente que rolava grandes pesos, chocando-se uns contra os outros. Os gritos dos que se atingem mutuamente revelam então os pecados ali punidos: se digladiam os culpados de desperdício e de avareza. Dante descreve então o ritmo da pena, a cadência seguida

pelos pecadores, que se maltratam com golpes sequenciais, percorrendo semicírculos.

Dante pergunta a Virgílio quem são aquelas pessoas. Virgílio explica a natureza e a origem social – clerical – daqueles. Trocam os poetas palavras sobre como opera a Fortuna, seguindo-se um trecho amplo, doutrinário, inserido na voz de Virgílio. A sua fala se encerra com o convite para que sigam a viagem – e aí tem-se uma passagem dentro do canto, que se divide como um canto único para dois círculos, portanto, nele se veem duas punições diversas. Com o verso “or discendiamo omai a maggior pieta” (*Inf.* VII, v. 97), dá-se essa travessia no interior do canto, o começo do trecho de passagem. Esse trecho de passagem é ativado pelo movimento da travessia, de uma paisagem a outra, que coincidirá com a mudança de penalidade e de círculo.

O convite para que desçam ao outro círculo ocorre no interior do canto, entre as duas metades dos versos, um pouco mais perto do fim. Eles cruzam o círculo rumo ao outro lado, à outra “riva”, sobre uma espécie de fonte de águas fervilhante, que se derrama sobre uma fossa formada por seu transbordamento: “Noi ricidemmo il cerchio a l'altra riva/sovr' una fonte che bolle e riversa/per un fossato che da lei deriva” (v. 100-102). Eles, seguindo a direção das águas, descem a esse novo círculo, ainda no mesmo canto, indo à margem de um pântano identificado como o rio Estige, cujo nome Dante revela no verso 106. A partir daí, o quinto círculo descortina sua ação ao longo de uma caminhada à margem dessa espécie de charco. Essa caminhada, em si, é a própria passagem, que predominará na última metade do canto.

Dante, tendo descido, olha para o rio, vendo gente mergulhada naquele pântano, todos cobertos de lama, nus e com semblantes raivosos. Virgílio toma a palavra para indicar que ali se esbatem os iracundos; sob eles, debaixo da água, há gente “che sospira” (v. 118), fazendo borbulhar a água que ia por cima, pela superfície. Submersos na lama, ou “limo”, Virgílio declara que eles lamentam, agora, terem sido tristes, quando vivos, “ne l'aere dolce che dal sol s'allegria” (*Inf.* VII, v. 122), e esse lamento constante e submerso é a sua pena. Esses são os culpados pela acídia, isto é, os melancólicos.

Tendo isto Virgílio declarado, reportando o discurso dos submersos dentro de seu próprio falar, percebe-se, ao mesmo tempo, que a fala de Virgílio já está inserida na narração de Dante (no nível extradiegético), o que multiplica, de novo, a moldura de que se vale a narrativa dantesca. Isso ocorre quando Virgílio toma a palavra dos submersos, fazendo-lhes uma citação direta, imaginativamente reconstruída: “Fitti nel limo dicon: ‘Tristi fummo/ne l'aere dolce che dal sol s'allegria,/portando dentro

accidioso fummo://or ci attristiam ne la belletta negra” (v. 121-124).

Após o discurso reportado, Dante-narrador aponta, enfim, a conclusão dessa passagem, ou melhor, a continuidade do caminhar, esta reportada em forma de sumário – brevemente, ao fim do canto, ele diz que passam pela lama, entre o lago e a terra firme, observando a lagoa: “Così girammo de la lorda pozza/grand’ arco tra la ripa secca e ’l mézzo,/con li occhi vòlti a chi del fango ingozza” (v. 127-128).

Então o canto se encerra com uma indicação de lugar, com um verso único, ao mesmo tempo encerrando a passagem e iniciando um novo momento, a ressaltar que os poetas, enfim, chegaram ao pé de uma torre: “Venimmo al piè d’una torre al da sezzo” (*Inf.* VII, v. 130).

A princípio, pela informação do sumário final, não fica exatamente claro se eles contornaram a água do charco para alcançar esse novo ponto ou se a atravessaram (com que meio de transporte?) para atingir o pé da torre. A descoberta quanto ao modo dessa de travessia vai revelar-se a seguir, no próximo canto, também trazendo mais informações sobre a topografia do lugar.

O **canto VIII** é iniciado de forma nova, com uma retomada da ação apenas interrompida anteriormente e ao mesmo tempo inserindo-se uma anacronia robusta no tecido narrativo do canto. O início, com a anacronia, transforma o começo do canto VIII em um extenso *flashback*. O canto VII terminara com a indicação, em sumário, de que eles haviam atingido o pé de uma torre. Até o canto VIII, todos os cantos anteriores, após o limbo, haviam terminado coincidindo com a passagem das personagens de um círculo a outro – mesmo o canto VI, que possui dois círculos em si –, mas, aqui, algo acontece pela primeira vez na estrutura narrativa. Os dois poetas permanecem no mesmo círculo que dominou o enunciado do canto VII.

O canto VIII começa com a permanência no mesmo lugar em que se encerrou o canto VII, mas, ao mesmo tempo, o canto VIII volta atrás, para retornar à margem do Estige, explicando-se que, antes de os poetas atingirem o pé da torre alta ao fim do canto VII, algo acontecera: “Io dico, seguitando, ch’assai prima/che noi fossimo al piè de l’alta torre” (*Inf.* VIII, v. 1-2) são os versos iniciais do canto oitavo, em que então o narrador passa a descrever aquilo que os dois poetas fizeram antes de chegarem à torre.

Eles viram, olhando para cima (possivelmente enquanto caminhavam à margem do rio Estige, ou mesmo parados à beira dele), duas chamas que se comunicavam a distância, com uma terceira, mais longe ainda. Esse sistema de luzes

trata-se do fogo que no cume das torres se comunica, três aqui indicadas. No canto VIII, vemos Dante perguntar a Virgílio o que é aquilo – sobre o que conversariam as chamas? Já estamos no interior do *flashback*, isto é, antes de chegarem à torre. Lê-se a questão de Dante nos versos seguintes: “dissi: ‘Questo che dice? e che risponde/quell’altro foco?/e chi son quei che ’l fenno?’” (*Inf.* VIII, v. 8-9).

Note-se que o diálogo é iniciado a caminho da torre que alcançam ao fim do canto VII – portanto, neste canto VIII, estamos lidando com uma analepse, a qual se estenderá por quase todo o canto VIII, até um determinado ponto cujo fim exato pode ser de difícil precisão. O ponto de começo da analepse é o “antes mesmo” (“assai prima”), mas o seu fim pode não estar claramente estabelecido no texto, o que implicaria dizer que a ação do canto VIII poderia até mesmo ter fim no próximo canto, o IX, quando então se retomará a narrativa principal que estava em curso até o fim do canto VII, antes de se iniciar o *flashback*.

À pergunta de Dante sobre o significado das luzes, Virgílio garante que ele entenderá rapidamente o que significam elas, se considerar aquilo que há sobre as águas sujas, aproximando-se. Dante avista então uma embarcação veloz e pequenina, que vem chegando até eles sobre a água observada. Em cima dessa nave, alguém remava e gritava, saudando aos poetas com palavras grosseiras, como se os recepcionasse feito fossem mortos chegando ao Inferno. Virgílio o repreende, revelando então o nome do barqueiro ao leitor e a Dante-personagem: “Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a vòto” (*Inf.* VIII, v. 19), “gritas em vão”. Virgílio expressa que Flégias nada pode sobre eles – apenas os conduzirá sobre o atoleiro, de modo que atravessem o lago. Aqui se revela um primeiro mistério sobre a chegada até o pé da torre ao fim do caminho anterior: houve a ajuda de um meio de locomoção, o barco de Flégias.

Virgílio desce até a canoa de Flégias, indicando a Dante que fizesse do mesmo modo. O narrador deixa claro que, ao subir ele mesmo sobre o barco, aí então a canoa parecera enfim carregada (indicativo de seu peso, de seu corpo vivo). Aqui, começa um trecho de passagem, que se estende do verso 28 ao 81, longa passagem catalítica.

Assim, eles correm sobre a lagoa, cruzando o espaço do lodo. No interior dessa passagem, algo característico da catálise acontece – uma interrupção, que multiplica o tempo da travessia e estende a ação por vários versos de um diálogo⁸⁷. A

87 Note-se que o diálogo, por vezes, é o que faz as catálises incharem significativamente.

interrupção parte de um danado que se ergue do charco, enquanto vai se dando a passagem dos dois poetas sobre o barquinho. Esse pecador que se ergue da água pergunta quem é Dante, aquele que está vindo até ali antes da hora – referência a Dante estar vivo. Dante assegura que viera, sim, ao mundo dos mortos, mas não permaneceria eternamente, devolvendo ao outro a mesma pergunta que ele lhe fizera sobre a identidade. O danado não responde claramente. É a primeira vez que um contato com um dos pecadores se dá de maneira significativamente arisca e potencialmente mais feroz. Mesmo perante o silêncio do outro, Dante o identifica, reconhecendo-o, ainda que sujo de lodo. A seguir, momento de grande tensão narrativa, o danado coloca as duas mãos sobre o barco. Virgílio, rapidamente, o espanta, mandando-o retornar à companhia dos outros “cães” no charco.

Segue-se um momento de ternura entre Virgílio e Dante, apropriado à altura do violento susto recentemente superado. Virgílio envolve Dante nos braços, beijando-lhe o rosto e elogiando a postura moral frente ao pecador. Esse é o primeiro ato de ternura física entre os dois poetas – os quais, mais à frente, precisarão (Dante mais que Virgílio) um do outro para cruzar fronteiras também por meio dos corpos que se ajudam na travessia.

Dante expressa sua vontade de ver o pecador afogando-se na sujeira antes que eles saiam do lago: “prima che noi uscissimo del lago” (*Inf.* VIII, v. 54). Este dado, por sua vez, retoma a dimensão espacial e temporal da narrativa. Ou seja, indica que eles ainda estão dentro do barco enquanto todo o diálogo acontece, e ainda se encontram ao meio da passagem à outra margem. O espaço – esse charco – é o próprio *momento e lugar* da travessia, e esse trecho de passagem, com tal travessia entre margens, ainda contribui significativa para uma duração prolongada do *flashback* iniciado no começo do canto.

Após o desejo expresso por Dante, Virgílio garante que ele será atendido, antes do fim do trajeto. Dante vê, com satisfação, os demais pecadores atingirem o outro que anteriormente havia entrado em disputa com Dante, o qual, agora, tem seu nome revelado pela multidão que gritava no lodaçal: “Filippo Argenti!”. Trata-se de um florentino, como indica o comentário do narrador, ficando clara, mais uma vez, a origem cidadina de Dante-personagem, que conhecia o tal danado, bem como a grande quantidade de conterrâneos no *Inferno*, sendo Argenti um deles.

Após o desespero de Filippo Argenti entre os outros pecadores, o narrador nada mais expressa sobre ele, evidenciando sua deliberada recusa: “Quivi il lasciammo,

che più non ne narro” (*Inf.* VIII, v. 64). Aí, chama a atenção o verbo empregado, *narro*, próximo à noção de “dire”, verbos que demarcam a posição do Dante-narrador.

Logo Dante expressa o próximo evento: chega-lhe aos sentidos algo que o assusta. Virgílio explica: é “Dite”, a cidade que se aproxima, seu porto. Dante diz já avistar suas mesquitas, vermelhas como se saíssem do fogo. Virgílio então explica que o fogo eterno as acende por dentro, “come tu vedi in questo basso inferno” (*Inf.* VIII, v. 75) – indicação locativa do próximo lugar que estão prestes a atingir.

Dante passa então a narrar, em sumário, a andança até o muro dessa cidade já vista de longe (v. 76-78), mencionando, após isso, igualmente em forma de sumário, os fatos anteriores à chegada ao muro (v. 79-81), isto é, o fim da jornada sobre o barco, até o ponto onde Flégias os expulsa da nave: “Noi pur giugnemmo dentro a l’alte fosse/che vullan quella terra sconsolata:/le mura mi parean che ferro fosse.//Non sanza prima far grande aggirata,/venimmo in parte dove il nocchier forte/«Usciteci», gridò: «qui è l’intrata»” (*Inf.* VIII, v. 76-81). Esse é o fim do trecho de passagem previamente demarcado, aquele que se iniciou quando subiram no barco. Pode ser que os versos finais do trecho coincidam também com o fim do *flashback*, iniciado no começo do canto; contudo, embora agora se descubra como os poetas chegaram até os muros da cidade, de onde outrora viram à distância as luzes sobre torres, até aqui ainda não há menção específica sobre o “pé da torre”, o ponto locativo em que se encerrou o canto VII. Encontrar esse ponto seria a maneira ideal de determinar o fim do *flashback*.

Aportados próximos à cidade, Dante passa a narrar a aparição de demônios, que o desafiam, irritados, perguntando quem seria aquele que chega até ali sem ter morrido. Virgílio, atuando como mediador, dispõe-se a falar com os demônios à parte: “E ’l savio mio maestro fece segno/di voler lor parlar segretamente.//Allor chiusero un poco il gran disdegno,/e disser: ‘Vien tu solo, e quei sen vada,/che sì ardito intrò per questo regno’” (*Inf.* VIII, v. 86-90). É interessante notar a vivacidade, em forma concisa, com que os gestos de Virgílio são descritos: “fece segno/di voler lor parlar segretamente”; o signo ou sinal que indica a necessidade de falar à parte, secretamente, com os demônios seria, ao mesmo tempo, a descrição de uma tentativa, talvez, de recompor seu discurso consigo mesmo, encontrar, dentro de si, no breve espaço de um deslocamento adiante, a palavra certa e persuasiva? Com desdém, os demônios respondem que Virgílio pode “vir”, sozinho, mas que o outro – Dante – deve descer de volta por onde veio tão ousadamente. Eles atacam Dante: “Sol si ritorni per la folle strada” (*Inf.* VIII, v. 91), indicando que sozinho vá de volta de onde veio, pela louca

estrada.

Subsequentemente, o narrador interrompe a enunciação para, pela primeira vez, dirigir-se ao leitor dentro da *Comédia*: “Pensa, lettore, se io mi sconfortai/nel suon de le parole maladette,/ché non credetti ritornarci mai” (*Inf.* VIII, v. 94-96). Dante acreditou não mais retornar, não sobreviver àquele momento fatal. Em seguida, implora a Virgílio que não o deixe só, já que, estando proibida a passagem adiante pelos demônios, a única solução para Dante parece ser que os dois retornem juntos por onde vieram.

Virgílio retorque pedindo que Dante não tenha medo e solicitando que ele ali espere por um momento. Virgílio se afasta, deixando Dante a se sentir abandonado enquanto espera: “Così sen va, e quivi m’abbandona” (*Inf.* VIII, v. 109). Dante diz que Virgílio foi até “là”, mas o poeta florentino não pôde ouvir a conversa de onde esperava. Todavia, Dante percebe que o grupo não permaneceu em colóquio por muito tempo, pois todos os demônios entram, de repente, de uma vez dentro da cidade – assim, conseguimos perceber a posição de cada personagem nessa cena, com o retorno dos demônios ao interior dos muros de onde saíram.

Ao entrarem, eles batem a porta intencionalmente contra os visitantes, contra Virgílio, que permanece do lado de fora, como bem ressalta Dante. O poeta latino volta ao lugar onde o florentino o espera, “con passi rari” (*Inf.* VIII, v. 117) – esses passos “raros” podem vir a expressar a lentidão de um caminhar intervalado; são passos que se demoram com relutância por voltarem com más notícias.

Os olhos de Virgílio retornam, junto com ele, voltados para a terra – desenho de um semblante de derrota. Essa inovação na caracterização do mestre é digna de nota: pela primeira vez, Virgílio hesita e, como Dante, é surpreendido, portanto, teme. Suspira ao reclamar dos seres que lhe negam a entrada na cidade. Então se dirige a Dante, enfim, dizendo-lhe que não se abata, pois ele, Virgílio, vencerá a prova em curso. Desse modo, em seguida, a fala de Virgílio carrega consigo uma analepse: ele pede que Dante se recorde que uma tal arrogância demoníaca não é coisa nova em sua jornada, basta lembrar o que, em outra porta, estava outrora escrito (refere-se Virgílio ao portal infernal do canto III).

O presente canto oitavo se encerra aí, sem resolução ao problema aparente da entrada negada, cortado, assim, com a fala de Virgílio a declarar que alguém virá, por certo, salvá-los, descendo de alguma parte: “passando per li cerchi sanza scorta,/tal che per lui ne fia la terra aperta” (*Inf.* VIII, v. 129-130). Assim se encerra o canto VIII,

o que faz com que ele se interrompa bem ao meio da ação, em suspense, logo após a travessia. Para Teodolinda Barolini, inclusive, em “Ulysses, Geryon, and the aeronautics of narrative transition”, capítulo de *Undivine Comedy* (1992), o canto VIII é interrompido pelo próprio medo da impossibilidade da jornada, e a combinação dos cantos oitavo e nono pode ser vista como “a display of the author’s narrative prowess, a resolute breaking with the narrative conventions established heretofore” (1992, p. 69). Um poderoso dispositivo narrativo, portanto, assim é criado e anunciado, na imbricação entre os cantos VIII e IX.

No subsequente **canto IX**, o seu começo retoma Dante enquanto este observa as reações de Virgílio. A fala inicial de Virgílio, no canto nono, envolve a possibilidade de vencer ou *não*. Esse suspense, partindo da própria insegurança de Virgílio, torna o prosseguimento da viagem, pela primeira vez, algo realmente posto em dúvida.

Percebendo a insegurança do mestre, Dante pergunta se alguém do “primo grado” já descera a “questo fondo de la trista conca” (*Inf.* IX, v. 16-17). Virgílio admite que é difícil que alguém de seu mesmo nível originário possa descer até onde se encontram agora. Enquanto esse diálogo acontece, percebe-se, em relação ao tempo e ao espaço, já um deslocamento significativo em relação ao primeiro ponto da jornada, antes de Dante descer ao Inferno.

Virgílio admite ter estado ali uma outra vez, pouco tempo depois de ter morrido (com isso buscando apaziguar os temores de Dante de que seu próprio mestre não pudesse lhe ensinar o caminho). Virgílio faz menção a um ponto ainda mais baixo e terrível ao qual descera na ocasião – “cerchio di Giuda” (*Inf.* IX, v. 27) –, o que terá também lugar no futuro da narrativa. Por ter lá estado, Virgílio tenta agora confortar Dante, garantindo saber bem a rota até aquele futuro ponto, o mais profundo do Inferno, sendo, portanto, também o final da jornada ífera.

O presente canto é fortemente orientado por locativos e pela geografia do *Inferno*. Virgílio prossegue, no diálogo, fornecendo informações sobre a geografia do lugar, informações as quais, afinal, Dante não consegue reter na mente, pois seu olhar capta algo no alto de uma torre: “però che l’occhio m’avea tutto tratto/ver’ l’alta torre a la cima rovente” (*Inf.* IX, v. 35-36), sendo “rovente” indicativo de que a torre brilhava, era quente como fogo. Esse é o ponto em que uma “torre” volta a ser mencionada – “l’alta torre”, acompanhada do artigo, especificando ser essa uma torre já retratada antes na narrativa, possivelmente. Sabemos, portanto, que esse é o ponto – muito

provavelmente – em que estavam os poetas ao se encerrar o canto VII, quando a torre era ainda “*uma alta torre*”, tornando-se agora “*a alta torre*”. Existe grande chance de que o *flashback* seja textualmente encerrado aqui – agora, portanto, com o índice da torre, estamos de volta ao ponto onde o canto VII havia se encerrado, retomando-se o relato principal, primário.

Assim como comenta Teodolinda Barolini (2018b)⁸⁸, é possível, a essa altura, entender melhor a interpolação das narrativas aqui em jogo e suas posições temporais: para a autora, em relação à tríade dos cantos VII, VIII e IX, a narrativa que se interpola à narrativa principal (sendo a principal aquela que era contada no canto VII) tem seu início no último verso do canto VII e o seu final somente no canto IX, com a chegada do anjo (que se dará daqui a pouco): “The overarching storyline”, diz a autora, “is the story of the travelers Dante and Virgilio, who try to enter the city of Dis and are rebuffed by devils; this storyline begins in the last verse of Inferno 7 and concludes with the arrival of the angel in Inferno 9” (BAROLINI, 2018b).

Parece-nos, especificamente, que a história secundária aí inserida na narrativa principal (essa história secundária é a da travessia do Estige rumo à torre) se inicia no primeiro terceto do canto VIII, quando o narrador sinaliza a anacronia prestes a acontecer, ao dizer “assai prima” (“Io dico, seguitando⁸⁹, ch’assai prima/che noi fossimo al piè de l’alta torre”, em *Inf.* VIII, v. 1-2), e se encerra quando os dois poetas são expulsos da nave de Flégias, no canto VIII, quando o barqueiro grita ““Usciteci””, ““qui è l’intrata”” (*Inf.* VIII, v. 81). Adotar esses pontos de referência implica dizer que, embora não seja possível determinar em que ponto *exato* os dois poetas atingem o pé da torre discriminada ao fim do canto VII, o momento dessa chegada coincidiria justamente com o fim da travessia do rio, que é também o fim do trecho de passagem (v.

88 Refiro-me aqui ao comentário ao canto 8 do *Inferno*, no portal Digital Dante (<https://digitaldante.columbia.edu/>). Em termos de interpolações, Barolini ainda observa que a narrativa de Filippo Argenti está interpolada no interior da narrativa do canto 8 (faço notar a “intromissão” secundária dentro de uma narrativa, a da travessia do Estige, que já estava “encaixada” no interior da narrativa principal): “The overarching storyline accommodates an interpolated shorter narrative in which the pilgrim, while traversing the River Styx, is accosted by a wrathful soul: the Florentine magnate Filippo Argenti” (BAROLINI, 2018b). Esse encontro com Filippo Argenti não deixa de representar uma catálise robusta e, ao mesmo tempo, um trecho de passagem.

89 Embora não seja a intenção retomar o grande material bibliográfico acerca do verbo “seguitando” e de suas implicações – inclusive quanto à gênese do texto de Dante –, chamo a atenção para a oposição criada entre a palavra – “seguindo”, prosseguindo – e o fato de a narrativa, nesse ponto, dar um passo *atrás*. Sobre esse verso, Anna Maria Chiavacci Leonardi (2012) comenta ser uma fórmula de passagem insólita na *Comédia*, em particular o “seguitando”, que se explicaria pelo fato de que, pela primeira vez, um canto prossegue o argumento do canto precedente, ainda no mesmo círculo. A autora crê, inclusive, que a técnica narrativa empregada aqui, com o *flashback*, anteciparia a dos romances modernos (LEONARDI, 2012, p. 243).

28-81), no verso 81 do canto VIII – aí se encerraria igualmente o *flashback*.

É possível então saber que os poetas aportam sobre terra firme, aí, com o grito de Flégias, mas não é possível determinar *exatamente* quais foram seus passos e atos, em seguida, porque a narrativa *imediatamente* passa a nos contar que Dante avista mais mil demônios a imprecarem contra os visitantes.

A constatação dessa novidade “demoníaca” parece engolir e apagar um possível verso em que talvez se dissesse estarem os poetas finalmente ao pé da torre outrora anunciada. Porém, podemos entender que o fim da jornada sobre o Estige serve como a demarcação do fim do *flashback* que acaba de ser feito, afinal, esse trecho analéptico de passagem sobre o charco consistiria justamente no relato de uma travessia não informada anteriormente, e é na chegada junto aos demônios que essa mesma travessia teve fim, mesmo na ausência da torre (ali não mencionada de novo).

O canto VIII, vale lembrar, fora um canto todo em movimento, à exceção do momento em que, justamente, os poetas descem do barco e veem os demônios, subsequentemente vindo toda a movimentação de Virgílio para trocar palavras com os demônios, naquele seu vaivém cheio de incertezas. O único ponto fixo desse canto oitavo, pode-se dizer, é o momento em que se aporta em terra firme e os demônios são avistados. Pode-se intuir, nesse ponto, o choque do olhar, o deter-se para pensar sobre o que fazer em seguida, assim que se desceu do barco.

Há ainda uma outra possibilidade para amarrar todas essas questões narrativas em aberto – a de que exista uma primeira torre, aquela mencionada ao fim do canto VII, torre um; e outras torres diferentes, a torre dois e a torre três. As torres um e dois, no começo do canto VIII, ao início do *flashback*, diriam respeito, primeiro, à torre para a qual eles vão caminhando ainda em terra firme, antes da chegada de Flégias; eles aportariam, a pé, contornando a lagoa até a torre primeira, mais ou menos ao mesmo tempo em que Flégias chegaria ali também, vindo pela água. Então, navegariam rumo à segunda torre, que avistavam de longe. Eles vão andando e caminhando, portanto, até que chegam à torre primeira, depois, aproxima-se Flégias, e os conduz até a torre segunda, onde outrora o sinal brilhava à distância. A torre segunda estaria do outro lado do rio, após descerem do barco, sendo expressamente localizada apenas no canto IX.

Mas, se a corrida sobre o rio Estige consistir no deslocamento entre uma torre e outra, a torre um e a dois, isso significaria que o *flashback* anunciado no começo do canto VIII dura apenas o intervalo entre os versos 1 e 18 do mesmo canto, quando aporta Flégias à banda do rio em que estavam os dois poetas. Essa possibilidade parece

narrativamente desinteressante, o que tornaria a anacronia desse texto muito menos produtiva. É mais frutífero supor – e o próprio texto deixa essa possibilidade em aberto, devido à parcimônia com que o narrador nos fala de duas das mais importantes torres da narrativa moderna – que, ao fim do canto VII, quando o narrador diz “Così girammo de la lorda pozza/grand’arco, tra la ripa secca e ’l mézzo,/con li occhi vòlti a chi del fango ingozza” (*Inf.* VII, v. 127-129), esse “giro” diz respeito a um percurso a pé, por terra, à margem do Estige; depois, o verso seguinte e último declara, sem conexão sintática que una geograficamente essas duas passagens, que os poetas chegaram ao pé de uma torre, a primeira, finalmente (v. 129).

Assim, entre esse último verso e a caminhada em “arco” pela borda do lago Estige, esconde-se, dentro de um sumário minúsculo feito pelo verso final do canto VII, lacuna entre a andança e a chegada à torre, o deslocamento com o barco de Flégias – que só será narrado no canto seguinte, o oitavo.

Haveria, portanto, uma lacuna silenciosa entre as ações dos versos 127-129 e aquela ação contida de forma única no verso 130, ao longo do canto VII. Essa lacuna ínfima só seria expandida com o *flashback* do próximo canto. Pensando em tudo isso, vale considerar algo com clareza: parece que as duas luzernas vistas a piscarem ao longe, no alto das torres, no canto VIII⁹⁰, encontram-se ambas na muralha que circunda a cidade de Dite – portanto, para se atingir qualquer torre que seja, é necessário ter atravessado o rio Estige, até a cidade de muralhas que está na outra margem da água.

Considerando-se, agora, como seria possível formular o *flashback* tal qual um “secreto” deslocamento, escondido entre os versos finais do canto VII (intervalo compreendido entre os versos 127-129 e 130), uma possibilidade está em olhar, após a travessia do Estige, no canto VIII, para o verbo de deslocamento utilizado no terceto ao fim do trecho de passagem: “*Non sanza prima*”⁹¹ far grande aggirata,/venimmo in parte dove il nocchier forte/“Usciteci,” gridò: ‘qui è l'intrata”” (*Inf.* VIII, v. 79-81). O verbo “venimmo” indica a ideia de se chegar a um certo ponto, alcançar uma marcação topográfica – sentido mais próximo de *arrivare*, com a colocação de um ponto de chegada da jornada física bem sugerido em sua aplicação no texto⁹².

90 No momento em que se avistam as duas luzes, o narrador deixa claro que elas são observadas muito antes de se atingir o pé de uma torre; ao longe, Dante vê essas duas chamas se comunicarem com uma terceira ainda mais distante (*Inf.* VIII, v. 1-6).

91 “Non sanza prima” é outra expressão que sugere a visão dos fatos em retrospecto – espécie de mote estruturante desses três cantos, *Inf.* VII, VIII e IX.

92 No *Dizionario della Divina Commedia*, o verbete “venire, -ir” é definido como “muoversi verso

“*Venire*”⁹³ representa ainda uma escolha diferente de “*andare*” (ir); este segundo verbo, *andare*, também utilizado com frequência na *Comédia*, e que também indica um deslocamento, é costumeiramente empregado no sentido mais amplo de se ir até certo ponto, ou de se ir em frente, mas não necessariamente com o senso de se alcançar um marco topográfico específico, como se vê em passagens tais quais: “Così *andammo* infino a la lumera,/parlando cose che’l tacere è bello,/sì com’ era ’l parlar colà dov’era” (*Inf.* IV, v. 103-105). Nesse exemplo, “*andare*” trata-se de andar em direção à luz, mas esse *andare* não parece evocar o mesmo sentido topológico e demarcatório que o verbo “*venimmo*” admite em *Inferno* VIII, o qual abraça não apenas a questão do movimento em direção a algum ponto qualquer, mas também o alcance de uma altura específica no espaço, de um marco material e decisivo – nesse caso, a torre.

Outras ocorrências de “*venimmo*”, no *Inferno*, demarcam o mesmo sentido que o apontado aqui, como em “*Venimmo* al piè d’un nobile castello” (*Inf.* IV, v. 106) e “*venimmo* al punto dove si digrada/quivi trovammo Pluto, il gran nemico” (*Inf.* VI, v. 114), por exemplo. Esse breve exercício comparativo entre os verbos serve para sustentar a ideia de que o emprego de *venimmo*, aplicado aos peregrinos, no canto oitavo, estabelece a plausível possibilidade de que o ponto alcançado em *Inferno* VII, na última estrofe – “*Venimmo* al piè d’una torre al da sezzo” (*Inf.* VII, v. 130) –, está linguística e geograficamente relacionado ao ponto físico indicado ao fim do trecho da travessia no canto VIII: “Non sanza prima far grande aggirata,*venimmo* in parte dove il nocchier forte/‘Usciteci’, gridò: ‘qui è l’intrata’” (*Inf.* VIII, v. 79-81).

Esse verbo, retomado de um canto ao outro, poderia ser uma espécie de “chave anafórica”, que sinalizaria o ponto em que a narrativa principal foi abandonada para se inserir a analepse referente aos episódios anteriores. A analepse se encerraria com a repetição da mesma chave, marcando seu começo e seu fim: *venimmo*. “*Vienno*” refere-se então a um mesmo lugar – isto é, o ponto em que o *flashback* começa e o ponto em que a narrativa principal, após o *flashback*, é retomada.

Outro elemento de interesse para determinarmos um possível fim da anacronia iniciada pelo *flashback* no canto VIII seria procurar, no canto IX, uma

l’interlocutore, anche ideale: arrivare, giungere [...]” (2018, p. 1052). O verbo “*andare*” é ali admitido como sinônimo, mas não como primeiro e imediato sentido possível.

93 Palavra importante em um texto sobre uma jornada, em que muitas personagens se locomovem entre diversos pontos; variações do verbo “*venire*” acontecem em todos os trinta e quatro cantos do *Inferno* – uma tal busca foi possível graças à ferramenta de pesquisa gramatical DanteSearch (<https://dantesearch.dantenetwork.it/>).

marcação que indicasse a retomada geográfica do ponto em que o *flashback* interrompe a ação principal. Para essa função, forte concorrente seria a menção, pela segunda vez após o canto sétimo, da chegada ao pé de uma torre, o que de fato acontece em *Inferno* IX: “ver’ l’alta torre a la cima rovente” (v. 36).

A torre do nono canto pode marcar o ponto em que as personagens estiveram desde o momento em que avistaram os demônios, após a saída do Estige. Em meio a essa circunvizinhança, é possível que o fim do *flashback* já tenha acontecido desde a primeira menção a um elemento novo e desconhecido: a ação dos diabos que fecham a porta ao peito de Virgílio, fato que não parece se integrar muito bem à ação da travessia do charco – que é, essencialmente, o que o *flashback* se ocupa em contar.

Antes disso, dos demônios contra os poetas, o *flashback* que vinha se construindo fazia uso de elementos espaciais já conhecidos do leitor – o que ajuda a circunscrever os limites dessa analepse dentro de um universo relativamente previsível e de um espaço já traçado, anteriormente, mesmo que de forma sumária ou apenas sugerida. Sendo assim, o conteúdo central e temático do *flashback* é a travessia do Estige, e o principal elemento geográfico dessa anacronia, que junta as duas pontas da sua trama, é o próprio rio Estige. Quando se abandona o Estige, enfim, no canto VIII, podemos crer que termina o *flashback* e se retoma a narrativa principal abandonada lá em *Inferno* VII.

Para além dessa segunda menção à chegada a uma torre, no canto IX, outra marcação fisicamente localizada no espaço é a referência a “terra”, também no canto IX: “e noi movemmo i piedi inver’ la terra” (*Inf.* IX, v. 104). O verso em questão surge quando a passagem dos viajantes é, enfim, liberada, e os demônios derrotados. Esse primeiro passo enfim à terra pode parecer, só então, a saída da água para a terra firme. Afinal, nunca foi expressa claramente, no texto, a partida de Flégias – estaria ele ainda ali, e os viajantes dentro do barco?

Não – é necessário lembrar que Virgílio, no canto VIII, havia já caminhado para ter um colóquio com os demônios, e que, sem entrar, voltou a Dante pelo mesmo caminho, como se lê no verso de sua partida até os inimigos: “Così sen va, e quivi m’abbandona” (*Inf.* VIII, v. 109), diz Dante; e no de seu retorno abatido: “e rivolsesi a me con passi rari” (*Inf.* VIII, v. 117). Tudo isso, então, já havia se passado em terra firme, tendo Flégias partido.

Quanto aos passos sobre a “terra”, no canto IX, o comentário de Leonardi aponta aí se tratar do avanço, enfim, dos peregrinos para dentro das muralhas cujo

interior, até então, lhes fora negado, isto é, “terra” indica a entrada na “città di Dite” (LEONARDI, 2012, p. 291).

De todo modo, vemos aqui como é interessante a mescla entre tempo e espaço narrativos, costurados de modo a tornarem mais elástico e instável o todo dessa narrativa. O ponto da paisagem em que as personagens estacam ao pé da torre é também um ponto em que um jogo temporal se complica, e essas duas categorias combinadas criam uma nova dinâmica na forma de se contar a narrativa, pelo narrador. O *flashback* é orientado em relação a pontos, do *espaço*, em que a narrativa é abandonada e retomada continuamente para melhor se explorarem os diferentes *instantes* da ação.

Antes, porém, dessa entrada na cidade de Dite, vimos que, no mesmo canto IX, Dante levanta os olhos para a “alta torre” incandescente e seus olhos avistam a aparição das três fúrias, como na mitologia: Megera, Aletto e Tesifón (em português, Megera, Alecto e Tisífone). Elas invocam Medusa, e Virgílio instrui Dante, imediatamente, a voltar-se de costas e fechar os olhos, para que não olhasse Górgona (Medusa), caso contrário, “nulla sarebbe di tornar mai suso” (*Inf.* IX, v. 57) – a jornada estaria arruinada, uma vez que não haveria mais jornada alguma de retorno ao mundo.

Nesse ponto, percebe-se que a viagem pelo Além-Mundo traz riscos *reais* a Dante, para o seu corpo vivo. Ato contínuo, o próprio Virgílio cerra os olhos de Dante com suas mãos. Dante-narrador interrompe a ação com uma chamada de atenção aos que têm o “intelecto são”, a fim de que observem a doutrina escondida nos “versi strani” (*Inf.* IX, v. 61) – a interrupção é feita pelo *storyteller*, dirigindo-se aos que leem o texto. Retorna à enunciação das ações, dizendo que um som forte, que inspirava pavor, se fez então ouvir, vindo como vento.

Virgílio retira as mãos de sobre os olhos de Dante, orientando que Dante enderece seus próprios olhos sobre um nevoeiro. Dante vê então as almas se agitarem sobre o Estige, como se fugissem, na presença de alguém que se aproxima, passando sobre o Estige sem molhar os pés. Aquele que chega remove da frente do rosto o ar “grasso”, movimentando a mão esquerda com frequência (*Inf.* IX, v. 82-84) – o detalhe da ação descrita chama a atenção para a miríade de movimentos desenvolvidos num único gesto, em poucos versos. Dante percebe imediatamente que aquele ser veio do céu; o poeta se volta a Virgílio, que então indica que Dante permaneça quieto e se incline em reverência.

O emissário do céu, aos olhos de Dante, “pïen di disdegno” (*Inf.* IX, v. 88), aproxima-se da porta da muralha e a abre com uma espécie de vareta, sem enfrentar

resistência: “Venne a la porta e com una verghetta/l’aperse, che non v’ebbe alcun ritegno” (*Inf.* IX, v. 89-90). A cena parece saída de um conto de fadas infantil, em que entradas em castelos e portais secretos são liberados por fadas e outros seres dotados de poderes especiais – lembrando o aspecto do romance, apontado por Frye (1976), relacionado ao jogo e à brincadeira, elementos próprios de uma das formas primitivas do narrar, aquela vinculada ao *folktale*.

O ser vindo do céu não é nomeado como anjo, “angelo”, mas fica clara a sua missão *angélica*, sendo ele um “mensageiro” em missão – etimologicamente, a palavra “anjo” designa aquele que transmite uma mensagem –, já que diz também algumas palavras, após completar a sua missão junto à porta, direcionadas aos diabos: “O cacciati del ciel, gente dispetta” (*Inf.* IX, v. 91), e segue exortando-os à compreensão de que não vale a pena lutar contra aquilo que já fora determinado nos céus. Sua mensagem vem em forma de perguntas retóricas: “por que são tão presunçosos?” (v. 93), “perché recalcitrare a quella voglia/a cui non puote il fin mai esser mozzo,/e che più volte v’ha cresciuta doglia?” (v. 94-96). Retoma então a condição da derrota de “cerbero vostro” (v. 98), mencionando-o como um exemplo da condenação dos monstros no *Inferno*, derrotados de antemão pela vontade divina que guia a jornada de Dante, mas cita-o também como um índice que retoma, indiretamente, para os peregrinos, um ponto anterior da jornada (Cérbero, no canto VI), em uma espécie de analepse usada para reconfortar os peregrinos com um lembrete daquilo que já fora superado anteriormente.

O visitante celeste se volta e vai embora, sem mais palavras; porém, as palavras já ditas, “parole sante” (v. 101), inspiram nos poetas a coragem de ir em frente, então se movem rumo à entrada da cidade: “e noi movemmo i piedi inver’ la terra” (v. 104). Essa entrada se confirma imediatamente no verso 106, verso que indica, também, o próprio trecho de passagem do canto IX, com a mudança da paisagem rumando-se a outro cenário: “Dentro li ’ntrammo sanz’ alcuna guerra;/e io, ch’avea di riguardar disio/la condizion che tal fortezza serra,//com’ io fui dentro, l’occhio intorno invio:/e veggio ad ogne man grande campagna,/piena di duolo e di tormento rio” (*Inf.* IX, v. 106-111). Os olhos de Dante acompanham a cena para compor a descrição do novo espaço. Estamos diante de outra “paisagem”.

Essa passagem coincide com a ambientação de novos tormentos no novo lugar. Dante vai entrando e, ao mesmo tempo, observando o entorno. A descrição da paisagem envolve um símile em sua construção, o que intensifica o valor catalítico da passagem, porque a enche com imagens de comparação, fazendo com que a passagem

de um espaço a outro se alonguem graças a sua descrição detalhada.

Dante vê, ao entrar, “uma campina funda” (*Inf.* IX, v. 110), na tradução de Brito, Dias e Heise (2021), repleta de dor, e então a compara a lugares onde sepulcros podem ser observados – Arles, Pula –, fazendo menção ainda a outros pontos geográficos do mundo terreno, para compor, assim, a comparação entre necrópoles e aquilo que se vê ali dentro da cidade de Dite. Estamos diante de uma série de túmulos espalhados pelo entorno, aqui, de modo mais doloroso do que no mundo dos vivos, pois, dentro destas, há fogo. O trecho de passagem, com a catálise que descreve os sepulcros, está compreendido entre os versos 106 ao 133, o último verso do canto. Nesse sentido, é ainda necessário notar que o canto se encerra com Dante e Virgílio no meio do seu movimento, seguindo em frente, o que nos leva a entender que a passagem é interrompida *enquanto* ela acontece, para se encerrar o canto.

Quando começa o canto X, subsequente, ainda estamos no meio da caminhada em curso, apenas interrompida anteriormente. Portanto, o trecho de passagem que se iniciou no canto anterior acaba suspenso, pairando entre dois cantos, ao mesmo tempo. A passagem só se conclui nos versos finais do canto décimo, quando, em forma de sumário, o narrador informa que os dois poetas se afastaram das tumbas. Isso, portanto, faz com que o canto X, por completo, ocorra *no interior* da travessia da cidade de Dite, canto, portanto, que está contido integralmente no relato da passagem iniciada no canto IX.

O canto IX se encerra na campina de Dite, com os caminhantes andando e adentrando ainda mais o terreno novo que agora exploram com o olhar; enquanto andam, também conversam, e os versos finais do nono canto indicam o prosseguimento dessa caminhada: “E poi ch’a la man destra si fu vòlto,/passammo tra i martìri e li alti spaldi” (*Inf.* IX, v. 132-133).

O começo do canto X continua a narrar o aspecto desse caminho, o que confirma o fato de que, nesse canto subsequente, ainda se tem o desfecho do mesmo trecho de passagem que se iniciara no canto anterior: “Ora sen va per un secreto calle,/tra ’l muro de la terra e li martìri,/lo mio maestro, e io dopo le spalle” (*Inf.* X, v. 1-3).

O fato de entrarem numa cidade e terem de cruzá-la, entre tumbas, para irem adiante impacta significativamente a extensão dessa passagem. Ela se soma ao fato de que, no interior desse amplo terreno, similar a uma necrópole, há também punições em execução, de modo que a travessia é coalhada por interrupções diversas em meio aos

danados.

Não há trecho de passagem iniciada no canto X, mas ele constitui a travessia ainda, e nele não se encerra o trecho da passagem anterior, iniciada ao meio do IX, havendo, no décimo canto, apenas uma interrupção momentânea da caminhada entre os túmulos, quando Farinata se ergue de sua tumba e troca palavras com Dante, seguido do pai de Guido. Farinata é personagem sobre quem Dante já havia perguntado anteriormente, diante de Ciacco, no círculo dos gulosos, canto sexto. Ele surge enfim aqui, cumprindo-se, em parte, a profecia que Ciacco lhe prometera: a de que Dante veria outros nomes conhecidos ao percorrer a geografia do *Inferno*. Mais uma vez, a narrativa retoma passos anteriores e rememora determinados lances da história, mantendo sempre a tensão de seu jogo temporal.

O canto X também segue com a descrição do trecho de passagem que se constitui como a travessia pelo “gramado” da cidade de Dite. O que indica a continuidade do trecho de passagem, ainda ao fim do canto X, são os versos finais, que sumarizam não a conclusão dessa caminhada, mas o prosseguimento da jornada adiante, ressaltando a noção do contínuo movimento: “Elli si mosse; e poi, così andando, // mi disse: ‘Perchè se’ tu smarrito?’” (*Inf.* X, v. 124-125). Isto é dito ao fim das profecias de Farinata, com Virgílio seguindo o passo enquanto fala, e, ao fim do canto, vemos: “Appresso mosse a man sinistra il piede: // lasciammo il muro e gimmo inver’ lo mezzo / per un sentier ch’a una valle fiede, // che ’nfin là sù facea spiacer suo lezzo” (*Inf.* X, v. 133-136). A noção de “mover-se” aparece reiteradamente na linguagem do canto, como atestado pelos eventos aí presentes.

É também relevante fazer notar como Virgílio indica a Dante um encontro futuro com alguém que poderá explicar melhor a ele as profecias que acabara de ouvir, através de Farinata – isto pode ser entendido, novamente, como a constante antecipação de fatos futuros da história, mecanismo inserido na trama em forma de prolepse. Ademais, a metáfora usada para descrever a própria vida da personagem Dante, no canto, é a de uma “viagem”, o que, novamente, ressalta o valor desse texto da *Comédia* enquanto trajeto e atravessamento: “Da lei saprai di tua vita il viaggio” (*Inf.* X, v. 132). Assim, Virgílio diz a Dante que essa pessoa, no futuro, dará a ele o conhecimento mais completo da “viagem de sua vida”. A metáfora ecoa o valor da peregrinação também como símbolo da própria vida, do mesmo modo como, ao início do *Inferno*, a vida era vista como uma “via”, um “caminho”.

O que é a viagem senão o deslocamento de um ponto a outro? Mas, não

apenas isso, indica também uma *passagem* de estados a outros estados, de uma idade a outra idade, de uma mentalidade a outra mentalidade. Essa categoria da “passagem” é justamente irmã daquela aqui analisada, no nível narratológico: a *passagem*, a meu ver, na narrativa, é o que se abre às surpresas de um futuro, às mudanças de estado de uma jornada que se desfolha pouco a pouco. Não é gratuito que a jornada de Dante seja percorrida com o seu corpo do protagonista sempre a correr riscos: a própria vida pode ser compreendida como a viagem de um corpo que se coloca continuamente sob risco de se perder. A ideia de viagem comporta em si a própria palavra “via”, a qual, ao mesmo tempo, também ressoa como “vida”.

Quando passamos ao canto seguinte, vemos que os poetas seguem andando ainda. Contudo, o mau cheiro anunciado já ao fim do canto X será motivo de uma parada deliberada no canto XI. Como em qualquer viagem, essa parada pode ser entendida como um momento do descanso. Na viagem narrativa de Dante, a parada surge como o fim do trecho de passagem e como a chegada, finalmente, a uma nova paisagem e a um novo ambiente. Portanto, estivemos diante de uma longuíssima passagem, que acaba de terminar – em termos de versos ocupados, ela se desdobrava por quase dois cantos inteiros, integralmente ocupando a ação do canto X. Ainda no sexto círculo, o trecho da passagem prosseguira enquanto atravessavam os túmulos, e, no XI canto, chega a seu fim.

Ao utilizarmos a categoria aqui nominada como “passagem”, designando exatamente seus pontos de início e de parada, ao mesmo tempo não podemos ignorar o seu caráter deslizante. Por vezes, embora se *leia* o movimento das personagens de uma atmosfera a outra, de uma paisagem a outra, o momento exato do começo ou do fim dessa travessia é, por vezes, elidido entre o espaço misterioso dos limites dos versos. A narrativa dos fatos, nesse sentido, é sobrepujada pela forma metrificada, que constringe o espaço para a delimitação de começos e fins de determinadas ações, quando lhes falta uma descrição. Entendo, com isso, que contar ou analisar uma história é também observar o *modo* como se enuncia esse enredo, não apenas *o que* dentro do enredo acontece. Assim, a falta de clareza, por vezes, dos momentos iniciais e finais de um trecho de passagem agrega-se ao caráter dinâmico da narrativa da *Comédia*, que pode apagar a demarcação de um fato em favor do próprio discurso da enunciação.

Ao falarmos aqui sobre “passagem”, é importante lembrar que uma passagem não necessariamente começa e termina no mesmo canto. Uma vez que ela não se trata da coincidência de uma entrada no início de um canto e de sua conclusão ao fim,

essa passagem pode justamente alongar-se entre cantos, isto é, não terminar no mesmo canto em que começou. Essa é a primeira “quebra” de padrão observada na própria padronização de um discurso sobre uma travessia dividida em “capítulos” (cantos), que seriam reservados a seus respectivos temas e pecados. Muitas passagens observadas começam em partes intermediárias de um canto, prolongando-se adiante. Isso pode ser observado, por exemplo, no próprio caso do canto XI, em que os poetas *ainda* estão caminhando pelo mesmo “cemitério” de tumbas, ao longo do canto em questão, e também pode ser observado por toda a extensão percorrida do Malebolge, quando a duração da passagem por essa região se estende entre 16 cantos.

A princípio, o narrador descreve a nova paisagem feita de pedras “rotte”, quebradas e empilhadas, andando por essa extremidade – que é a orla entre os dois círculos. Essa borda dará acesso ao baixo Inferno, como se lê: “In su l’estremità d’un’alta ripa⁹⁴/che facevan gran pietre rotte in cerchio,/venimmo sopra più crudele stipa” (*Inf.* XI, v. 1-3). Desse limite, já se antecipa um profundo abismo cujo fedor impressiona: “[...] l’orribile soperchio/del puzzo che ’l profondo abisso gitta” (v. 4-5). Descrito o espaço, segue-se a observação quanto ao cheiro putrefato da paisagem e a necessidade de voltarem atrás, recuando. A fala de Virgílio indica que eles desçam aos poucos, parando antes para se acostumar ao odor: ““Lo nostro scender conviene esser tardo,/sì che s’ausi un poco in prima il senso/al tristo fiato; e poi no i fia riguardo”” (*Inf.* XI, v. 10-12). É muito importante notar, aqui, como essa “parada” faz com que a travessia entre o cemitério no interior de Dite dure muito mais tempo, tomando para si boa parte do tecido narrativo – há uma espécie de “atraso” provocado por essa parada. Dante pede então, parados, que encontrem uma forma de fazer com que o tempo não seja “perduto” (v. 15) – nasce aí uma pausa deliberada pelos poetas personagens, que interrompe a passagem iniciada no nono canto e coloca diante das personagens um novo cenário, embora o círculo permaneça o mesmo, em que se punem as heresias. Nas palavras de Leonardi, pode-se observar nesse trecho um mecanismo narrativo empregado com objetivo específico: “La pausa del cammino è espediente narrativo ideato da Dante per introdurre una spiegazione strutturale sulla ripartizione delle colpe nell’*Inferno*” (LEONARDI, 2012, p. 331), explicação sobre as culpas que tomará boa parte do canto XI, inserida no discurso de Virgílio.

94 Relembra-nos Leonardi (2012, p. 335) o fato de que “ripa” é como, com frequência, o narrador indica as descidas e transições entre os círculos do *Inferno*.

Essa fala, embora inicialmente se apresente como doutrina, tem também suas reverberações estruturais, pois, uma vez mais, Virgílio *antecipa* o que se verá à frente, na geografia infernal – prolepse que envolve o tempo e a geografia a serem descobertos. Sua fala explica sobre a disposição das penas que eles encontrarão adiante. No próximo canto, por exemplo, o leitor verá imediatamente aquilo que Virgílio explica neste ponto. O poeta latino discorre sobre os três subníveis do próximo círculo, o dos violentos (círculo sétimo), além de indicar que, abaixo dele, há ainda outros dois círculos, o dos fraudulentos (círculo oitavo) e o dos traidores (círculo nono)⁹⁵: “‘Figliuol mio, dentro da cotesti sassi’,/cominciò poi a dir, ‘son tre cerchi di grado in grado, come que’ che lassi.//Tutti son pien di spirti maladetti;/ma perché poi ti basti pur la vista,/intendi come e perché son costretti” (*Inf.* XI, v. 16-21). E segue-se a explicação sobre os pecados adiante e os círculos restantes.

Dante, interagindo com o discurso do mestre, lança a narrativa para o próprio passado dela, perguntando sobre a justiça divina e a relação com os pecadores pelos quais eles já cruzaram, bem como o motivo pelo qual tais pecados estariam fora da cidade de Dite que ora se revela: “Ma dimmi: quei de la palude pingue,⁹⁶/che mena il vento, e che batte la pioggia,/e che s’incontran con sì aspre lingue,//perché non dentro da la città roggia/sono ei puniti, se Dio li ha in ira?/e se non li ha, perché sono a tal foggia?” (*Inf.* IX, v. 70-75). Nesse diálogo, que envolve a menção a partes futuras e passadas da geografia infernal, temos um momento de parada da caminhada, consequente fim do trecho de passagem que se desenrolava e, por fim, organização dos passos passados e dos possíveis locais encontrados adiante.

Interrompida aí a marcha, só será retomada ao fim, pela fala de Virgílio sobre ser chegada a hora de avançarem, já que o céu denunciava o correr do tempo: “Ma seguimi oramai che ’l gir mi piace” (*Inf.* XI, v. 114). Como um todo, o percurso ao longo das tumbas, iniciado ao meio do canto IX, só terá fim quando se encerra, em sumário, o canto XI, mas a *passagem* iniciada por Virgílio e Dante ao entrarem na cidade de Dite, ao mesmo tempo, encontra seu fim (provisório) nesse ponto de parada. E aí então se inicia uma outra espécie de catálise, não mais relacionada à travessia, mas sim à digressão explicativa de Virgílio. Palavras breves, enfim, resumem a caminhada

95 Para o leitor de hoje, com o livro completo em mãos, pode causar alguma espécie de antecipação singular o fato de que faltam ainda 23 capítulos para apenas 3 pecados, numa desproporção numérica palpável. Sendo assim, o que há ainda a se narrar tanto? Que surpresas nos aguardam além?

96 Trata-se do Estige, no quinto círculo, com posterior referência aos danados no segundo, terceiro e quarto círculos.

ao fim do canto XI, nas proximidades da tumba de Papa Anastácio, e lançam um aceno à ação do próximo episódio, com a chamada de Virgílio para que, definitivamente, saiam de entre as tumbas (*Inf.* XI, v. 112-115).

Observando-se a fala “didática” de Virgílio, em que o poeta latino atribui a ordem e o sentido das penas do *Inferno* e expressa o ordenamento regular da justiça divina, é intrigante o fato de que o canto reservado à organização do espaço e de sua relação com os pecados seja justamente um cuja característica mais marcante se assemelha a algo “fora da ordem”, excluindo-se de um ritmo “natural” que o texto tende a assumir. Nesse canto de louvor à rigidez da doutrina das penas é onde encontramos a quebra do passo, uma pausa na cadência do atravessamento, sem nenhuma nova pena apresentada na paisagem desse canto.

O canto, em si, é uma demora, um inchaço, por isso uma catálise em si mesmo, uma em que a explicação de Virgílio chama a atenção do leitor para a lei que rege a organização daquele universo, mas, ao mesmo tempo, passagem que ressalta em si mesma a quebra narrativa de seus próprios critérios e leis, com uma pausa imprevista no meio da travessia. De certo modo, o canto XI não é precisamente um canto de passagem por si, mas funciona com um canto em que mostra o que acontece quando há um retardamento no processo da passagem: embora no canto não haja trecho de passagem, ele mesmo, por inteiro, expõe a catálise da passagem também como a possibilidade de se retardar a travessia, em vez de provocar a travessia. Assim, os trechos catalíticos não necessariamente envolvem a agilidade da travessia.

A parte final do canto é um convite ao prosseguimento, mas não há “passagem”, uma vez que o “ir em frente” é narrado em sumário e não se observa a cena, nem a apresentação de uma nova paisagem a se descortinar, retomando-se, enfim, o padrão outrora estabelecido, que consistia em terminar um canto usando-se de breves linhas para indicar que os dois viajantes seguiram adiante. Assim, o canto subsequente pode começar com a chegada à nova paisagem – sem que essa travessia seja narrada como cena, ficando “oculta” entre o espaço “vazio” no meio dos dois cantos.

Como aponta Leonardi (2012), em seu comentário ao canto XII, é coisa típica da escrita de Dante a capacidade “di raffigurare in breve, cogliendo l’essenziale dell’atto e del movimento” (p. 370), mas, justamente, quando essa brevidade versificada é quebrada, vemo-nos diante das passagens de catálise. Por vezes, essas catálises são, por exemplo, símiles descrevendo personagens ou espaços, outras vezes, as catálises são passagens inteiras de percurso; ou, ainda, são paradas para se observar ao redor ou para

dialogar⁹⁷.

A seguir, o **canto XII** inicia-se descrevendo o novo espaço que os poetas alcançaram, na intenção de descerem do sexto ao sétimo círculos, tendo a travessia entre o canto anterior e este permanecido “fora” da enunciação.

Os poetas estão, de repente, na iminência de uma descida, em local “alpestre”, o que indica concretamente o espaço pedregoso ou montanhoso, elevado: “Era lo loco ov’ a scender la riva/venimmo, alpestro e, per quel che v’er’ anco,/tal, ch’ogne vista ne sarebbe schiva” (*Inf.* XII, v. 1-3). Essa mesma *terzina* inicial anuncia a visão de algo que causa espanto à vista, embora ainda não se saiba o que é, pois o narrador ainda não o disse. Segue-se um trecho de descrição do espaço que compara a paisagem às ruínas próximas a Trento: “Qual è quella ruina che nel fianco/di qua da Trento l’Adice⁹⁸ percosse” (*Inf.* XII, v. 4-5).

O início do canto é fortemente orientado pela descrição da área que dá lugar ao acesso entre o sexto e o sétimo círculo; o que se compreende então da paisagem descrita, com base na primeira dezena de versos, é que os poetas devem descer um terreno elevado e pedregoso, um barranco, ou “ravina”⁹⁹ – sugerindo a presença de água por perto, o que se confirmará, pois encontrarão águas adiante. Na verdade, essas águas serão a “riviera del sangue” (v. 47), um rio de sangue¹⁰⁰, que está à base do penhasco e que ali ferve.

O espaço sugere a demanda de uma escalada – ou melhor, de uma descida. A descrição desse espaço arruinado, via símile, prossegue até a *terzina* 10-12, em que, ao fim, “l’infamïa” de Creta é apresentada – o Minotauro. O segundo movimento significativo do canto é o fato de que Minotauro vê os visitantes e começa a agir de forma ameaçadora: “e quando vide noi, sé stesso morse” (v. 14). Virgílio, aos gritos, dirige-se ao monstro, ordenando-lhe que vá embora, garantindo que Dante, “questi”, não tinha relação alguma com a irmã de Minotauro e seus ensinamentos, mas ali estava para “veder le vostre pene” (v. 21). Nessa fala de Virgílio, uma peça a mais da “missão” de Dante é integrada ao *puzzle* dessa jornada, isto é, o leitor entende agora, ou entende uma vez mais, que Dante é quem deve *testemunhar*, ver as penas. Sua missão é,

⁹⁷ Em tópico subsequente desta tese, será possível explorar mais detalhadamente as formas que a catálise assume nos trechos de passagem.

⁹⁸ Trata-se de um rio – o que confirma a presença próxima de águas, nessa mesma geografia dantesca, como se verá.

⁹⁹ Na tradução de Brito, Dias e Heise (2021).

¹⁰⁰ Flegetonte, embora o rio só tenha seu nome empregado e só seja identificado no canto XIV.

sobretudo, uma missão do olhar e do aprendizado sobre algo – mas o quê? Essas penas, inclusive, já foram previamente explicadas na parada que os viajantes fizeram no canto IX.

Como um touro que acabara de receber um golpe mortal, “colpo mortale” (*Inf.* XII, v. 23), Minotauro passa a agir de maneira raivosa e aturdida. Diante da cena, Virgílio grita imediatamente para que Dante aproveite o momento de desorientação raivosa da besta e corra – agitação tremenda da ação no canto. A ordem de Virgílio é a de que Dante fuja, tomando o caminho abaixo, em que “cale” indica a descida: “e quello accorto gridò: ‘Corri al varco:/mentre ch’è’ ’nfuria, è buon che tu ti cale” (*Inf.* XII, v. 26-27). Começa, a seguir, novo trecho de passagem, em que o narrador passa a contar como os dois viajantes tomam o caminho em descida, com Dante-narrador fazendo notar como as pedras, sob seu peso, moviam-se: “Così prendemmo via giù per lo scarco/di quelle pietre, che spesso moviensi/sotto i miei piedi per lo novo carico” (v. 28-30).

Enquanto descem correndo, em uma geografia diferente, agora pela presença da rigorosa textura pedregosa da descida e pela fúria do movimento novo, Virgílio adivinha a surpresa de Dante perante as dificuldades do caminho: “Tu pensi/forse a questa ruina [...]” (v. 31-32), aspecto que chama a atenção, de novo, para a orientação profundamente baseada em dados do terreno, orientação que a narrativa adota para a composição de seus desafios no *Inferno*. Este novo percurso é também crucial para a apresentação da ideia de pressa: o trecho é movido pela pressa e pela correria. O verbo “correr”, por exemplo, vai ser empregado por Virgílio ao mandar que Dante aproveite-se da distração e fuja de Minotauro, e, depois, também ao descrever os centauros, que os poetas encontrarão mais à frente, na altura do verso 56.

Virgílio narra já ter estado ali antes, localizando aquela região como o “baixo inferno”, quando o estado do terreno era outro: “Or vo’ che sappi che l’altra fiata/ch’i’ discesi qua giù nel basso inferno,/questa roccia non era ancor cascata” (v. 34-36). Da outra vez que Virgílio ali estivera, a rocha ainda não havia decaído. O que se percebe da fala é que Virgílio, embora já tenha estado ali, não esperava a destruição de parte do terreno, a ruína de rochas que encontraram – o que ressalta os riscos e surpresas do caminho, até mesmo para o guia. Isso chama a atenção: haveria algo mais à frente que colocaria a jornada a perder, de fato? Algo que o próprio Virgílio desconheceria, mesmo já sendo experimentado naquele trajeto?

Virgílio prossegue explicando que o deslizamento foi causado,

possivelmente, “se ben discerno” (v. 37), por aquele que tomou de Dite a grande presa (resgatou de lá almas). Assim, “Dite” é retomada no discurso também como uma analepse geográfica: “[...] colui che la gran preda/levò a Dite del cerchio superno” (*Inf.* XII, v. 38-39). Nessa ocasião, fez-se com que toda a região tremesse, “da tutte parti l’alta valle feda/tremò [...]” (v. 40-41), de modo que perto de onde estavam e mais além teria então se despenhado “questa vecchia roccia” (v. 44). Em seguida, Virgílio instrui o protagonista a manter os olhos sobre o vale abaixo, avistando “la riviera del sangue”, na qual fervem aqueles que praticaram violência contra o próximo: “Ma ficca li occhi a valle, ché s’approccia/la riviera del sangue in la qual bolle/qual che per vïolenza in altrui nocchia” (*Inf.* XII, v. 46-48).

Virgílio já havia falado dos tipos de violência no canto anterior (*Inf.* XI, v. 31-51). Dante então vê “un’ampia fossa in arco torta” (*Inf.* XII, v. 52), e essa ampla fossa, em forma de arco, circunda uma área plana em que, no centro, os outros dois giros dos violentos estão, segundo aquilo que havia explicado Virgílio: “secondo ch’avea detto la mia scorta” (v. 54). Ou seja, aqui se retoma a conversa tida anteriormente com o guia.

Segue-se a descrição da paisagem, anunciando-se, então, nova população célebre no *Inferno*, agora a dos centauros: “e tra ’l piè de la ripa ed essa, in traccia/corrien centauri, armati di saette,/come solien nel mondo andare a caccia” (v. 55-57). Os centauros terão uma relevância fundamental na travessia. A menção a “ripa” indica a descida entre a aglomeração rochosa e o vale adiante. Aqui, novamente, aparece o verbo da ação que outrora fora aplicada a Dante, *correre*: “corrien centauri”. O ritmo do texto mudou – um maior desafio é apresentado a cada etapa, uma necessidade de ritmo mais intenso também.

A seguir, percebe-se, pela interação com os centauros, que os dois viajantes vinham se deslocando desde o verso 28 até aquele ponto (quando Dante apontava, na narrativa, que as pedras iam rolando sob o peso de seu corpo). Nota-se que eles vinham descendo a encosta até a fossa dos centauros, porque os próprios centauros, avistando-os a descer, a “*calar*”, aproximam-se, e em especial três deles, a fim de investigar a presença daquela dupla ali: “Veggendoci calar, ciascun ristette,/e de la schiera tre si dipartiro/con archi e asticciuole prima elette” (*Inf.* XII, v. 58-70). O fato de vire com seus arcos, aspecto ressaltado pelo narrador, demonstra um certo temperamento belicoso a aguardar os viajantes.

É a fala, a seguir, de um deles, gritando de longe, que faz com que se tenha

a certeza de que Virgílio e Dante ainda empregavam seus esforços de locomoção para realizar a passagem de um espaço a outro quando são interpelados pelos centauros; pode-se supor, então, que essa interpelação faça com que os viajantes se detenham: “e l’un gridò da lungi: ‘A qual martiro/venite voi che *scendete* la costa?/Ditel costinci; se non, l’arco tiro’” (v. 61-63). Portanto, vê-se que, aqui, os protagonistas ainda se locomoviam – então ainda se tratava de um trecho de *passagem* –, e esse trecho de travessia vai desde a fuga do Minotauro até o encontro com os centauros, nessa nova paisagem, finalizando-se aí.

A percepção da passagem como uma chegada a um novo espaço é elemento definidor para a caracterização do presente trecho, onde, de uma certa distância, “ditel costinci”, ou seja, desde onde estão, os centauros fazem com que os visitantes parem e se identifiquem. Eles acreditam que a dupla está ali para o cumprimento de sua pena, como se fossem danados daquela região. A seguir, percebem se tratar de outro caso – porque um deles notará que Dante é um “que move o que toca”¹⁰¹.

Esse se caracteriza como um dos momentos mais significativos da junção entre a força de se estar vivo no *Inferno* e a questão do *movimento* que a jornada demanda, porque é aqui que se veem os centauros insistindo no fato impressionante de que Dante se *move* e faz com que as coisas ao seu redor, por conta do peso de um ser vivo, se movam também.

Antes de responder à pergunta que um dos centauros acaba de fazer, sob ameaça de atirar uma flecha, caso não esclareçam quais são as penas a que se destinam aqueles que descem, Virgílio diz que dará sua resposta a Quíron, especificamente. Ato contínuo, Virgílio explica a Dante quem são aqueles três centauros: Nesso, Quíron e Folo (v. 67-72). Virgílio também explica a seu companheiro de viagem que os vários centauros ali presentes têm uma função específica, golpeando com as flechas os penitentes que tentam sair do fosso inundado de sangue: “Dintorno al fosso vanno a mille a mille,/saettando qual anima si svelle/del sangue più che sua colpa sortille” (v. 73-75).

Os poetas então, após essa explicação, descem até os centauros, “feras velozes”: “Noi *ci appressammo* a quelle fiere isnelle” (v. 76, grifo meu). Essa passagem

101 Italo Eugenio Mauro (2016) traduz os versos 80-81 do canto em questão fazendo notar que o andar de Dante move o espaço ao redor, e a palavra “move” adquire cor especial, em se tratando de um texto cujo movimento é também sua estruturação narrativa: “[...] ‘Que se presume/daquele que, ao andar, move o que toca?’” (*Inf.* XII, v. 80-81). Dante interfere na paisagem ao redor com a sua jornada – a tradução de Mauro ilumina esse aspecto.

não especifica a relação espacial entre os centauros e os poetas. Ela pode indicar uma mudança de destinação, sem que antes os poetas tenham parado de caminhar; pode indicar uma descida mais rápida em direção aos centauros, sendo já os centauros o seu alvo desde o princípio; ou poderia ainda indicar que os poetas se detiveram por um instante, ao avistarem os centauros, e só depois da pausa explicativa de Virgílio é que decidem se encontrar com aqueles seres abaixo. De todo modo, é o encontro com os centauros o que marca o final da passagem que começara com a descida do rochedo, apressada, em fuga, no verso 26 do mesmo canto XII.

A seguir, Quíron afasta uma parte da barba que lhe cobre a boca para expressar a surpresa diante da descoberta, perguntando, assim, aos outros companheiros se eles percebem como o homem que vai um pouco mais atrás – Dante – move o que toca: “disse a’ compagni: ‘Siete voi accorti/che quel di retro move ciò ch’el tocca?//Così non soglion far li piè d’i morti’” (v. 80-82). Ele nota, portanto, que Dante se movimenta de forma diferente dos mortos, e chega até ali, evidentemente, sem ter morrido.

Virgílio, já tendo se aproximado do centauro em questão, explica que Dante “é bem vivo” (v. 85), e que seu objetivo ali é conhecer o vale escuro, “la valle buia” (v. 88), que pode ser entendido como o *Inferno* em si. Virgílio expressa ainda que aquela jornada é guiada por um dever, e não por alegria; trata-se de uma tarefa, não de um passeio: “necessità ’l ci ’nduce, e non diletto” (v. 87). Aqui ficamos diante, uma vez mais, do propósito da viagem; embora esse propósito não seja enunciado com clareza, o seu caráter de *necessidade*, no mistério da sua motivação, permanece evidente.

O mestre de Dante segue explicando que a motivação daquela jornada foi impulsionada por alguém – referência a Beatriz – “che mi commise quest’officio novo” (v. 89), e nem Virgílio, nem Dante são ladrões: “non è ladron, né io anima fuia” (v. 90). Prossegue pedindo que Quíron empreste um daqueles centauros para que Dante, na “garupa”, com Virgílio ao lado, possa atravessar aquele vale e chegar ao outro lado incólume, estando apto a atravessar o sangue fervente sem perecer: “‘danne un de’ tuoi, a cui noi siamo a provo,//e che ne mostri là dove si guada/e che porti costui in su la groppa,/ché non è spirto che per l’aere vada’” (v. 93-96).

Esse é um momento interessante, quando se anuncia um novo movimento – uma *cavalgada* na paisagem do *Inferno*. Quíron, virando-se à direita, diz a Nesso que os guie e mantenha os demais afastados (v. 97-99). Aí vemos como a “palavra ornata” de Virgílio veio, mais uma vez, garantir o prosseguimento da jornada. Os poetas então fazem uma nova passagem, prestes a se desdobrar como montaria.

Enquanto conversavam com os centauros, houve a parada da passagem inicial do canto, e a segunda passagem inicia-se aqui, no verso 100, para se interromper bruscamente quando Nesso os depositar do outro lado do rio, sem qualquer palavra de despedida, exatamente ao fim do canto, no verso 139: “Poi si rivolse e ripassossi ’l guazzo”.

Esse é um canto, *Inferno* XII, com duas passagens diferentes. A primeira passagem consiste, portanto, na descida que vai desaguar de modo muito fluido – sem que seja possível determinar com clareza os momentos em que os dois viajantes param de se movimentar entre uma parte e outra da paisagem – no pequeno colóquio com os centauros. A segunda passagem se inicia com a galopada de Dante sobre as costas do centauro Nesso.

É relativamente difícil determinar onde a primeira passagem termina, mas ela sugere uma constante descida até o momento do encontro com Quíron. Talvez a primeira passagem se encerre em algum momento após o verso 76, quando se anuncia que os personagens decidem ir até os centauros, ficando compreendida entre os versos 76 e 58. Após essa parada, marcada pelo diálogo entre Virgílio e a fera, inicia-se a segunda passagem, mais evidente: a travessia até a outra margem da lagoa de sangue.

Ela se exhibe de modo palpável quando o narrador anuncia a retomada da marcha, em novo meio de transporte: “Or ci movemmo con la scorta fida/lungo la proda del bollor vermiglio,/dove i bolliti facieno alte strida” (v. 100-102). A seguir, Dante observa os pecadores que fervem no charco vermelho abaixo dele, gente imersa “até os cílios” (v. 103). E o centauro, enquanto a comitiva segue, explica que ali são punidos os tiranos. Essa segunda passagem guarda em si uma pequena parada – Nesso se firma por um instante, contemplando alguns danados, e a sua parada é deixada evidente pelo emprego do verbo “*s’affisse*”: “Poco più oltre il centauro s’affisse/sovr’ una gente che ’nfino a la gola/parea che di quel bulicame uscisse” (v. 115-117). O centauro aponta então uma sombra específica e discorre sobre ela. A continuidade da jornada parece ser declarada pelo uso do “depois”, quando Dante indica o que em seguida viu, marcando, possivelmente, a continuidade rumo a outras gentes submersas: “Poi vidi gente che di fuor del rio/tenean la testa e ancor tutto ’l casso;/e di costoro assai riconobb’io” (v. 121-123).

Em seguida, o narrador segue sumarizando o fim da travessia, que se aproxima, com o sangue, “mais e mais”, sob os pés do centauro, se tornando rarefeito: “Così a più a più si facea basso/quel sangue, sì che cocea pur li piedi;/e quindi fu del

fosso il nostro passo” (v. 124-126). O verso 126 coloca a jornada inteira no resumo contido no termo “passo”, *assim foi o nosso “passo”*, o que pode marcar o fim da segunda passagem.

Contudo, a passagem deveria conduzir a uma nova paisagem, por se tratar de uma travessia de uma parte a outra – e onde estaria a nova paisagem? O que se segue é, simplesmente, a fala abrupta de Nesso, e o canto se encerra, dizendo apenas que o centauro passou outra vez, atravessando (v. 139) ao outro lado.

Outro desafio, destarte, é determinar exatamente o final dessa passagem que encerra o canto XI, identificando o seu verso de encerramento dentro do canto XII. O mais provável é que o final da passagem ocorra logo no início do canto XIII, descrevendo-se a nova paisagem: a floresta que encontram à frente. O canto XIII apresenta uma passagem sutil entre os versos 14 e 24, anunciada pelo alerta de Virgílio *antes* de adentrarem a floresta dos suicidas: “E ’l buon maestro: ‘Prima che più entre,/sappi che se’ nel secondo girone’,/mi cominciò a dire, ‘e sarai mentre//che tu verrai ne l’orribil sabbione” (*Inf.* XIII, v. 16-19). Esse começo de passagem acaba também coincidindo de modo esfumado com o fim da passagem que começara no canto anterior, com o centauro Nesso.

Ao início do **canto XIII**, portanto, temos o seguinte trio de versos, que vão indicando uma vinculação entre os dois cantos (este e o anterior), explicitamente atrelados um ao outro pela retomada do nome de Nesso. Esse processo com que se começa o canto XIII ressalta o aspecto fluido da narrativa que desobedece até mesmo a divisão entre cantos: “Non era ancor di là Nesso arrivato,/quando noi ci mettemo per un bosco/che da neun sentiero era segnato” (*Inf.* XIII, v. 1-3).

O tal começo marca a chegada a uma senda nova, onde não há caminho demarcado, sem um signo assinalando a estrada – como o deserto da passagem bíblica, passagem anteriormente citada, em que o “caminho” é algo impensável no espaço de um desterro. Aqui, porém, não encontramos propriamente um deserto, mas um bosque sem caminho previamente demarcado.

Quando o primeiro verso do canto XIII declara que Nesso ainda não havia chegado ao outro lado do rio, os dois poetas já decidiam ir em frente, atravessando o matagal. É possível compreender que esse fato, o distanciamento de Nesso, é testemunhado por uma última lançada de olhar em direção ao rio fervente há pouco percorrido. O narrador sugere, assim, que o protagonista vislumbra o que ficou lá atrás, e é ele quem, como uma câmera, vê que Nesso ainda não terminou a travessia quando

então Dante e o mestre já partem para o que se anuncia à frente. Este é um exemplo interessante e rigoroso quanto ao modo como protagonista e narrador diferem entre si e ao mesmo tempo são indivisíveis. O olhar presente do narrador é a memória do olhar lançado pelo protagonista.

Pode-se entender a passagem de entrada no bosque como o início de nova passagem, ao mesmo tempo em que a floresta adiante, aquela em que vão adentrando, é o ponto de *chegada* da passagem anterior. Esse ponto de chegada é também, em si, um percurso, pois, dentro da floresta, atravessando-a, os poetas vão conhecendo novos danos. No interior e no desenrolar do canto XIII, não há o fim dessa travessia pelo bosque; a pausa dos poetas entre a partida de Nesso e a entrada no arvoredo acaba marcado esse começo de uma nova jornada, portanto, designando-se um mínimo trecho de passagem, quando os poetas vão adiante e conhecem as almas punidas no bosque. Após entrarem nessa floresta, porém, ainda no interior do canto XIII, os poetas não chegam a atravessar até chegarem a uma outra paisagem nova, permanecendo na floresta.

Assim, se considerarmos, ao mesmo tempo, a entrada no bosque como o fim de um trecho de passagem anterior e o começo de um novo, essa segunda travessia não se observa *no interior* do próprio canto XIII, o que faz com que a passagem não seja plenamente observável aqui, mas em canto futuro, e a passagem final do canto XII se encerra *prolongando-se* sobre o XIII (com a despedida de Nesso).

Se admitirmos o caráter de “canto de passagem” ao canto XIII, deve-se fazê-lo por ser ele uma longa caminhada dentro da floresta, passando-se por entre penitentes e monstros, entre variações de penas; deve-se observar que não há a transição para um novo lugar no interior do canto, já que o próprio canto começa na borda da floresta que predominará pelo capítulo inteiro. Nossa opção, aqui, é considerar que há uma passagem iniciada no canto XIII, mesmo que seu início de travessia seja o fim de uma travessia anterior.

Eles caminham ao longo do canto XIII e, no verso 16, como já apontado, é quando Virgílio indica que vão adiante, ao mesmo tempo explicando do que se trata aquele espaço, fazendo referência aos segundo e terceiro níveis do mesmo círculo: “[...] ‘Prima che più entre,/sappi che se’ nel secondo girone’/mi cominciò a dire, ‘e sarai mentre//che tu verrai ne l’orribil sabbione [...]’” (v. 16-19). “L’orribil sabbione” faz menção, assim, ao terceiro nível daquele círculo de violência.

Dante, adiante, diz ouvir lamentos de dor, em um verso que parece designar,

ao mesmo tempo, a ideia de locomoção, mas também o estado estático de alguém que se deixa tomar pelos sons ao redor: “Io sentia d’ogne parte trarre guai/e non vedea persona che ’l facesse” (*Inf.* XIII, v. 22-23), parecendo querer identificar, com o movimento também dos olhos, a origem daqueles ruídos. É provável que tenham caminhado o suficiente para começar a se embrenhar no matagal; então, à ordem de Virgílio, uma parada se anuncia – Dante estende a mão para arrancar um pequeno fragmento de um arbusto, o que denota a estacada: “Allor porsi la mano un poco avante/e colsi un ramicel da un gran pruno” (v. 31-32). Aqui, os poetas permanecerão retidos, em conversa com o tronco que acaba de ser atacado por Dante, descobrindo-se, então, que se trata de uma nova espécie de pena – a pena dos violentos contra si próprios, transformados em arbustos.

Os poetas permanecerão aí, observando a ação se desenrolar ao redor deles, até o fim do presente canto. Essa permanência junto aos galhos é confirmada, por exemplo, no verso 109, quando esperam ainda que o tronco em questão permaneça contando sua história, e o tronco mesmo, por sinal, acaba por fazer uma retomada em analepse do momento anterior do texto, referindo-se a Minós e ao sistema de designação de penas (v. 96); os poetas então ficam na expectativa de mais ouvir: “Noi eravamo ancora al tronco attesi” (v. 109), crendo que ele fosse ainda dizer algo, quando surgem duas almas de danados, lançadas contra arbustos, perseguidas por cadelas. Nesse ponto, o *movimento* enérgico acontece por parte das Harpias, dos perdulários golpeados pelos espinhos e também por parte dos ataques feitos pelos cães.

Os movimentos de Dante e Virgílio, em sua caminhada pelo arvoredo, contrastando com a confusão ao redor, é até mesmo delicado: o rompimento de um pequeno raminho ou o aproximar-se, um do outro, um pouco mais, como no verso em que Virgílio toma Dante pelo braço (andam, mas não vão muito longe): “Presemi allor la mia scorta per mano,/e menommi al cespuglio che piangea” (v. 130-131). Esse tronco chora porque um dos perdulários que corria das cadelas a devorá-los se lançara sobre ele, destroçando-o. O canto em questão termina com o relato desse último tronco, em discurso direto; um canto de final suspenso, portanto.

O canto presente parece, assim, uma interminável andança, iniciada no canto XII ainda. Todavia, diante do matagal, uma nova calma se estabelece sobre os passos dos poetas – eles avançam com cuidado e lentidão; chegam ao destino da travessia na garupa do centauro e ali, no bosque, permanecem por algum tempo, em certa contemplação da vida natural que, em penitência, se desarvora ao redor. Dentre

algumas percepções formais, como o próprio ritmo que dá corpo ao texto, isso pode mostrar que, apesar da divisão de cantos, que orienta a composição versificada do poema, há um certo atributo narrativo que, por vezes, retorce a forma dos “capítulos”, ultrapassa os limites dessas segmentações entre cantos. Tal qualidade narrativa parece “obrigar” a forma do texto a ceder ao contínuo fluir do relato, à história narrada que resiste sob a decomposição e divisão dos versos.

Os cantos XII e XIII, juntos, parecem expandir a duração do tempo gasto em cada círculo, até mesmo por esse círculo de violência possuir três subdivisões, o que dilui a pressa e multiplica as horas gastas ali. Esses cantos intensificam a sensação de que o percurso *demora*, ou custa esforço, recursos variados, em demandas duras que já se acumulam a cada travessia. O que Dante testemunha nesse último canto, entre os arbustos, é também algo relacionado não somente ao caminhar, mas ao olhar; o tipo de espaço que percorrem aqui vai transformando-se na própria matéria a ser observada.

Partindo ao **canto XIV**, estamos diante de novo capítulo majoritariamente ocupado pelo movimento do andar, embora o trecho de passagem observado se concentre entre poucos versos, de 73 a 84. O canto se inicia com o protagonista recolhendo os galhos do arbusto agora emudecido. Portanto, o começo retoma a ação imediata em curso no fim do canto anterior. Essa retomada imediata, contudo, é muito breve, sendo relatada em um sumário de informações condensadas nos versos 1 a 3: “Poi che la carità del natio loco/mi ristinse, raunai le fronde sparte/e rende’ le a colui, ch’era già fioco” (*Inf.* XIV, v. 1-3).

A seguir, também via sumário, a ação de andar por entre o bosque é retomada. Dante-narrador expressa de modo resumido a chegada a outra parte, logo após a recolha dos galhos do arbusto: “Indi venimmo al fine ove si parte/lo secondo giron dal terzo, e dove/si vede giustizia orribil arte” (*Inf.* XIV, v. 4-6). É um sumário sem o relato da cena, sem trecho de passagem.

Somos então informados de que Dante e Virgílio alcançam o limiar entre o segundo e o terceiro níveis daquele círculo. Indo ao extremo final da floresta, chegam a uma “landa”, terreno plano e amplo, descampado, “che dal suo letto ogne piante remove” (*Inf.* XIV, v. 9). Segundo a explicação do narrador, orientada por uma precisa descrição espacial, a selva anterior circunda, como uma guirlanda, o espaço em que se encontram agora, como uma espécie de fosso. É um momento de apurada exatidão descritiva, em que, ao mesmo tempo, nota-se a jornada cruzando diferentes espaços. O descampado presente é como um areal: “Lo spazzo era una rena arida e spessa” (*Inf.*

XIV, v. 13). Descrito o espaço, o narrador quebra a ação para chamar a atenção para o presente da enunciação, refletindo sobre a dureza das palavras descritas diante daquele que possivelmente lê, no agora, o seu texto: “O vendetta di Dio, quanto tu dei/esser temuta da ciascun che legge/ciò che fu manifesto a li occhi mei!” (*Inf.* XIV, v. 16-18).

Após essa interrupção, clamando “O vendetta di Dio” (v. 16), o narrador chama a atenção para o aspecto testemunhal, para aquilo que os seus olhos contemplaram, e que produzem, portanto, a narrativa presente: “D’anime nude vidi molte gregge/che piangean tutte assai miseramente,/e pareva posta lor diversa legge” (*Inf.* XIV, v. 19-21). Dante está diante de almas nuas a chorar. No chão, almas supinas, algumas sentadas, outras andando continuamente, o que indica três formas de manifestação da pena no corpo daquelas almas: “Supin giacea in terra alcuna gente,/alcuna si sedea tutta raccolta,/e altra andava continuamente” (v. 22-24). Para complementar as três formas de se estar no areão, o narrador anuncia, em seguida, o complemento da pena, uma chuva de fogo: “Sovra tutto ’l sabbion, d’un cader lento,/piovean di foco dilatate falde,/come di neve in alpe sanza vento” (v. 28-30).

Ao longo de toda essa apresentação das penas e do espaço, ainda não obtivemos notícias de nossas personagens no momento exato da ação em cena – não sabemos se se movem, se andam, se observam tudo ao redor, estáticos. A princípio, prioriza-se a descrição do lugar novo.

O narrador segue descrevendo como a chuva caía fazendo incandescer-se o areal, com isso duplicando a dor (v. 37-39). O movimento incessante das mãos é descrito como algo miserável, tentativa de os pecadores afastarem a chuva incandescente, “l’arsura fresca”, o fresco ardor (impressionante efeito sinestésico e paradoxal): “Sanza riposo mai era la tresca/de le misere mani, or quindi or quinci/escotendo da sé l’arsura fresca” (v. 40-42).

Então se insere a fala de Dante-personagem, que pergunta ao mestre quem é um entre aqueles danados ali, fazendo uma analepse, com referência a momentos anteriores da história: “Maestro, tu che vinci/tutte le cose, fuor che ’ demon duri/ch’a l’intrar de la porta incontra uscinci,//chi è quel grande che non par che curi/lo ’ncendio e giace dispettoso e torto,/sì che la pioggia non par che ’l marturi?” (v. 43-48). O discurso de retomada de fato passado é concretizado pela menção aos demônios, às portas da cidade de Dite, do canto VIII.

O próprio penitente ouve a pergunta de Dante e responde quem é, antes que Virgílio possa falar. Diante da interrupção, a voz de Virgílio se faz ouvir como nunca

antes, segundo o narrador, se ouvira (v. 61-62). Aqui, permeando o seu discurso de força e até violência, o discurso condena, justamente, a violência cometida por aquele com quem interagem, Capaneu, personagem da mitologia.

Depois de falar contra Capaneu, Virgílio se volta para Dante e, de modo mais suave, exorta o pupilo a que sigam em frente, Dante após o mestre, tentando sempre conservar os pés protegidos: “Or mi vien dietro, e guarda che non metti,/ancor, li piedi ne la rena arsiccia;/ma sempre al bosco tien li piedi stretti” (v. 73-75). Virgílio previne contra a areia que queima, e pede que Dante observe o limite do caminho entre a brasa e o bosque, do qual acabaram de sair. O limite espacial é bem visível aí.

Aqui começa, enfim, motor do canto, definido pela necessidade constante da andança. Nesse ponto, entre os versos 76 a 90, temos também um trecho de passagem. Eles vão passando entre o bosque e o areal, para chegar a novo espaço, travessia que se dá bem ao centro do canto, perante os olhos do leitor, descortinando uma nova paisagem além do que já fora mostrado em breves momentos atrás: o rio de sangue e a floresta.

Nos versos dessa primeira passagem, lê-se que, em silêncio, Dante e Virgílio seguem, com Virgílio à frente, até que atingem o novo lugar. Concretiza-se a passagem. Esse lugar novo é descrito: “Tacendo divenimmo là ’ve spiccia/fuor de la selva un picciol fiumicello,/lo cui rossore ancor mi raccapriccia.//Quale del Bulicame esce ruscello/che parton poi tra lor le peccatrici,/tal per la rena giù sen giva quello” (v. 76-81). A paisagem, após a selva pela qual passavam rente, praticamente espremidos, desemboca em um riachinho, “picciol fiumicello”, vermelho, que causa ainda impacto sobre o narrador mesmo agora.

Comparando suas águas às de Bulicame¹⁰², o narrador diz que o rio seguia sobre a areia, e então ele descreve o fundo do riacho, e suas margens, todos feitos de pedras: “Lo fondo suo e ambo le pendici/fatt’ era ’n pietra, e ’ margini dallato;/per ch’io m’accorsi che ’l passo era lici” (v. 82-84). Dante percebera que a *passagem*, “passo”, deveria ser por ali. Virgílio então interrompe a observação silenciosa de Dante dizendo que nada até então fora mais notável à vista de Dante, no percurso infernal, do que o “presente rio” (v. 89), pois a superfície do riacho apaga as chamas que sobre ele chovem. Dante pede que Virgílio explique a razão daquilo, ao que se segue a explicação

102 Já usado como modelo comparativo no canto XII, para indicar as águas vermelhas do rio que atravessaram com o centauro.

relacionada a Creta, no mundo dos vivos, onde haveria uma montanha outrora repleta “d’acqua e di fronde” (v. 98), hoje deserta como coisa velha (v. 99), e dessa montanha uma grande estátua se ergueria, de um velho, com a cabeça de ouro, braços e peito de prata, e de cobre abaixo, com as pernas de ferro e o pé direito de barro, e cada parte desse corpo, exceto a de ouro, teria um buraco por onde lágrimas escorrem, as quais formam o riacho que agora ali avistam (v. 104-114).

O curso dessa água de lágrimas então forma Aqueronte, Estige e Flegetonte (v. 116), rios nomeados por Virgílio finalmente aqui. Depois, a água desce, até formar outro rio, o Cócito – esse rio ainda não foi visto; aqui, representa uma prolepse da geografia adiante, e Virgílio deixa claro que Dante o há de ver: “infin, là ove più non si dismonta,/fanno Cocito; e qual sia quello stagno/tu lo vedrai, però qui non si conta” (v. 118-120). Virgílio promete que Dante constatará do que se trata esse “Cocito”, esse “stagno”, ou seja, palude, pântano. Indica ainda que, por ora, não se contará o que seja o Cócito, finalizando-se aí a prolepse, com suspense.

Dante então faz uma pergunta, referindo-se ao “nosso mundo”: se a presente água se deriva “dal nostro mondo”, por que apareceria ali, naquele caminho? (v. 121-123). Com isso, ele indica as diferenças espaciais e geográficas entre as duas dimensões habitadas por Dante: uma no Além-Mundo e outra no mundo dos vivos, igualmente separando os domínios do Dante anterior à jornada, do Dante durante a jornada (personagem) e do Dante posterior à jornada (o narrador). Virgílio responde-lhe, um tanto evasivo, que Dante não se espante com as surpresas que possam ainda aparecer naquele mundo o qual ele agora percorre, indicando em sua fala dimensões espaciais e geológicas do *Inferno*: “Ed elli a me: ‘Tu sai che ’l loco è tondo;/e tutto che tu sie venuto molto,/pur a sinistra, giù calando al fondo,//non se’ ancor per tutto ’l cerchio vòlto;/per che, se cosa n’apparisce nova,/non de’ addur meraviglia al tuo volto’” (v. 24-29)¹⁰³.

Perante a resposta misteriosa de Virgílio, que lança a narrativa adiante, à expectativa daquilo que ainda virá, Dante insiste em perguntar ainda aonde estaria, afinal, o rio Flegetonte, e também Letes, pois, deste último, Virgílio se calava, e, do primeiro, diz Virgílio que “si fa d’esta piova” (v. 132), isto é, a chuva de lágrimas

103 Acrescento, para melhor compreensão dos elementos espaciais em português, caso necessário, a tradução de Brito, Dias e Heise (2021): “‘Tu sabes’, disse a mim, ‘como é rotundo/o posto e, embora tanto o percorreste,/sempre à esquerda, mais baixando ao fundo,//a volta toda ainda tu não deste;/ por isso, se algo novo te aparece,/a maravilha assim não te moleste’” (*Inf.* XIV, v. 124-129).

apenas descrita é o que o forma. Virgílio revela já terem cruzado o Flegetonte, ao dizer que um desses rios já fora visto, com sua água fervente e vermelha: “[...] ma ’l bollor de l’acqua rossa/dovea ben solver l’una che tu faci” (v. 134-135) – retoma-se, assim, um episódio passado da narrativa. Em seguida, diz que o Lete ainda será visto: “Letè vedrai, ma fuor di questa fossa,/là dove vanno l’anime a lavarsi/quando la colpa pentuta è rimossa” (v. 136-138) – de modo que esse trecho do canto se configura, subitamente, como um intenso vaivém entre *flashback* e *fastforward* intimamente ligados à paisagem da viagem.

Virgílio, imediatamente, convida Dante a seguir adiante (apelo constante do mestre) – mas teriam alguma vez parado, desde que o canto começara? Parece que conversam e caminham constantemente, a essa altura da travessia. O convite diz respeito, enfim, a que deixem o bosque, o que pode tanto indicar que, ao longo da caminhada incessante, andaram à margem dessa floresta, e agora avistam a saída, ou que, em dado momento, fizeram alguma parada para conversarem de modo detido. O mais certo, porém, é crer que andam e falam ao longo de toda a ação de travessia do canto presente.

Por outro lado, se uma pausa na caminhada aí for admitida, o mais provável é que ela tenha acontecido após a primeira passagem já assinalada, aquela que termina quando avistam, enfim, o riachinho misterioso cujo leito era feito de pedras (*Inf.* XIV, v. 76-84). Se assim for, a conversa se deu, após o silêncio da travessia, ao alcançarem o filete de lágrimas que formava os rios do *Inferno*.

É possível também que o silêncio coincida com a travessia. Dante após Virgílio, seguindo calados. A conversa teria sido então entabulada algum tempo depois desse primeiro momento de caminhada silenciosa. O índice textual que, de todo modo, indica a continuidade da jornada e a saída daquela paisagem vai se estabelecer ao fim do canto, coincidindo, portanto, com a ordem “esperada” de uma saída de geografia – ao fim do canto presente – e com a entrada em novo espaço – com o começo do próximo canto.

Aqui, no canto XIV, a retomada da andança é explicitada por Virgílio, que diz, imediatamente após a conversa sobre os rios: “Poi disse: ‘Omai è tempo da scostarsi/dal bosco; fa che di retro a me vegne:/li margini fan via, che non son arsi,//e sopra loro ogne vapor si spegne’” (*Inf.* XIV, v. 139-142). E seguem assim, na margem a que já tinham percorrido por algum tempo, margem que não se incendia, apesar da chuva de fogo caindo tão próxima.

No canto XV a seguir, os poetas permanecerão ainda no mesmo círculo – assim como no canto XVI –, sem alteração da paisagem, e a menção ao canto anterior, o XIV, se dará para dizer apenas que a “selva” já havia ficado muito distante, enquanto seguem caminhando (*Inf.* XV, v. 13-15). O canto XV, portanto, vai ser um desmembramento da andança contínua do canto XIV, em que, predominantemente, os dois poetas andam e falam. O canto XV é canto de avanço, sem chegada a parte alguma, em que o encontro com Brunetto Latini se dá ao longo da própria travessia.

Ainda o canto XIV: este se desenvolve usando-se de um diálogo que, ao mesmo tempo, apresenta a paisagem, retoma o espaço visto em outros pontos e antecipa cenários futuros, no diálogo entre os dois companheiros de viagem. Toda essa conversa parece se dar enquanto caminham, daí a importância de se perceber a passagem logo ao começo do canto, e o restante do canto todo baseado na observação do riacho que margeiam. É um canto importante para se estabelecer marcos locativos e perímetros, além de prolepses que estão profundamente relacionadas à hidrografia do *Inferno*; chama a atenção, portanto, que a água e o fogo tenham um valor tão inextricável no *Inferno* dantesco, sendo natural então que a água se torne um elemento tão importante da travessia. As águas, de maneira geral, no imaginário, representam, por vezes, o inconsciente, os mergulhos mágicos, as descidas, a confusão e a perda da identidade, sugerindo até mesmo as imagens relacionadas à loucura¹⁰⁴.

Dante percorre os rios em busca não da perda do sentido de si, mas do encontro com quem lhe dê respostas sobre sua própria vida e, portanto, restitua-lhe a via certa, uma identidade aprovada. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, a busca por essa verdade é um mergulho cada vez mais profundo na fantasia, na ficção, no afastamento da realidade, na saída da vida mundana rumo ao mundo da morte, sendo a morte a negação da existência buscada por Dante para si. A gradual fragmentação do mundo material dá luz ao *Paraíso*, enquanto o *Inferno*, materialmente descrito, pode ser reconhecido por seus traços menos “sonhadores”, por sua geografia arbustiva, rochosa, enlameada, seca. Todavia, ao mesmo tempo, a menção aos rios, ao sistema de irrigação do *Inferno*, é não apenas um dado geográfico, mas também um chamado ao mergulho gradual na ficção.

Chama a atenção, nessas passagens, com a história da montanha de Creta

104 A relação entre água e loucura pode ser acompanhada de maneira mais aprofundada no capítulo “Só se olha num lago quem é triste”, presente na dissertação *O problema e a tensão: formas de ausência em O beijo não vem da boca e A rainha dos cárceres da Grécia* (2018).

contada por Virgílio, a fusão entre os elementos da materialidade da vida, no mundo real, com seus dados sobre guerras, cidades, sobre a própria Florença, e o mergulho na dimensão oposta, mágica, entre vida e morte, numa fronteira de puro delírio.

Podemos perceber que os rios funcionam, em si, como emblemas da passagem de uma dimensão a outra, nesse caso, como um mergulho mais profundo no Além; representariam também a passagem da dureza da paisagem palpável à fantasia do olhar, do sonho, da luz, do voo, do mergulho mágico.

O *Purgatório* e o *Paraíso* se encaminham para essa perda da materialidade cada vez mais intensa, diluindo-se a paisagem e as almas, ao contrário da perda momentânea e intermitente que ocorre no *Inferno* – uma perda de consciência sempre circunscrita ao corpo, via desmaios, sustos, hesitações, medos, como mecanismos de saídas e entradas de lugares bem definidos, de geografias precisamente descritas.

Assim, o texto da *Comédia* vai se encaminhando para um aceleração do tempo, para a perda de densidade, até que o tempo se fragmente e o espaço se dilua, de modo que o tempo e o espaço do *Purgatório* e do *Paraíso* se constroem como nuvens, névoas, sonhos. Mas a tensão do corpo vivo de Dante está sempre presente nesse mergulho crescente rumo à fantasia, e, no *Inferno*, com esse corpo protuberante, com sua materialidade física, são os rios e suas águas que diluem um pouco da crueza do cenário, sendo os elementos materiais da paisagem que ligam esse corpo físico e a dimensão palpável e densa à dimensão da imaginação e do imaginário.

No **canto XVII**, encontraremos, novamente, um “canto de passagem”, com trecho de travessia no interior do canto. A travessia se finaliza no próprio canto, tomando os seus últimos versos, e, embora apareça ao final, não é descrita como sumário, mas como cena. Vemos os poetas aportarem em novo espaço, encerrando-se, então, o canto, mas configurando-se a passagem característica da travessia iniciada e terminada diante dos olhos do leitor. O canto XVII deve ser considerado em relação com o canto subsequente.

A passagem do canto XVII envolve o aparecimento do monstro Gerião, já anunciado desde o final do canto XVI, quando os poetas alcançam a borda que divisa o círculo sétimo e o oitavo, para onde devem ir agora. Estão à beira de um penhasco, que toma a forma da “ripa” – mas como seguir pelo abismo? Param ali, e se faz notar o barulho da água que cai. Nesse ponto, um elemento novo se apresenta, até então oculto: Dante trazia consigo uma corda presa à cintura, que agora oferece a Virgílio, depois de soltá-la do corpo. Com essa corda, nos diz só agora Dante, ele intentara outrora (fato

que não fora revelado no momento do canto inicial) prender uma das bestas que ameaçavam seu caminho: “Io avea una corda intorno cinta,/e con essa pensai alcuna volta/prender la lonza a la pelle dipinta” (v. 106-108). Dante indica que a sugestão de usar a corda agora é de Virgílio (*Inf.* XVI, v. 110), e a entrega enrolada ao mestre (v. 111), que a lança pelo abismo: “Poscia ch’io l’ebbi tutta da me sciolta,/sì come ’l duca m’avea comandato,/porsila a lui aggroppata e ravvolta” (*Inf.* XVI, v. 109-111). A corda, enrodilhada como uma cobra, trará, de lá do fundo do abismo, uma outra espécie de ser peçonhento. Então, observando, Dante fala consigo mesmo, na certeza de que alguma novidade aparecerá: “E’ pur conven che novità risponda” (*Inf.* XVI, v. 115). Ele diz isso vendo os olhos do mestre contemplarem atentamente o buraco adiante.

Virgílio indica que, de fato, uma novidade, *novità*, alguma espécie de “*novelty*” – considere-se ainda, neste jogo de palavras, o termo *novel* –, vai surgir: “Tosto verrà di sovra/ciò ch’io attendo e che il tuo pensier sogna:/tosto conven ch’al tuo viso si scovra” (*Inf.* XVI, v. 121-123). Logo se descobrirá à vista – mas não neste canto. Dante interrompe a narrativa para falar, misteriosamente, a partir da dimensão extradiegética, sobre “a verdade com aparência de mentira” – assinalando, ao mesmo tempo, para seu próprio discurso narrativo e preparando o leitor para a surpresa esperada: “Sempre a quel ver c’ha faccia di menzogna/de’ l’uom chiuder le labbra fin ch’el puote,/però che sanza colpa fa vergogna” (*Inf.* XVI, v. 124-126). Dessa forma, ele quer dizer que, se aquilo que está prestes a narrar parece mentira, é necessário ser prudente, talvez até calar-se, para que uma verdade aparentemente mentirosa não coloque em xeque o seu testemunho. No entanto, ele não pode se calar, como narrador. E o narrador, dirigindo-se ao leitor, prossegue com seu *storytelling*, e jura ter visto, em seguida ao lançamento da corda e às palavras de Virgílio, uma criatura assustadora se erguer do abismo: “ma qui tacer nol posso; e per le note/di questa comedia, lettor, ti giuro,/s’elle non sien di lunga grazia vòte,//ch’i’ vidi per quell’ aere grosso e scuro/venir notando una figura in suso,/maravigliosa ad ogne cor sicuro” (*Inf.* XVI, v. 127-132).

Do ar, a criatura vem “nadando”, cuja maravilha se vê em cada uma de suas cores, como se viesse se erguendo do fundo do mar, impulsionada pelo pé: “sì come torna colui che va giuso/talora a solver l’ànchora ch’aggrappa/o scoglio o altro che nel mare è chiuso,//che ’n sù si stende e da piè si rattrappa.” (*Inf.* XVI, v. 133-136). E assim termina o canto XVI, dando margem para, imediatamente, ser retomada a ação do surgimento da criatura no canto seguinte, no qual se observa o início da passagem ao outro círculo, o oitavo.

Ao início do canto XVII, encontramos de imediato a fala de Virgílio, que esclarece, enfim, quem é aquela fera: “Ecco la fiera con la coda aguzza,/che passa i monti, e rompe i muri e l’armi!/Ecco colei che tutto ’l mondo appuzza!” (*Inf.* XVII, v. 1-3), que ao mundo inteiro infecta. Abrindo *Inferno* XVII, Virgílio identifica a fera e, de acordo com o narrador, faz com que ela se aproxime da extremidade rochosa: “e accennolle che venisse a proda/vicino al fin d’ i passeggiati marmi” (v. 5-6).

Nesse começo do canto, ainda não nos encontramos no círculo próximo, o oitavo. Dante prossegue então descrevendo a “imagem da fraude”, Gerião, e sua aproximação mostrando a cabeça e o tronco, mas com a cauda permanecendo para fora da superfície, de modo que o leitor pode ter uma ideia do tamanho e do formato do corpo do monstro, e também uma ideia quanto a que espécie de meio de transporte ele se tornará: “E quella sozza imagine di froda/sen venne, e arrivò la testa e ’l busto/ma ’n su la riva non trasse la coda” (v. 7-9). O monstro tinha face de um homem, descreve Dante, e era, inclusive, uma face benigna; o resto do corpo era como de serpente; tinha duas patas recobertas de pelos até as articulações; e dorso, peito e costas cobertos por rodela e nós coloridos: “La faccia sua era faccia d’ uom giusto,/tanto benigna avea di fuor la pelle,/e d’un serpente tutto l’altro fusto;//due branche avea pilose insin l’ascelle;/lo dosso e ’l petto e ambedue le coste/dipinti avea di nodi e di rotelle” (v. 10-15).

O narrador descreve muitas cores distribuídas pelo corpo, abaixo e acima, não vistas antes nem nos panos “[...] Tartari né Turchi,/né fuor tai tele per Aragne imposte” (v. 17-18). Na descrição do monstro, insere-se um símile que compara Gerião a barcos, meio a meio sobre água e sobre a terra, equilibrando-se entre dois polos: “Come talvolta stanno a riva i burchi,/che parte sono in acqua e parte in terra” (v. 19-20). Depois, há uma comparação com um castor que se prepara para a guerra, e assim Dante descreve o monstro estacado sobre a orla de pedra. No abismo, sua cauda se debatia, torcendo-se para cima a ponta bifurcada (“forca”) e venenosa, enquanto ele a erguia como se fosse um escorpião: “Nel vano tutta sua coda guizzava,/torcendo in sù la venenosa forca/ch’ a guisa di scorpion la punta armava” (v. 25-27).

A partir daqui, notamos que os poetas estavam a certa distância da margem onde espera Gerião, o que se nota pelas palavras de Virgílio, dizendo que agora convém que eles dois se aproximem um pouco daquela besta, que *lá* estava: “Lo duca disse: ‘Or convien che si torca/la nostra via un poco insino a quella/bestia malvagia che colà si corca’” (v. 28-30).

Descem tomando à direita, rumo à besta, dando exatamente dez passos sobre a extremidade, assim evitando o areal e as chamas: “Però scendemmo a la destra mammella,/e diece passi femmo in su lo stremo,/per ben cessar la rena e la fiammella” (v. 32). Dante indica que, quando chegaram até a besta, ele olhou para a areia além, avistando gente sentada próximo àquela extremidade (v. 34-26). Eles vão mais abaixo, achegando-se a Gerião, como se vê no verso: “e quando noi a lei venuti semo” (v. 34); ali, há a vista dos que estão sentados no areal, e, assim, sob comando de Virgílio, Dante acaba afastando-se de novo, agora para falar com aqueles que observara, a fim de que tenha “plena experiência” daquilo que olha: “Quivi ’l maestro ‘Acciò che tutta piena/esperienza d’esto giron porti’,/mi disse, ‘va, e vedi la lor mena [...]’” (v. 37-39). Virgílio indica que, até que Dante retorne de sua visita próxima, o próprio Virgílio terá já falado com a besta, Gerião, para que conceda aos viajantes os seus ombros fortes (v. 40-42). Há, assim, uma espécie de retardamento da partida.

Dante obedece à instrução e, sozinho, anda pela extremidade do sétimo círculo até as pessoas que avistara sentadas na borda do abismo, comunicando objetivamente a narrativa de seus movimentos: “Così ancor su per la strema testa/di quel settimo cerchio tutto solo/andai, dove sedea la gente mesta” (v. 43-45).

A seguir, Dante descreve o sofrimento dos penitentes. Eles choravam e cobriam-se com as mãos diante do vapor e do solo quente (v. 46-48), assim como os cães, no verão, espantam pulgas e moscas (v. 49-51). O poeta olha, mas não reconhece os danados ali presentes. Todavia, reconhece brasões que os identificam, em bolsinhas que carregam ao redor dos pescoços. E um daqueles pergunta a Dante o que faz ali, notando que Dante está vivo e, por isso mesmo, pedindo a ele que se vá; o penitente ainda entrega uma profecia funesta sobre seu próprio vizinho, no mundo dos vivos. O penitente diz ser paduano dentre florentinos – e já sabemos, aqui, que Dante-personagem é de Florença, por seu contato com outros florentinos ao longo do *Inferno*. Dante vê esse homem ali punido, como um boi, colocar sua língua para fora, lambendo o rosto. Imediatamente, Dante teme que a sua demora possa contrariar Virgílio, que lhe advertira sobre não se deter. Assim, o poeta retorna ao ponto onde deixara Virgílio: “torna’ mi in dietro da l’ anime lasse” (v. 78), depois de brevemente observar os usurários.

Quando Dante retorna para junto de seu mestre, reencontra-o já montado sobre a fera, Gerião, e diz Virgílio a Dante que não tenha medo: “e disse a me: ‘Or sie forte e ardito.//Omai si scende per sì fatte scale;/monta dinanzi, ch’ i’ voglio esser

mezzo,/sì che la coda non possa far male” (v. 81-84). Na fala, Virgílio comunica a Dante também que agora descerão, como em uma espécie de escada, e o proceder deve ser que Dante montando à frente, enquanto Virgílio fica entre o poeta florentino e o ferrão da besta, para que a cauda do animal não fira o homem vivo.

Dante passa a tremer, sentindo medo perante as palavras de seu guia, mas, não querendo parecer fraco, temendo a vergonha, Dante obedece. Ele se assenta sobre o animal, com o pavor a se mostrar na voz, que falta, querendo pedir um abraço para conseguir suportar o voo: “I’ m’assettai in su quelle spallacce;/sì volli dir, ma la voce non venne/com’ io credetti: ‘Fa che tu m’ abbracce’” (v. 91-93). Mas não é preciso pedir, pois, assim que Dante sobe no animal, Virgílio “con le braccia m’ avvinse e mi sostenne” (v. 96). Contraindo Dante contra o peito, Virgílio diz: “Gerion, moviti omai” (v. 97), e indica que o faça ainda com cautela, considerando o peso novo que carrega: “le rote larghe, e lo scender sia poco:/pensa la nova soma che tu hai” (v. 98-99). E então, a partir do verso 100, inicia-se o trecho de passagem do canto, que durará até o final do canto presente.

Há aí um trecho de passagem porque, ao fim, os poetas chegam a um espaço novo, atravessando, portanto, de uma extremidade a outra dentro do próprio canto, mesmo que a chegada coincida com os versos finais desse canto.

Inicia-se a travessia. Como um barquinho, “navicella” (v. 100), Gerião sai, recuando um passo atrás e movendo-se em frente, tornando-se, assim, o meio de locomoção entre os círculos. Dante descreve o movimento da cauda, que dá início ao voo, como uma enguia e um barco, e das garras navegando o ar: “Come la navicella esce di loco/in dietro in dietro, sì quindi si tolse;/e poi ch’al tutto si senti a gioco,//là ’v’ era ’l petto, la coda rivolse,/e quella tesa, come anguilla, mosse,/e con le branche l’aere a sé raccolse” (v. 100-105).

Essa passagem abre margem para que Dante descreva, enquanto voa, o seu medo, comparando-se a Faetonte e Ícaro, representações de voos fracassados. Dante se percebe na imensidão do ar, perdendo tudo de vista, a não ser a besta sob si, o que intensifica o seu medo: “[...] vidi ch’ i’ era/ ne l’aere d’ogne parte, e vidi spenta/ogne veduta fuor che de la fera” (v. 112-113). Diz que a fera segue nadando pelo ar, “lenta, lenta”, em movimentos circulares descendo, enquanto Dante só consegue perceber o vento sobre seu rosto, este voltado para baixo: “Ella sen va notando lenta lenta:/rota e discende, ma non me n’ accorgo/se non che al viso e di sotto mi venta” (v. 115-117). Sua marcha lenta nos céus comprova que a besta deu ouvidos às recomendações de

cuidado por parte de Virgílio. Ademais, o narrador colore a passagem como se fosse, ao mesmo tempo, cena de voo e mergulho.

Dante ouve sons vindos de baixo, que captam seu olhar, o que acaba, então, gerando mais medo em relação ao voo e à possível queda, vendo assim o fogo e ouvindo lamentos: “Io sentia già da la man destra il gorgo/far sotto noi un orribile scroscio,/per che con li occhi ’n giù la testa sporgo.//Allor fu’ io più timido a lo stoscio,/però ch’ i’ vidi fuochi e senti’ pianti;/ond’ io tremando tutto mi raccoscio” (v. 118-123). Amedrontado, agarra-se mais forte ao dorso do monstro. A descida, em seguida, faz com que se aproxime o fim da passagem, e Dante continua a perceber, agora mais perto, os horrores ao redor: “E vidi poi, ché nol vedea davanti,/lo scendere e ’l girar per li gran mali/che s’appressavan da diversi canti” (v. 124-126). Então chega o momento da descida, e Gerião aterrissa, “lasso”, na borda de um novo círculo, completando-se, assim, a passagem: “così ne puose al fondo Gerione/al piè al piè de la stagliata rocca,/e, discarcate le nostre persone,//si dileguò come da corda cocca” (v. 133-136). Os poetas são depositados sobre a rocha, abaixo, após o movimento de descida em círculos. Depois, Gerião parte como uma flecha.

O complemento dessa chegada é visto no canto subsequente, com a descrição apurada do espaço em que acabaram de ser pousados. Assim, a passagem se finaliza no mesmo canto em que ela começa, mas a descrição da nova paisagem atingida é encontrada no canto XVIII. O XVII é um canto de passagem porque vemos a travessia se desenrolar enquanto cena, com a peculiaridade, contudo, de que a *descrição* do novo espaço em que aportam ao fim do canto XVII ser reservada ao canto XVIII.

No início do **canto XVIII**, Dante descreve Malebolge. Sabemos, depois de alguns versos, que esse é o lugar até o qual Gerião os atravessou. O começo da descrição de Malebolge, no canto XVIII, narra o tal espaço como bolsões, o que, até mesmo por seu nome, já sugere uma espécie de “inchaço” no *espaço* da narrativa e na própria enunciação. Esse espaço pode ser entendido em si mesmo como uma catálise, porque, dentro dele, a narrativa vai desacelerar-se perto de seu fim (a saída do *Inferno*), multiplicando os espaços narrados – explorando-se, um a um, “bolsões” desse terreno –, embora já se esteja muito próximo dos limites finais do *Inferno*. Malebolge é uma espécie de grande *inchaço* com pequenas passagens dentro de si. Contudo, esse pedaço do *Inferno*, conforme o entendemos, está dentro de um único espaço. Ademais, porque estão funcionando, em si mesmos, como uma única catálise, os trechos de travessia que acontecem *no interior* de Malebolge não serão esmiuçados aqui.

Leonardi, em sua introdução ao canto em questão, faz lembrar que *Inferno* XVIII confere o tom estilístico a todos os treze cantos subsequentes, estes circunscritos no espaço de Malebolge. E a primeira parte desse canto introdutório é justamente dominada por *descriptio loci* – “la dettagliata raffigurazione del nuovo cerchio nel suo insieme, che presenta allo sguardo i dieci fossati concentrici, grigi e pietrosi” (2012, p. 536).

Malebolge, começa o narrador, é um “*luogo*” (na abertura do verso, a palavra chama a atenção para a descrição do espaço como fonte principal da estruturação do canto); “*luogo è in inferno detto Malebolge*” (v. 1), feito todo de pedra, de coloração férrea, como as paredes que ao redor o circundam: “*tutto di pietra di color ferrigno, come la cerchia che dintorno il volge*” (v. 2-3).

A seguir, Dante retoma expressão locativa emblemática, “no meio do caminho”, aqui revisitando-a: “*Nel dritto mezzo del campo maligno/vaneggia un pozzo assai largo e profondo,/di cui suo loco dicerò l’ordigno*” (v. 4-6). No meio desse campo maligno, portanto, há um poço largo e profundo, que Dante descreverá ainda dizendo: “*di cui suo loco dicerò l’ordigno*” (v. 6).

A estrutura que delimita o ponto profundo é, assim, circular, e, dentro dela, o seu centro é dividido em dez valas, à semelhança do muro de um castelo protegido por fossos: “*Quale, dove per guardia de le mura/più e più fossi cingon li castelli,/la parte dove son rende figura*” (v. 12). Esse formato, portanto, gera o padrão que Dante observa no espaço ali presente, havendo passarelas ou pontes que se erguem desde a fortaleza até as margens externas daquela arquitetura pedregosa, de modo que os fossos eram cruzados por pontes elevadas sobre os espaços abaixo.

É nesse lugar que, depois do transporte de Gerião, os poetas se encontram: “*In questo luogo, de la schiena scossi/di Gerïon, trovammoci; e ’l poeta/tenne a sinistra, e io dietro mi mossi*” (v. 19-21). O poeta latino vai para a direita, com Dante seguindo logo atrás. O que acontece aqui, nessa finalização da caracterização da passagem, é que Dante narra o que observa em Malebolge *antes* de dizer sua localização exata após a descida de Gerião. Ele não começa o canto afirmando “*Gerião nos deixou em tal lugar*”. Ele descreve o lugar por primeiro, e só depois anuncia: foi ali que Gerião nos deixou.

Anunciando o lugar em que se encontram e o fim da jornada sobre o dorso de Gerião, os poetas seguem em frente, fazendo com que surja, dessa forma, um canto “caminhante”, voltado para a ação intensa do deslocamento.

Parece interessante notar que Malebolge, como um todo, é um espaço sobre

o qual se deva deslocar-se, cruzando suas pontes, assim, em uma arquitetura propícia à travessia. Esse próprio espaço assume as feições de uma transição, um lugar entre dois pontos decisivos. O canto é permeado de indicações da necessidade de andar, como ao se dizer ali: “Mentr’ io *andava*, li occhi miei in uno/furo scontrati [...]” (v. 40-41). Enquanto anda, Dante tem os encontros com danados e também com demônios. O espaço é pontilhado por novas agonias, assim como se testemunha logo que Dante e Virgílio tomam a via à direita: “A la man destra vidi nova pieta,/novo tormento e novi frustatori,/di che la prima bolgia era repleta” (v. 22-24). Chegaram à primeira “bolgia”.

Dante descreve os pecadores nus ao fundo do buraco, andando na direção desses peregrinos visitantes. O poeta florentino vai examinando o espaço ao redor, caminhando sempre, e indica a visão de tudo o que o circunda: “Di qua, di là, su per lo sasso tetro/vidi demon cornuti con gran ferze,/che li battien crudelmente di retro” (v. 34-36). Ele observa os espíritos golpeados cruelmente por demônios, novos personagens monstruosos apresentados neste canto.

Dante então se detém, quando avista algo que deseja observar melhor. Essa parada contrasta com a constante locomoção dos poetas nessa etapa. Ao parar, Dante é acompanhado por Virgílio, de igual modo detendo-se: “Per ch’io a figurarlo i piedi affissi;/e ’l dolce duca meco si ristette,/e assentio ch’alquanto in dietro gissi” (v. 43-45).

Dante para com intenção de interpelar acerca de alguém em quem seus olhos haviam esbarrado. O danado reclina adiante a cabeça, na esperança de não ser reconhecido. Dante dirige-se a ele, chamando-o como “aquele que à terra dirige o olhar” (v. 48). Vendo-o, Dante declara-lhe então o nome, afirmando saber de quem se trata, “Venedico se’ tu Caccianemico” (v. 50). Dante interroga-o sobre o que o trouxera àquela pena e então um diálogo se trava, com os poetas ali parados. Enquanto o morto fala, surge um demônio com um açoite e acerta o penitente, mandando-o embora: “[...] via,/ruffian! [...]” (v. 65-66). Dante, neste momento, volta para perto de Virgílio, indicando novo movimento possivelmente motivado pelo pavor: “I’ mi raggiunsi con la scorta mia” (v. 67). Assim, retomam o passo, chegando à outra via em direção a nova fossa: “poscia con pochi passi divenimmo/là ’v’ uno scoglio de la ripa uscia” (v. 68-69).

Os poetas vão por esse caminho, dobram à direita, param uma vez mais, a pedido de Virgílio, para contemplar alguns danados que estão no extremo oposto, abaixo deles. Os poetas estão sobre essa espécie de ponte, olhando, parados outra vez (v. 79). Veem Jasão, de quem Virgílio reconta a história, dizendo ainda, sobre essa primeira vala: “Con lui sen va chi da tal parte inganna:/e questo basti de la prima

valle/sapere e di color che 'n sé assanna” (v. 97-99). Fora da fala de Virgílio, o próximo trecho de narrativa comunica que os poetas alcançam a segunda ponte: “Già eravam là 've lo stretto calle/con l' argine secondo s'incrocicchia,/e fa di quello ad un altr' arco spalle” (v. 100-102). De fosso em fosso, assim, os poetas seguem. Embora haja muito movimento, transições e passagens, dentro de Malebolge, o espaço, ao longo dessa travessia, vai permanecer o mesmo. Pode-se concluir, portanto, que o canto traz marcações da constante caminhada e de chegada a novos marcos dentro dos bolsões, mas essa caminhada não modifica a paisagem, pois tais marcas de travessia estão circunscritas ao mesmo espaço de sempre, Malebolge.

Desse modo, Malebolge é um compilado de cantos que, em si, produzem um inchaço espacial, uma grande catálise no tecido da narrativa; porém, dentre os cantos de Malebolge, não há travessias que se configurem como trechos de passagem, pois a paisagem permanecerá, a rigor, a mesma que se iniciou depois da descida do dorso de Gerião. Convém saltar então ao próximo canto de passagem.

No canto **XXXI**, os poetas finalmente deixam Malebolge: “Noi demmo il dosso al misero vallone” (v. 7), sendo “vallone” a menção à geografia das valas. A expressão de transição entre espaços – “ripa” –, uma vez mais, volta a aparecer: “su per la ripa che 'l cinge dintorno,/attraversando sanza alcun sermone” (v. 8-9). Os poetas cruzam o espaço sobre a borda que encerra e circunda o Malebolge, em silêncio.

O narrador, após a menção ao silêncio, confere ao espaço o seu estado ambíguo de suspensão crepuscular: não era escuro como a noite ou claro como o dia, “quiv' era men che notte e men che giorno” (v. 10), e sua visão então tenta recompor o espaço que se apresenta adiante. A visão, porém, é ultrapassada pelo sinal de um som: “ma io senti' sonare un alto corno” (v. 12), que, de tão forte, dirige os olhos de Dante a um lugar específico, “dirizzò li occhi miei tutti ad un loco” (v. 15).

Dirigindo o olhar para a origem do som, tem o poeta a impressão de ver “molte alte torri” (v. 20). Usando o termo “terra”, o narrador então pergunta a seu “maestro” que lugar é aquele, localizando, assim, o espaço em sua dimensão bem material: “che terra è questa?” (v. 21). Virgílio responde que Dante logo saberá, seguindo em frente, e que a visão pode estar enganando-o, porque ele olha tudo de longe; é necessário aproximar-se. Virgílio expressa uma pequena reprimenda, estimulando o conhecimento acerca do espaço: “Tu vedrai ben, se tu là ti congiungi,/quanto 'l senso s'inganna di lontano” (v. 25-26). Tomando a mão de Dante com carinho, logo em seguida, incita-o a ir mais adiante. Assim, concede uma

explicação: “sappi che non son torri, ma giganti” (v. 31).

Com essa saída de Malebolge e a chegada perante a nova geografia, avistada de longe, inclusive com a confusão quanto às pedras que formam gigantes (confundidas com torres), temos um outro trecho de passagem, enquanto os poetas caminham em direção a esse “lugar” antropomórfico, formado por gigantes como muralhas ou sentinelas.

Virgílio segue dizendo a Dante que tais gigantes estão ao redor da “ripa”, visíveis, acima, a partir de seu umbigo: “e son nel pozzo intorno da la ripa/da l’umbilico in giuso tutti quanti” (v. 32-33). O olhar de Dante, com a explicação, se desanuvia; eles seguem, com o aumento do medo do narrador diante da nova visão: “più e più appressando ver’ la sponda,/fuggiemi errore e cresciemi paura” (v. 38-39).

Elevando-se sobre a margem ao redor do poço, o narrador vê o corpo dos gigantes: “E io scorgeva già d’alcun la faccia,/le spalle e ’l petto e del ventre gran parte,/e per le coste giù ambo le braccia” (v. 46-48). Dante então comenta que a natureza acertara ao não se dedicar mais à feitura de tais criaturas, máquinas de guerra, aludindo ainda a elefantes e baleias como uma escolha mais sábia – seres gigantesco que a natureza, mais brandamente, ainda mantém: “Natura certo, quando lasciò l’arte/di sì fatti animali, assai fé bene/per tòrre tali essecutori a Marte.//E s’ella d’elefanti e di balene/non si pente, chi guarda sottilmente,/più giusta e più discreta la ne tene” (v. 49-54).

Dante segue com a descrição do gigante que avista: “La faccia sua mi pareva lunga e grossa” (v. 58), comparando-o a uma escultura de pinha em Roma: “come la pina di San Pietro a Roma,/e a sua proporzione eran l’altre ossa” (v. 59-60), o que reforça a ideia de gigantes como uma estrutura arquitetônica. Os gigantes desse trecho vão se tornando, cada vez mais, como lugares, pontos do espaço a que os peregrinos devem atingir, elementos que compõem a geografia desse ambiente.

Dante via esse primeiro gigante com a “ripa” a divisar seu corpo pela metade. Ele expressa então avistar “trenta gran palmi” (v. 65) da altura do ombro do gigante até a cintura, onde a borda do muro o ocultava até embaixo (v. 66). O gigante começa a gritar, expressando palavras incompreensíveis: “Raphèl mai amècche zabì almi” (v. 67), despertando contra si a invectiva de Virgílio, que, desprezando-o, fala em seguida a Dante que aquele monstro é Nemrod (ou Ninrod), culpado pelo fato de o mundo não falar hoje uma só língua (v. 76-78) – referência ao episódio babélico. Virgílio diz ainda a Dante que convém deixar para trás o gigante, não lhe dirigir

palavra: “Lasciànlo stare e non parliamo a vòto” (v. 79), pois tanto faz a linguagem que se use com ele; este não a compreenderia (v. 80-81).

Dante então se refere à caminhada: “Facemmo adunque più lungo viaggio,/vòlti a sinistra; e al trar d’un balestro/trovammo l’altro assai più fero e maggio” (v. 82-84). Ele comunica a tomada à esquerda, alcançando agora um outro dentre os gigantes. Os peregrinos caminham, passando adiante, mas permanecem no mesmo cenário.

Esse segundo gigante, por sua vez, tinha os braços presos, o esquerdo à frente de si e o direito por trás, com uma corrente “che ’l tenea avvinto/dal collo in giù, sì che ’n su lo scoperto/si ravvolgëa infino al giro quinto” (v. 88-90), isto é, preso ao longo do torso inteiro, em voltas, cinco delas cobrindo a parte do tronco. Virgílio identifica para Dante aquela figura como “Fialte [...]” (v. 94), um dos titãs punidos por Júpiter pelo assalto ao Olimpo. Imediatamente, Dante pergunta sobre outro gigante, querendo vê-lo: “[...] S’esser puote, io vorrei/che de lo smisurato Briareo/esperienza avesser li occhi mei” (98-99), ao que Virgílio lhe responde que ele verá, na verdade, Anteu.

De fato, Anteu assumirá uma importância narratológica no trecho de passagem do canto, e Virgílio logo o explica: ele está perto dali onde se encontram, sabe se comunicar humanamente e será responsável por levá-los mais ao fundo do Inferno: “[...] Tu vedrai Anteo/presso di qui che parla ed è disciolto,/che ne porrà nel fondo d’ogne reo” (v. 100-102).

Fialte começa a se movimentar, o que gera, segundo o narrador, a sensação de que um terremoto abala uma torre (v. 106-108). Dante se enche de temor, especificamente, da morte (v. 109), e está salvo apenas pelas correntes que prendiam o gigante. Os poetas alcançam enfim Anteu, com uma parte de seu corpo visível acima do buraco: “Noi procedemmo più avanti allotta,/e venimmo ad Anteo, che ben cinque alle,/sanza la testa, uscia fuor de la grotta” (v. 112-114). Após esses versos, insere-se imediatamente o discurso de Virgílio, invocando o gigante e pedindo que leve os dois viajantes abaixo, com nova referência a Cócito e ao que encontrarão na geografia adiante: “mettine giù, e non ten vegna schifo,/dove Cocito la freddura serra” (v. 122-123).

A geografia e os movimentos, aqui, são bem ressaltados ao serem feitas suas descrições. Os gigantes se erguem sobre o poço do mais profundo Inferno, em uma formação circular, de modo que, como torres, foram avistados por Dante a princípio.

Agora, um dentre esses gigantes fará a travessia dos poetas à próxima etapa, como outrora já haviam sido transportados por seres integrados à paisagem, assim como Gerião ou os Centauros.

Virgílio solicita que o gigante em questão se incline para concluir a missão (v. 126), acrescentando que Dante pode render “fama” ao gigante no “mondo”, o que assinala tanto a ansiedade pela conclusão daquela jornada, com a menção ao mundo de “lá”, o mundo para o qual Dante talvez retorne, quando frisa a condição de alguém que, com seu texto, pode narrar tudo o que se passou naquela travessia. A certeza de que Dante pode conceder fama àquele sobre quem escreve é contrastada, ao mesmo tempo, pela dúvida perene do condicional *se*, condição que ressalta a questão temporal envolta na possibilidade de fim pela morte: “‘Ancor ti può nel mondo render fama,/ch’el vive, e lunga vita ancor aspetta/se ’nnanzi tempo grazia a sé nol chiama’” (v. 127-129).

Ouvindo-o, o gigante apressadamente estende a mão, apanhando Virgílio (v. 130-131). Virgílio, vendo-se já tomado, diz a Dante: “‘Fatti qua, sì ch’io ti prenda’” (v. 134). Com os dois poetas, o gigante faz um feixe em sua mão (v. 135). No interior dessa palma, Dante teme, ao sentir o gigante se inclinar, e por um átimo deseja tomar uma outra estrada, menos amedrontadora: “‘ch’i’ avrei voluto ir per altra strada’” (v. 141).

Nesse ínterim, levemente o gigante deposita o seu feixe ao fundo do poço e, tão rapidamente, volta a se erguer para sua posição anterior: “Ma lievemente al fondo che divora/Lucifero con Giuda, ci sposò;/né, sì chinato, lì fece dimora,//e come albero in nave si levò” (v. 142-145). Nessa passagem final do canto, temos nova travessia, que se conclui com a chegada ao novo espaço; essa chegada coincide exatamente com o fim do canto, sem que vejamos os poetas explorarem o novo espaço ainda em *Inferno XXXI*. Aqui, ao fim, contamos apenas com o movimento do atravessamento dentro da mão do gigante, mas não exatamente com o seu desdobramento posterior, a exploração da paisagem – reservada ao canto próximo, que trará a descrição do chão como um lago de gelo no fosso escuro.

Tal próximo canto, **XXXII**, constrói um tipo de passagem sutil, que se dá atravessando os quatro níveis de punição de Cócito, ao longo do qual as penas mudam, embora o lago de gelo permaneça, aparentemente, o mesmo espaço geográfico. Nesse canto, após uma invocação às musas, temos uma breve encadeação da ação presente com o que acabara de se encerrar no canto anterior: Dante diz que um dos penitentes ali fala com ele assim que os dois poetas são depositados no poço escuro sob os pés dos gigantes (v. 16-17).

Aqui, ao longo desse canto, como aconteceu em Malebolge, temos uma travessia entre penitentes sem mudança drástica da paisagem, ainda que haja variações tênues. Agora, a transição da caminhada entre uma dimensão e outra daquele mais profundo abismo será assinalada pelas diferentes vozes das cabeças congeladas no chão.

Assim como no canto subsequente, o trecho de passagem aqui se dá pela ida de uma região a outra do mais baixo Inferno. Dante e Virgílio vão transitar, sobre o mesmo lago gelado, de Caína a Antenora. A ida de uma zona a outra do lago é sempre marcada pela fala de um dos envolvidos na cena. No canto presente, identifica-se Caína pela fala de alguém em diálogo com Dante, dentre os danados, após outro penitente chamar-lhe a atenção a fim de pedir que o poeta tenha cuidado e não pise nos crânios que ali estão.

Dante só apresenta, de fato, o espaço em que se encontra depois de ouvir a voz do danado que pede para que se tenha cuidado ao seguir em frente. Isso acontece, também, porque, ao ser depositado ali pelo gigante, Dante olhava o alto muro do qual apenas se despedira, a borda entre aqueles dois níveis, o anterior e o presente (v. 18). Ele mirava ainda tal muro quando foi interrompido pela voz do danado: “[...] ‘Guarda come passi:/va sì, che tu non calchi con le piante/le teste de’ fratei miseri lassi’” (v. 19-21).

Dante descreve o movimento de olhar para baixo, vendo, sob os pés, um lago de gelo – o qual não parece feito de água, mas de vidro: “Per ch’io mi volsi, e vidimi davante/e sotto i piedi un lago che per gelo/avea di vetro e non d’acqua sembiente” (v. 22-24). Essa não é precisamente a passagem de uma paisagem a outra, mas é o momento em que Dante registra, precisamente, a chegada a uma nova geografia, apenas aludida ao final do canto XXXI. Desse modo, a chegada ali se deu em concordância com o final do canto anterior, mas só aqui a nova paisagem é apresentada, após a invocação das musas e a fala de um penitente.

Diferenciando-se do que acontece em Malebolge, por outro lado, a identificação das diferentes zonas acaba se configurando, também, como uma mudança entre lugares no próprio Cócito. Seus diferentes nomes reforçam a ideia de zonas diversas. A próxima passagem da trama, no presente canto, será sobre esse mesmo lago, com a sutil ida de Dante, via caminhada, do ponto em que se encontra agora, Caína, a Antenora. Desconsideramos o conceito de passagem entre as subdivisões de Malebolge não porque ali não houvesse uma transição entre as partes, uma travessia, mas porque o próprio Malebolge é, em si, um trecho catalítico com catálises menores e multiplicadas

dentro de si, ao mesmo tempo mantendo-se como apêndice uno. No caso da região do Cócito, mesmo que se trate de um círculo só, ainda assim consideramos suas diferentes zonas e a transição de uma a outra como trechos de passagem porque, no Cócito, a mudança entre as zonas coloca em questão a própria importância do caminhar de Dante e de Virgílio como um dos principais fatores para que a mudança de região seja percebida – é um tipo de passagem fina, mas presente, e fortemente pautada no elemento da “caminhada”.

Ficamos sabendo que ali é Caína, o nome daquele novo espaço, quando Dante interpela os danados aos seus pés, mergulhados como rãs, com os rostos fora da água: “E come a gracidar si sta la rana/col muso fuor de l’acqua [...]” (v. 31-32). Dante diz olhar bem ao redor (v. 40) e voltar-se para baixo a fim de ver os dois pecadores que traziam tão juntas as cabeças, ao ponto de os cabelos parecerem pertencentes a um só ser (v. 42). Dante pergunta àqueles quem são. Encaram Dante, erguendo a cabeça em sua direção. Agora, o poeta pode ver que as lágrimas que derramam saem de seus olhos até os lábios, e então congelam, ficando as pálpebras fixas com o gelo que as cerra. Eles, raivosos, não respondem a Dante nada, mas um terceiro, que perde as orelhas para o frio, mantendo o rosto abaixado (v. 52-53), questiona a Dante por que ele olha tanto para os danados. É este quem identifica aqueles dois outros e indica que o espaço ali se chama Caína (v. 58).

Dante declara ter visto outras faces irreconhecíveis, após o diálogo com o penitente. A trajetória vai adiante até o protagonista topar com a cabeça de outro danado. Este lhe dirá que já se encontra em Antenora. Esse trecho de passagem se desenrola com a peculiaridade de um novo dispositivo narrativo, em meio ao espaço sem limites *aparentes*, a não ser a mudança do tipo de pena registrada no lago congelado: “E mentre ch’andavamo inver’ lo mezzo/al quale ogne gravezza si rauna,/e io tremava ne l’eterno rezzo;//se voler fu o destino o fortuna,/non so; ma, passeggiando tra le teste,/forte percossi ’l piè nel viso ad una” (v. 73-78). Este novo penitente é quem grita perguntando a Dante por que ele assim o golpeia, tropeçando. O trecho de passagem se dá exatamente nesse curto intervalo de caminhada, mas só o saberemos pela próxima interlocução. Assim, o último círculo do *Inferno* se apresenta com uma divisão de, pelo menos, duas partes, mas que, ainda mais à frente, se revelará dividido em quatro. As cabeças e corpos dos danados se transformam em marcos espaciais a sinalizarem a mudança de zona, pela variação entre as penas, num mesmo lago.

Dante pede permissão a Virgílio para fazer uma pausa e perguntar algo ao

danado, seguindo, depois, sem mais atrasos (v. 82-84). Ao perguntar quem é aquele pecador, o danado retorque a Dante com pergunta similar – quem é o próprio Dante, vagando, assim, por Antenora? Destarte, ficamos sabendo que agora as personagens se encontram em nova divisão do lago: “‘Or tu chi se’ che vai per l’Antenora,/percotendo’, rispuose, ‘altrui le gote,/sì che, se fossi vivo, troppo fora?’” (v. 88-90).

Não passa despercebido ao danado o fato de que Dante cruza o espaço com tanto peso, como a força de um corpo vivo – ou mais que isso. Dante lhe garante estar vivo, e promete mais, ao fim daquela jornada (futuro do protagonista, presente do narrador): “‘Vivo son io, e caro esser ti puote’,/fu mia risposta, ‘se dimandi fama,/ch’io metta il nome tuo tra l’altre note’” (v. 91-93). O danado garante querer, justamente, o contrário – nada de fama –, e pede que Dante se vá de uma vez, pois sua tentativa de lisonja, ali, é inútil (v. 94-96).

Dante demonstra, em seguida, violenta atitude, tomando o danado à força e demandando resposta: “Allor lo presi per la cuticagna/e dissi: ‘El converrà che tu ti nomi,/o che capel qui sù non ti rimagna’” (v. 97-99). O pecador permanece sem se abalar, sem medo de perder todo o cabelo, e não dirá quem é (v. 100-102). Dante pega-lhe de modo mais cerrado por esses cabelos, quando, enfim, um outro grita, identificando-o: “[...] ‘Che hai tu, Bocca?’” (v. 106).

Dante garante ao “malvado traidor” que já não precisa ouvir mais nada, sabendo agora a sua identidade, e que levará ao mundo “vere novelle” sobre ele (v. 111). Bocca então o despede, colocando, uma vez mais, o fim da jornada de Dante em suspense: “‘Va via’, rispuose, ‘e ciò che tu vuoi conta;/ma non tacer, se tu di qua entro eschi,/di quel ch’ebbe or così la lingua pronta’” (v. 112-114).

Os poetas abandonam aqueles dois, quando o protagonista avista outro fato singular: “Noi eravam partiti già da ello,/ch’io vidi due ghiacciati in una buca,/sì che l’un capo a l’altro era cappello” (v. 124-126). Nesse trecho, percebe-se que o movimento da ação, após o encontro com aquele denominado Bocca, se desenrola por meio do breve sumário de um verso, “nós já tínhamos partido quando...”. Dante então pergunta em direção aos novos danados, àquele que mastiga o outro, por que o faz e de quem se trata. Ao fim dessa pergunta, interrompe-se o canto, com o diálogo a se completar apenas no canto seguinte.

No canto **XXXIII**, a próxima passagem é registrada. O canto anterior a este termina com a pergunta de Dante sobre a identidade de um danado. Aqui, em *Inferno* XXXIII, esse homem se identificará logo nas primeiras linhas, após afastar a boca do

crânio mastigado.

Estão todos ainda na laguna enregelada em que há crânios fincados no gelo, com o corpo submerso. É ainda o nono círculo do *Inferno*, o último, aos pés dos gigantes, onde foram depositados os peregrinos. As passagens que aqui se dão ainda acontecem de modo delicado. Devemos considerar esses como trechos de passagem porque é demarcada, a cada vez, a chegada a um espaço com *nome* diferente, dentro do último nível do *Inferno*. Esse procedimento é algo diverso do que acontecia, ressaltamos outra vez, no interior de Malebolge, com a passagem de uma ponte a outra naquela mesma zona, sem que os bolsões designassem especificamente “lugares” ou bem demarcados e diferentes níveis de punição.

Aqui, no último grau de *Inferno*, outra diferença em relação a Malebolge é o ritmo da travessia, já que algo contrário à duração consideravelmente duradoura de uma catálise (e Malebolge funciona, em si próprio, como uma grande catálise) acontece: a trama se acelera, a passagem de um espaço a outro acontece quase num átimo, transição cuja marca se torna a inserção de novo *nome* espacial na fala dos danados, quase não havendo tempo para se descrever o espaço – justamente pela celeridade da travessia.

É interessante notar que as passagens registradas nos cantos XXXII e XXXIII pertencem a uma ordem diferente de transição ou “trecho de passagem” – são um tipo que direciona a narrativa para um movimento acelerado, rumo a uma espécie de inédito ritmo determinante à jornada vindoura no *Purgatório*.

O *Purgatório*, simulando o movimento de um relógio, circularmente, ao redor do monte, faz com que os poetas pareçam correr contra o próprio tempo que resta, com as constantes chamadas de Virgílio para que eles não se atrasem, não percam o tempo precioso da jornada. Aqui, nos últimos momentos e espaços do *Inferno*, vamos dando adeus a uma geografia diferente e particular, em que o tempo era esticado ou acelerado, diluído ou comprimido, sempre de acordo com o olhar de Dante sobre a paisagem ao redor, sempre havendo tempo, portanto, para averiguar o que havia no espaço circundante.

O *Inferno* parece um momento em que tempo e espaço formavam uma mesma densa categoria, movendo-se adiante e alimentando-se mutuamente. No *Purgatório*, parece-me que o tempo tomará a dianteira do relato, um tempo célere, em que os encontros, o cansaço, o desejo, a ida em frente são profundamente motivados pela pressa, não mais pela necessidade de olhar e atravessar, como acontecia no *Inferno*. As pausas do *Purgatório* são forçadas pelo cansaço. No *Inferno*, há sempre tempo para

observar, mesmo quando há pausas; e não há sonhos ou visões mentais – há, ao contrário, o predomínio dos olhos abertos e da curiosidade.

Neste canto XXXIII, o diálogo apenas interrompido ao fim do canto anterior é imediatamente retomado com a resposta de uma voz, a do danado enregelado, que reconhece o modo de falar florentino de Dante, embora não saiba de quem se trata e nem como ali chegou: “Io non so chi tu se’ né per che modo/venuto se’ qua giù; ma fiorentino/mi sembri veramente quand’ io t’odo” (v. 10-12). O penitente conversa em troca da infâmia que acredita poder trazer para o nome daquele a quem mastiga (v. 7-9). Ele então diz ter sido conde Ugolino: “Tu dei saper ch’i’ fui conte Ugolino,/e questi è l’arcivescovo Ruggieri:/or ti dirò perché i son tal vicino” (v. 13-15), e Ugolino procede contando a história das circunstâncias de sua morte.

A partir da fala de Ugolino, por meio do discurso direto da fala desse pecador no interior da voz narrativa de Dante, há uma mudança poderosa do local em que a cena se desenrola. Somos transportados, subitamente, à torre onde, preso, Ugolino fora mantido pouco antes de morrer. O leitor, no espaço do abismo infernal, vê-se contemplando outro lugar, acompanhando o relato de Ugolino: “Breve pertugio dentro da la Muda,/la qual per me ha ’l titol de la fame,/e che conviene ancor ch’altrui si chiuda,//m’avea mostrato per lo suo forame/più lune già, quand’ io feci ’l mal sonno/che del futuro mi squarciò ’l velame” (*Inf.* XXXIII, v. 22-27). Ugolino começa assim a narrar sobre a pequena janela, um buraco na torre da fome em que está preso, pelo qual viu o tempo passar, até a ocasião de seu sonho, um sonho que revela o futuro – ao mesmo tempo prenunciando o fim dos seus dias.

Ugolino narra o sonho de um homem que perseguia um lobo e seus filhotes. Despertando, ali, na torre, ele então vê chorar seus próprios filhos, famintos, a “dimandar del pane” (v. 39). Esperavam algo, naquela hora em que, normalmente, a comida seria levada, ouvindo sons ao pé da torre, ruído que devolve Ugolino à realidade da prisão, enquanto olha o rosto de seus filhos: “e io senti’ chiavar l’uscio di sotto/a l’orribile torre; ond’ io guardai/nel viso a’ mie’ figliuoi sanza far motto” (v. 46-48). A menção ao som no sopé da torre marca a dimensão espacial desse confinamento e do novo espaço que se descortina a partir do relato, pela memória da personagem com quem Dante conversa.

“Nel doloroso carcere” (v. 55), diz ele, os raios de sol entram, tendo se passado novo dia e nova noite, chegando então a manhã em que um dos filhos oferece ao pai a carne deles próprios (v. 61-63). O pai nada lhe disse, ao que permaneceram

mudos. Segue então o registro daquele dia triste: “Queta’mi allor per non farli più tristi;/lo di e l’altro stemmo tutti muti;/ahi dura terra, perché non t’apristi?” (v. 64-66). A partir do quarto dia de fome, o pai vê os filhos morrerem, um a um, chamando ainda por seus nomes, mesmo depois que dias se passaram desde sua morte. Desse ponto em diante, o relato de Ugolino se encerra com a enigmática frase: “Poscia, più che ’l dolor, poté ’l digiuno” (v. 75).

Após ter dito a sua história, Ugolino procedeu, com “li occhi torti” (v. 76), a mastigar de volta o crânio que antes trazia entre os dentes. O narrador insere uma fala contra a cidade de Pisa, chamando a atenção para a extradiegese: “Ahi Pisa, vituperio de le genti” (v. 79). A fala contra a cidade se dirige também contra a violência que abateu os filhos do conde. Imediatamente, insere-se no canto o trecho de passagem, com os poetas indo ainda um pouco mais além, deixando Ugolino para trás: “Noi passammo oltre, là ’ve la gelata/ruvidamente un’altra gente fascia,/non volta in giù, ma tutta riversata” (v. 91-93). Agora, nessa passagem, eles encontram outras pessoas congeladas, mas estes não estão curvados (os penitentes anteriores olhavam para baixo, no gelo, como se contemplassem o próprio peito), e sim com o rosto voltado para cima.

Os seres, aqui, se tornam objetos de uma nova paisagem. Essa se configura como o meio do caminho para a definitiva saída do *Inferno*. Nesse novo “lugar”, que apresenta uma paisagem diferente pelo modo como estão dispostos os pecadores (impossibilitados de chorar, com os rostos voltados para cima e as primeiras lágrimas congelando-se em nódulos de gelo), lê-se a diferença de cenário pela mudança do grau de punição: “Lo pianto stesso lì pianger non lascia,/e ’l duol che truova in su li occhi rintoppo,/si volge in entro a far crescer l’ambascia;//ché le lagrime prime fanno groppo,/e sì come visiere di cristallo,/riempion sotto ’l ciglio tutto il coppo” (v. 94-99).

Imediatamente após a descrição destes, Dante sente, junto com o frio, um vento: “già mi pareva sentire alquanto vento;/per ch’io: ‘Maestro mio, questo chi move?/non è qua giù ogne vapore spento?’” (v. 103-105). A primazia do *movimento*, com a ventania, volta a surgir na narrativa. Um paralelo interessante então se traça – Dante é aquele que “move o que toca”, e agora se pergunta ele mesmo quem faz *mover* o *Inferno* daquela forma, com a rajada de vento. Por sua pergunta, vê-se que o que intriga Dante é a presença do vento em um lugar cujas circunstâncias geológicas e meteorológicas não permitiriam coisa assim. A pergunta é um dispositivo narrativo, tirado da paisagem, a qual prepara o leitor e a personagem para o que vai ser apresentado a seguir – o último encontro do *Inferno*.

Virgílio responde a Dante que ele em breve terá diante de si aquilo que lhe trará resposta (v. 106-108). Súbito, um dos aflitos grita, chamando-lhes “almas cruéis”, eles que chegam à “última etapa”: “gridò a noi: ‘O anime crudeli/tanto che data v’è l’ultima posta,//levatemi dal viso i duri veli,/sì ch’io sfoghi ’l duol che ’l cor m’impregna,/un poco, pria che ’l pianto si raggeli” (v. 110-114). Ele pede aos passantes que retirem de seus olhos os “duros véus”, aliviando-se antes que novo pranto se congele sobre os olhos. Dante questiona, em retorno, quem ele é, prometendo-lhe ajuda em seguida, com uma promessa soturna de que, se não cumprir com sua palavra, estendendo-lhe a mão em promessa, que vá parar ele mesmo, Dante, ao fundo da geleira: “Per ch’io a lui: ‘Se vuo’ ch’i’ ti sovvegna,/dimmi chi se’, e s’io non ti disbrigo,/al fondo de la ghiaccia ir mi convegna” (v. 115-117).

A alma se identifica como “frate Alberigo” (v. 118), alguém que, segundo ele mesmo conta, ainda tem seu corpo no mundo dos vivos, mas sua alma já foi mandada ao *Inferno*, existindo, então, no mundo, como uma espécie de morto-vivo. Ele explica que Ptolomeia, onde se encontram agora (terceira parte de Cócito), é o destino da alma de imediato quando alguém, no mundo, trai; assim, fica a alma no *Inferno*, ainda que o corpo esteja ainda acima, na Terra.

Ele confessa seu pecado enquanto explica a Dante como funcionou sua chegada até ali: “sappie che, tosto che l’anima trade//come fec’ io, il corpo suo l’è tolto/da un demonio, che poscia il governa/mentre che ’l tempo suo tutto sia vòlto.//Ella ruina in sì fatta cisterna” (*Inf.* XXXIII, v. 129-133). E o danado então aponta outra alma, cujo corpo talvez esteja ainda sobre a terra, identificando-o como Branca Doria (v. 136-138), já morto há tempos ali naquele nível. Dante crê estar sendo enganado, pois Branca Doria ainda não morreu no mundo dos vivos, “e mangia e bee e dorme e veste panni” (v. 141). O pecador tenta lhe garantir que é verdade, fazendo ainda referência a outros danados que já estão no *Inferno* e ainda assim morreram depois de Branca Doria.

O pecador diz a Dante sobre o modo como a alma daquele outro foi tomada, ficando um diabo, na Terra, a controlar seu corpo; em seguida, o falante pecador pede a Dante que se aproxime e abra-lhe os olhos, ao que Dante se nega, não mostrando qualquer simpatia por aquele danado: “‘Ma distendi oggimai in qua la mano;/aprimi li occhi’. E io non gliel’ apersi;/e cortesia fu lui esser villano” (v. 148-150).

Segue-se uma invectiva de Dante contra genoveses, chamando a atenção, outra vez, para uma cidade mergulhada em pecado, contrastando ainda a dimensão do *Inferno* com aquela do mundo terreno, ao fazer referência ao mundo dos vivos: “perché

non siete voi del mondo spersi?” (v. 153). Dante diz ter topado com um desses, da pior espécie, ali: “Ché col peggiore spirto di Romagna/trovai di voi un tal, che per sua opra/in anima in Cocito già si bagna,/e in corpo par vivo ancor di sopra” (v. 154-157). Com o lamento de Dante contra genoveses, o canto se encerra.

Em *Inferno XXXIV*, encontra-se o último canto de passagem, em direção ao exterior da cova. A passagem se dá, mais ou menos, metade do “capítulo”. Os primeiros versos do canto se anunciam em latim, marcando a voz de Virgílio, em discurso direto, que já há alguns momentos não se ouvia plenamente. As palavras de Virgílio anunciam a proximidade do rei do Inferno, abrindo o canto e ordenando a Dante que olhe adiante (*Inf. XXXIV*, v. 1-3).

Dante compara o momento adiante a um quando, em nosso mundo, a densa névoa se dissipa ou quando “l’emisperio nostro annotta” (v. 5), ou como um moinho que girasse com o vento (v. 7). Dante, sentindo a força do vento, se detém um pouco atrás do mestre (v. 8-9). Ainda com medo, o narrador declara colocar “em metro” o que experimentou naquele instante, recobrando o horror no instante da escrita: “Già era, e con paura il metto in metro,/là dove l’ombre tutte eran coperte,/e trasparien come festuca in vetro” (v. 10-12). Diz ele encontrar-se agora aonde todas as sombras eram cobertas – profunda escuridão –, indicando também o tipo de pena que ali se pune: as almas estão totalmente recobertas pelo gelo, visíveis apenas como um fio de tecido em vidro, “fetusca in vetro”.

A chegada à última etapa de Cócito se dá com a descrição das posições dos danados no gelo, congelados de formas diversas: “Altre sono a giacere; altre stanno erte,/quella col capo e quella con le piante;/altra, com’ arco, il volto a’ piè rinverte” (v. 13-15). O poeta demarca o fato de que os dois companheiros caminham avante: “Quando noi fummo fatti tanto avante,/ch’al mio maestro piacque di mostrarmi/la creatura ch’ebbe il bel sembiante” (16-18), e assim se anuncia também a visão da criatura que um dia foi bela, com Virgílio a mostrá-lo: “d’innanzi mi si tolse e fé restarmi,/‘Ecco Dite’, dicendo, ‘ed ecco il loco/ove convien che di fortezza t’armi’” (v. 19-21). Virgílio recomenda que Dante reúna forças. E Dante faz aqui uma pausa para dirigir-se a seu leitor: “Com’ io divenni allor gelato e fioco,/nol dimandar, lettor, ch’i’ non lo scrivo,/però ch’ogne parlar sarebbe poco” (v. 22-24).

O narrador diz ao leitor que não pergunte sobre quão gelado e débil se tornou ele próprio, enquanto viajante, naquele momento. Declara que não o escreverá, já que as palavras seriam insuficientes para expressá-lo. O pavor é descrito à altura – ele

não morreu, mas também não estava mais vivo: “Io non mori’ e non rimasi vivo” (v. 25). O narrador diz ao leitor que pense por si próprio como Dante se sentia ali, privado de vida e de morte ao mesmo tempo (v. 26-27).

Segue-se o retorno à cena, com a descrição de como se encontrava “lo’imperador del doloroso regno” (v. 28), com metade do corpo para fora do gelo, na altura do peito. Dante aponta a grandeza do ser, maior até que um gigante: “e più con un gigante io mi convegno,/che i giganti non fan con le sue braccia:/vedi oggimai quant’ esser dee quel tutto//ch’a così fatta parte si confaccia” (v. 30-33).

O narrador constata ainda a sua feiura, equiparável, opostamente, à beleza de outrora, e constata que era de se esperar que dele procedesse todo o mal (v. 34-36). A reflexão é atravessada pela percepção de outro aspecto de sua aparência – o fato de ter três faces: “Oh quanto parve a me gran meraviglia/quand’ io vidi tre facce a la sua testa!” (v. 37-38). O poeta descreve suas colorações e posições: a face mais à frente era vermelha; as outras duas, que ladeavam essa primeira, entre a cor branca e o amarelo (a da direita), e a da esquerda era escura (v. 39-45). Abaixo de cada uma delas saíam duas grandes asas (v. 46), e o narrador diz jamais ter visto velas de um navio assim: “vele di mar non vid’ io mai cotali” (v. 48). Sem penas, eram similares às de um morcego, e Dite as agitava, produzindo três ventos – era a ventania que congelava todo o Cócito (v. 49-52).

Com seis olhos chorava, e por seus três queixos as lágrimas e a baba sangrenta pingavam (v. 53-54). As três bocas mastigavam danados, um em cada uma delas (v. 55-57). Então, toma a palavra o guia de Dante, explicando quem são aqueles pecadores triturados pela boca do Diabo: Judas Iscariotes, Bruto e Cássio, três grandes traidores. Virgílio, imediatamente, lembra a Dante sobre o tempo, e é hora de partir: “Ma la notte risurge, e oramai/è da partir, ché tutto avem veduto” (v. 68-69). Tudo foi visto, diz Virgílio. A noite ressurgiu e é chegada a hora de deixar aquele abismo.

Assim, tem início a última passagem do *Inferno*, narrada de modo ágil, à altura da própria pressa das personagens. Dante, sob tutela de Virgílio, prende-se ao mestre, que espera a oportunidade certa no abrir das asas de Dite: “Com’ a lui piacque, il collo li avvinghia;/ed el prese di tempo e loco poste,/e quando l’ali fuoro aperte assai,/appigliò sé a le vellute coste;/di vello in vello giù discese poscia/tra ’l folto pelo e le gelate croste” (v. 69-75). Abertas as asas, Virgílio, trazendo Dante consigo, agarra-se aos costados peludos do Diabo, descendo entre os pelos e as crostas geladas de seu corpo. A passagem que aí começa, extensa, vai ser descrita em minúcias, entre o verso

73, quando Virgílio se cola aos flancos do Diabo, estendendo-se até a aterrissagem final, no local invertido que momentos antes estivera sob eles, o que só se explica plenamente no verso 112, quando Virgílio enfim desfaz confusão na compreensão de Dante.

Pelos flancos do animal, Virgílio desce, chegando até o ponto onde a coxa se dobra, na altura do quadril, quando Dante observa uma inversão do corpo de Virgílio: “Quando noi fummo là dove la coscia/si volge, a punto in sul grosso de l’anche,/lo duca, con fatica e con angoscia,//volse la testa ov’ elli avea le zanche,/e aggrappossi al pel com’ om che sale,/sì che ’n inferno i’ credea tornar anche” (v. 76-81).

Com esforço, Virgílio parece girar a cabeça em direção ao ponto onde antes estava sua própria perna, “con fatica e com angoscia”, e agarra-se aos pelos como se escalasse acima, de volta ao *Inferno*, pelo que parece a Dante. Mas o mestre, arfando, indica a Dante que olhe bem para aquela “escada” – o próprio Diabo – que os livrará do Inferno: “‘Attienti ben, ché per cotali scale’/disse ’l maestro, ansando com’ uom lasso,‘conviensi dipartir da tanto male’” (v. 82-84).

Deixada para trás a escada, o mestre vai saindo daquele espaço por uma fenda, posando Dante, sentado, sobre uma superfície rochosa: “Poi uscì fuor per lo fóro d’un sasso/e puose me in su l’orlo a sedere;/appresso porse a me l’accorto passo” (v. 85-87). Aqui termina, propriamente, a passagem, agora em novo espaço, que se revelará. Dante, porém, ainda não entende precisamente o que acaba de acontecer – essa última, definitiva passagem rumo a novíssimo lugar.

Ele ergue os olhos, acreditando que assim veria a metade de Lúcifer que apenas acabara de encarar momentos antes, mas vê, na verdade, a parte inferior do corpo do Diabo, com suas pernas erguidas para cima: “Io levai li occhi e credetti vedere/Lucifero com’ io l’avea lasciato,/e vidili le gambe in sù tenere” (v. 88-90). Em sua incompreensão, sente-se atordado.

Virgílio interrompe seu assombro dizendo-lhe que se erga, pois a via ainda é longa e o caminho mau: “‘Lèvati sù’, disse ’l maestro, ‘in piede:/la via è lunga e ’l cammino è malvagio,/e già il sole a mezza terza riede’” (v. 94-96). A menção, aqui, ao sol, traz de volta os elementos do mundo natural, da dimensão terrena, além de ser um signo representativo do tempo, da corrida contra o tempo.

Após a fala de Virgílio, Dante descreve, enfim, o espaço em que se encontram, tendo passado por uma invertida travessia usando-se do corpo do Diabo. Desse modo vai se encerrando o trecho de passagem final, com a apresentação, cada vez mais evidente, do novo espaço: “Non era camminata di palagio/là ’v’ eravam, ma

natural burella/ch'avea mal suolo e di lume disagio" (v. 97-99). O lugar em que se encontram é como um buraco, uma fresta, "natural burella", de pouca luz, de solo ruim.

Dante então toma a palavra em busca de explicação, antes da saída daquele abismo: "ov' è la ghiaccia? e questi com' è fitto/sì sottosopra? e come, in sì poc' ora,/da sera a mane ha fatto il sol tragitto?" (v. 103-105). O poeta quer saber onde está o gelo de outrora, e como o sol se moveu tão rapidamente, fazendo com que a noite se tornasse dia.

Virgílio responde que Dante crê errado, pois não está mais no lugar em que pensa: "Di là fosti cotanto quant' io scesi;/quand' io mi volsi, tu passasti 'l punto/al qual si traggon d'ogne parte i pesi" (v. 109-111). Assim, o poeta latino explica como se deu a passagem, de cabeça para baixo, retomando o prumo no hemisfério oposto. Explica a Dante que eles estiveram do outro lado, onde estava Dite, pelo tanto de tempo que Virgílio descia escalando seu corpo; porém, assim que girou, levando a cabeça para onde antes estavam seus pés, Dante passou a novo lugar, atravessando pelo centro da Terra.

Virgílio revela onde se encontram agora: "E se' or sotto l'emisperio giunto/ch'è contraposto a quel che la gran secca/coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto/fu l'uom che nacque e visse senza pecca;/tu hai i piedi in su picciola spera/che l'altra faccia fa de la Giudecca" (v. 112-117). A Judeca, ponto mais profundo do *Inferno*, última zona do Cócito, está sob os pés de Dante. Eles se localizam no hemisfério oposto ao da terra seca, abaixo de Jerusalém, no Sul planetário, coberto de água. Virgílio volta ainda a marcar os opostos entre os hemisférios, quanto ao tempo, ao dia e à noite: "Qui è da man, quando di là è sera;/e questi, che ne fé scala col pelo,/fitto è ancora sì come prim' era" (v. 118-120).

Virgílio prossegue explicando que Lúcifer ali foi parar depois da queda desde o céu, e a terra, que antes ocupava o espaço em que eles se encontram agora, por medo do Diabo, fez do mar um véu e foi até o "hemisfério nosso", para fugir daquele monstro; a terra deixou um espaço vazio entre ele e o mundo, elevando-se e adensando-se sobre a superfície acima, como uma montanha: "Da questa parte cadde giù dal cielo;/e la terra, che pria di qua si sporse,/per paura di lui fé del mar velo,//e venne a l'emisperio nostro; e forse/per fuggir lui lasciò qui loco vòto/quella ch'appar di qua, e sù ricorse" (v. 121-126).

Encerra-se assim a fala de Virgílio e o narrador dantesco retoma a explicação, agora descrevendo o espaço ele mesmo, entre o ponto onde estava Belzebu

e o caminho para fora dali. Entende-se que os poetas se localizam em uma área entre a “natural burella”, por onde passaram após escalarem a “escada” (corpo de Lúcifer), e um outro ponto extremo, que faz divisa entre o caminho de saída do *Inferno* e a superfície do hemisfério austral.

O narrador diz, retomando a disposição espacial de cada elemento, nesse canto final, *Inferno* XXXIV: “Luogo è là giù da Belzebù remoto/tanto quanto la tomba si distende,/che non per vista, ma per suono è noto//d’un ruscelletto che quivi discende/per la buca d’un sasso, ch’elli ha roso,/col corso ch’elli avvolge, e poco pende” (v. 127-132). O leitor esteve, há poucos momentos, com as personagens nesse lugar sob Belzebu, que, agora, Dante já descreve como “luogo è là giù”, transmitindo assim uma noção de distância espacial que é também temporal – a da lembrança. O narrador se afasta alguns graus desse espaço onde está fincado o Diabo, para retomá-lo já como uma memória passada. Ao mesmo tempo, a memória também traz à tona o novo, o próximo passo a ser tomado naquela geografia, adiante.

Sob Belzebu, relata Dante, há um lugar no limite da caverna, o mais distante possível do corpo do Diabo, o qual, pelo som, e não pelos olhos, revela ali a presença de água que corre, um riacho, pendente, caindo de uma rocha erodida. Por esse caminho, Virgílio e Dante seguiram, encerrando-se, finalmente, o trecho de passagem rumo à conclusão do *Inferno*, o que começara com a escalada pelo corpo do Diabo: “Lo duca e io per quel cammino ascoso/intrammo a ritornar nel chiaro mondo;/e sanza cura aver d’alcun riposo,//salimmo sù, el primo e io secondo,/tanto ch’i’ vidi de le cose belle/che porta ’l ciel, per un pertugio tondo.//E quindi uscimmo a riveder le stelle” (*Inf.* XXXIV, v. 133-139).

Eles seguem pela via oculta, retornando ao claro mundo, e, sem qualquer pausa para repouso, sobem, com Virgílio na frente e Dante logo atrás, até que este vê as coisas belas que o céu carrega, por um buraco redondo. Então o último verso do *Inferno* declara, finalizando a passagem de chegada ao luminoso mundo: saíram “revendo as estrelas”.

5.1 Análise dos cantos de passagem: travessia em cena

Agora, é necessário examinar o modo como se constroem, narratologicamente, os trechos de passagem apenas destacados.

Observar as entradas e saídas de Dante, entre os cantos, e entre os espaços

no interior desses cantos, é falar sobre uma travessia. A *Comédia* poderia ser definida não apenas como o texto sobre uma viagem, mas também como o texto que encena e tematiza uma *travessia*, um *transpassar* – posição física e também mental do narrador e do peregrino. A catábase dantesca, no *Inferno*, é o primeiro passo de uma jornada que cruza os mundos, cortando a terra e o universo. Esse corte atravessa diversas dimensões possíveis, de fora para dentro, de cima para baixo – e de novo para cima –, em círculos, em espiral etc. Tratando-se o *Inferno* de uma catábase, portanto, vale dizer que é essa descida o que condiciona a anábase, a subida, como uma decisão; é necessário passar pelas entranhas da terra para que se possa desejar o “projeto”, e a subida torna-se, também, a decisão (ou o desejo) de escrever.

Embora, a princípio, os cantos I, II e III tenham sido considerados uma “moldura” à ação do *Inferno* aqui analisada, em *Inferno* III essa ideia de travessia e de movimento como um aspecto central do enredo começa a se delinear proeminentemente. Ainda que não encontremos ali o que poderia ser definido como “catálise”¹⁰⁵, com o inchaço da narrativa para se narrar o cruzamento de um ponto a outro, os signos que demarcam a necessidade de uma travessia ao longo de todo o *Inferno* começam a se delinear nesse canto.

Ele ainda faz parte de um “átrio” que antecede a entrada rigorosa ao *Inferno*, entretanto, mesmo como uma espécie de antessala, já nos apresenta a intensa dinâmica do *Inferno*. Sobre a apresentação desse espaço infernal no canto III, Elena Lombardi (2010) comenta aspectos que ressaltam a importância desse canto para destacar o tom que será assumido na primeira parte da *Comédia*, como, por exemplo, o que se observa nos versos 25 a 27: “Diverse lingue, orribili favelle,/parole di dolore, accenti d’ira,/voci alte e fioche, e suon di man com elle”. Lombardi, em “Plurilingualism *sub specie aeternitatis* and the strategies of a minority author” (2010), discorre sobre como *Inferno* III sustenta uma espinha dorsal linguística dessa primeira parte da *Comédia*, apresentando tal mundo em que até mesmo a linguagem se decompôs, transformou-se em ruídos horrendos e sons de uma dicção quebrada. Referindo-se a esses versos de *Inferno* III, diz: “These seemingly paratactic variations on the very notion of utterance provide an immediate impression of the deterioration of language in *Inferno*” (LOMBARDI, 2010, p. 133).

105 Conceito extraído de apontamentos de Roland Barthes em “Introdução à análise estrutural da narrativa” (1971), categoria a ser explorada.

Pelo tom que o canto III assenta, o leitor começa a perceber uma deterioração da linguagem que será um caráter relevante ao longo de todo o *Inferno* (diversas formas de *utterance* babélicas vão aparecer, como, por exemplo, no encontro com Pluto, no canto VII, ou mesmo mais adiante, com Nemrod no canto XXXI); a forma como essa linguagem é abordada no *Inferno* é também um instrumento de concretização de uma realidade infernal materializada por uma linguagem “diabólica”¹⁰⁶.

Nesse canto III, o caminhar se projeta como um elemento fundamental da trama. Há os primeiros indícios de que a jornada envolverá uma série de passagens e travessias, além da própria passagem inicial pela porta que dá acesso à *città dolente*. Marca-se um ponto de início claro quando Virgílio diz, reafirmando a noção espacial da trama: “*Qui si convien lasciare ogne sospetto*” (*Inf.* III, v. 14, grifo nosso). Outros pontos do discurso de Virgílio nesse canto reafirmam a noção de que eles andavam, já anteriormente, entre os cantos II e III, e que a jornada há de seguir assim, como uma peregrinação predominantemente caminhante: “*Noi siam venuti al loco ov’i’ t’ho detto*” (*Inf.* III, v. 16). Os verbos, no verso, reafirmam que as duas personagens *enfim chegaram* a certo ponto – logicamente, andaram até ele. O lugar que Virgílio mencionou anteriormente agora se presentifica enquanto uma dimensão no espaço, material, e a forma passada “*ho detto*” demonstra que, entre o ter dito e o ter chegado, um percurso foi cumprido.

No mesmo canto III, há ainda outros versos que começam a apresentar ao leitor o conceito da passagem como signo especial da *Comédia*, inclusive de modo literal, como no momento da exortação de Virgílio contra o insistente interesse de Dante nos pusilânimes: “*non ragioniam di lor, ma guarda e passa*” (*Inf.* III, v. 51). Dante então tentava entender os barulhos ao redor, as línguas diversas, os suspiros e o pranto, no vestíbulo infernal – mas era necessário *passar* de uma vez, como reafirma Virgílio.

A ordem, “*olha e passa*”, parece igualar as duas ações, de modo que olhar e passar adiante acontecem como atos simultâneos, no lugar de se deter para olhar e só em seguida ir em frente, após pausa para “*apreciação*”. Entretanto, pausas de apreciação do espaço e dos penitentes ao redor virão com frequência. O ritmo assumido pela narrativa é imprevisto. Nesse primeiro momento, o olhar demorado de Dante é alvo de exortação

106 Uso “diabólica” não somente para evocar o que é próprio do *Inferno*, mas inclusive para capturar a própria ideia de uma linguagem quebrada, partida, aproveitando-me da etimologia da palavra “diabo”, que o latim absorveu do grego *diábolos*: “que desune”.

leve, mas há momentos em que olhar e parar se equivalerão; por ora, olhar e passar se definem como movimentos primordiais e únicos, e os olhos então se tornam também elementos que marcam o ritmo da jornada.

Aquele que olha é, portanto, aquele que, igualmente, anda, vai passando. Seu olhar anuncia de modo explícito a cadência do passo; atuam olhar e andar como um ato só. Dante olha para o chão, enquanto anda e vê uma multidão a correr atrás de uma bandeira. Também vê, aos pés desses que correm, vermes, e o seu olhar, acompanhando sua jornada, traça o espaço além, ao redor: “E poi ch’a riguardar oltre mi diedi,/vidi genti a la riva d’un gran fiume” (*Inf.* III, v. 70-71)¹⁰⁷. Aqui, o olhar e os passos de Dante, juntos, constroem o espaço, conferem a imensidão do lugar, parecendo que Dante empresta seus olhos ao leitor, e o narrador se mantém bem rente ao olhar daquele peregrino que um dia ele mesmo foi; os olhos ofertam a dimensão espacial do episódio ao leitor, comportando-se como uma forma de enunciar a travessia, e demonstram que a passagem de uma parte a outra é um elemento importante de construção do espaço, pois é por meio do olhar e do andar que se conhece aquilo que se deve testemunhar no *Inferno*. Virgílio indica, a seguir, que eles vão ainda deter seus passos junto ao Aqueronte, no futuro (*Inf.* III, v. 76-78) – o que demonstra a constante caminhada até pontos vindouros –, e Dante então cala as suas perguntas, ficando em silêncio *até* atingirem o rio: “infino al fiume del parlar mi trassi” (*Inf.* III, v. 80).

Essa composição espacial feita com passos, olhos e silêncio é então arrematada adiante por uma “prolepse geográfica”, confirmando a importância do espaço e das travessias para a narrativa, quando surge subitamente a figura de um velho, Caronte, anunciando às almas à margem do rio o que as aguarda *adiante*, prometendo aos danados (e ao leitor, por tabela, bem como a Dante) conduzir suas almas à treva eterna, ao “caldo” e ao “gelo” (*Inf.* III, v. 85-87).

O canto III então apresenta a importância do andar e do passar adiante, frequentemente atravessando o espaço. Vale apontar ainda que, diante de uma certa expectativa de leitura, tudo indicaria que, perante Caronte, teríamos a primeira identificação daquilo que aqui se chama “cantos de passagem”, sendo esses, justamente,

107 É possível que, para o leitor brasileiro, as traduções do verso 70 tornem mais evidente o “olhar adiante” como algo construtor desse espaço, de acordo com o que se lê na versão de Brito, Dias e Heise (2021): “E quando para além olhei preciso” (*Inf.* III, v. 70); bem como na versão de Italo Eugenio Mauro (2016): “Quando olhar mais pra frente isso me fez” (*Inf.* III, v. 70); e ainda na de Cristiano Martins (1976): “Ao estender os olhos um pouco além” (*Inf.* III, v. 70). Sugestão interessante é comparar esse verso entre as traduções que o leitor tiver à mão e captar a percepção dos diferentes modos de traduzir esse olhar.

os momentos em que vemos Dante passar de um ponto a outro, narrando os eventos e os fatos ao redor dessa travessia. Porém, diante da necessidade de cruzar o Aqueronte, aplica-se o recurso da perda da consciência: o peregrino desmaia e surge no próximo espaço. Ao acordar, estamos já em outra paisagem, em outro ponto da jornada, sem ter sabido, via enunciação, exatamente como os dois passageiros fizeram a travessia enquanto ela acontecia.

Uma possibilidade narrativa interessante para esses desmaios iniciais pode ter relação com um certo *topos* recorrente nos romances, relacionado à perda da consciência e ao adentramento no mundo da imaginação e da fantasia, ou no mundo em que coisas fantasiosas acontecem, em especial o adentramento cada vez mais profundo em meio às coisas sinistras do “night world”, o mundo descendente, de acordo com Frye (1976). De todo modo, é o canto III que começa a destacar a *passagem* como um episódio em si, com a inauguração dessa necessidade premente de se percorrer um espaço desafiador – por barco, a pé, por escalada, por voo, e tantas outras formas.

Assim, é necessário, finalmente, definir esses trechos de passagem, para melhor observá-los. Como já se vê, um canto de passagem coincidiria com o “meio” de um caminho: no interior do canto em que o trecho de passagem ocorre, observamos a tomada de um novo rumo, a concretização de um novo destino que ali se revela. O começo de cada canto é como uma porta que se abre, à semelhança do episódio inicial do canto III, em que a porta anuncia o abandono da esperança para aqueles que por ela passarem. O fim de cada canto, por sua vez, é como uma porta que se fecha. Normalmente, os eventos passados entre o fechamento de uma dessas “portas” e a abertura da próxima permanece oculto, cerrado, alheio ao processo de enunciação da narrativa e, portanto, privado dos olhos do leitor. Esses momentos serão retomados apenas, quando muito, por um processo de resumo da caminhada passada, nos versos prologais de cada canto, quando estes se iniciam.

Há vezes, portanto, em que as passagens de Dante, de um canto a outro, de um círculo a outro, são eventos ocorridos *fora* da cena, retomados em uma espécie de sumarização ao começo ou ao fim de cada canto. Ao fim do canto, normalmente, encontramos (em breves linhas) uma saída de determinado espaço. Ao começo do canto, encontramos a entrada em novo espaço. Contudo, quando estamos diante de um “trecho de passagem”, que acontece no interior dos já nominados “cantos de passagem”, testemunhamos a movimentação deslocar-se de uma geografia a outra desenrolando-se na própria cena, perante os olhos do leitor. Se adotássemos o teatro como uma metáfora

para explicar o funcionamento, especificamente, do *Inferno*, a passagem seria a cena em que a ação coincide precisamente com a movimentação do ator protagonista desde uma parte do palco até a outra. Nessa dinâmica, a ação do texto se desenrolaria ao mesmo tempo em que seriam executados os movimentos necessários para se atravessar, e tal passagem – suas circunstâncias e inerentes desafios físicos – seriam também a própria matéria daquilo que é encenado. Nesses momentos, a dinâmica de sumarização dos eventos passados se dissolve, e o que vemos é, enfim, a *cena* no interior do canto, cena de uma passagem de um velho local a um novo local – ainda que no mesmo círculo, por exemplo –, sendo este um momento, portanto, de aguda tensão narrativa, em que se abraçam o tempo, o espaço e o sujeito principal dessa trama. Por isso mesmo, esses serão os momentos caros ao estudo aqui empreendido, a partir deste ponto.

Para melhor compreendermos o engendramento de um trecho de passagem no interior de um canto, vale discorrer sobre a oposição narratológica entre “cena” e “sumário”, ou “*showing*” versus “*telling*”. A discussão sobre cena e sumário, pelo menos desde a publicação de *Craft of fiction*, volume originalmente de 1921, com autoria de Percy Lubbock (1960), toma uma parte dos estudos da narrativa, opondo os momentos em que um narrador opta por *descrever* uma cena ou resumi-la, havendo, a partir disso, implicações diretas sobre o *tempo* envolvido no relato ou sobre o ritmo implicado na enunciação: “Investigations into the relationship between the amount of time covered by the events of a fabula and the amount of time involved in presenting those events are already old”, escreve Mieke Bal (2007, p. 100), originalmente na década de 1980, em livro depois traduzido para o inglês, pela primeira vez, em 1997, sob título *Narratology: introduction to the theory of narrative*¹⁰⁸.

De acordo com o que relembra ainda Bal, “in the 1920s Percy Lubbock wrote his *Craft of Fiction*, in which he made a distinction between a summarizing, accelerating presentation and a broad, scenic one” (BAL, 2007, p. 100). Essas categorias admitem ainda um jogo dinâmico com outros termos, como o da *ellipse*. Por ora, consideramos apenas a distinção entre *cena* e *sumário*. Essas categorias implicam também, evidentemente, distinções como as do “tempo da narração” e o “tempo do narrado” – exatamente quanto tempo (materializado por meio do *espaço* ocupado pelas palavras na página) leva para que uma cena seja narrada ou simplesmente resumida?

Além de Lubbock, Henry James, por exemplo, pode ser apontado como um

108 Cito aqui a segunda edição, em inglês (2007).

autor que postula algumas das primeiras questões narrativas a explorarem a ideia de cena *versus* sumário, sendo, inclusive, a partir dos estudos de James que tanto Lubbock quanto Wayne Booth vão desenvolver estudos relacionados ao tempo envolvido no narrar, ou o desenrolar do *discurso*, para se usar o termo de Genette. Quando se quer mostrar algo, a narrativa normalmente opta por descrever uma cena. Seriam essas, de acordo com o resumo de Reuter (2002), “passagens textuais que se caracterizam por uma forte visualização”, acompanhadas de uma riqueza de detalhes (REUTER, 2002, p. 60-61). Quando se quer contar algo que aconteceu na história, sem que se mostre o desenrolar minucioso desse evento, opta-se por um sumário, e não pela cena, já que os sumários recuperam brevemente anos, séculos, pedaços imensos de tempo em algumas poucas linhas, apresentando “uma clara tendência ao resumo” e “uma visualização menor” (REUTER, 2002, p. 61).

Genette (2017, p. 88) aponta ainda, retomando algumas categorias de Todorov sobre as definições de “ponto de vista”, “aspecto”, “modo” e “distância”, que a crítica americana jamesiana tratava essa distância (observada na maneira como uma história é percebida pelo narrador) como os termos opositivos de “showing” e “telling”, os quais, por sinal, ainda de acordo com Genette, podem ser entendidos como uma espécie de “ressurgência” das categorias de *mimesis* (imitação perfeita) e *diegesis* (narrativa pura). A narrativa, então, vista por meio da utilização desses termos, permitiria que se percebesse tanto que a narração é um processo que parte da expansão e da amplificação de um verbo ou da redução dessa ação enunciada, e, ao mesmo tempo, é o caso também percebermos que essas cenas ou sumários, ou a diferença entre *showing* e *telling*, dizem respeito ao modo como o narrador se relaciona com aquilo que narra. Essa reflexão é o que permite a Genette (2017), por exemplo, organizar os problemas da análise do discurso narrativo “segundo categorias emprestadas da gramática do verbo”, reduzidas às classes fundamentais de *tempo*, *modo* e *voz* (GENETTE, 2017, p. 89). Para Genette, “o *tempo* e o *modo* atuam no nível das relações entre *história* e *narrativa*, enquanto *voz* designa, ao mesmo tempo, as relações entre *narração* e *narrativa*, e entre *narração* e *história*” (2017, p. 90)¹⁰⁹.

Com frequência, esses dois ritmos de narração se alternam para melhor se contar uma história, ao gosto do *storyteller*, havendo, com frequência, entre cenas,

109 No original, com a nomenclatura proposta: “[...] le *temps* et le *mode* jouent tous les deux au niveau des rapports entre *histoire* et *récit*, tandis que la *voix* désigne à la fois les rapports entre *narration* et *récit*, et entre *narration* et *histoire*” (GENETTE, 1972, p. 76).

momentos de sumário que “colam” os episódios e aceleram a narrativa, encadeando os fatos importantes de modo mais ágil. Essa dinâmica, é claro, pode ser quebrada, não se tratando de uma regra rigorosa, mas de uma tendência; isto mais se configura, na realidade, como um marco inicial na compreensão do funcionamento do ritmo de um narrar. A noção de “catálise”, inclusive, destacada a partir do pensamento de Barthes (1971), pode ser apontada como uma das técnicas narrativas que quebram a expectativa teórica de se opor cena e sumário, já que, perante uma catálise, o detalhe – aquilo que poderia ser “insignificante”, facilmente sumarizado –, entre uma cena e outra, acaba expandido, dilatado, narrado não via sumário, mas com a importância de uma cena, com certa minúcia.

O que se pode perceber, ao se considerar o jogo entre cena e sumário, é que os dois parâmetros tratam a narrativa de um modo elástico, como um tecido de tempo manipulável, fazendo com que a duração do discurso se adapte à voz do narrador, ou reflita uma demanda imposta pela substância que é objeto da narração, como uma necessidade de fazer com que a narrativa se acelere ou se condense em prol da *forma* como se deseja relatar algo. Essa dinâmica alternada e tão caracterizadora da narrativa romanesca está presente no texto da *Comédia*, e pode ser observada de modo exemplar nos trechos de “passagem” que aqui identificaremos.

Esse aspecto de duração e de ritmo, entre sumário e cena, revela um critério de seleção, por parte do narrador, e é nesse ponto que a figura do Dante-escritor, como elemento ativo na obra, desponta de modo ressaltado, para além dos momentos em que ele, no presente da enunciação, reflete sobre a dureza de lembrar os fatos já passados. O que isto quer dizer, de maneira direta, é que os trechos de passagem, além de incidirem sobre o ritmo da trama, também ressaltam as escolhas narrativas da voz que conta a história; os trechos de passagem não apenas se configuram, portanto, como um motor que torna elástico o tempo da *Comédia*, mas apontam também para a importância do sujeito que *enuncia* a história, Dante-narrador/Dante-escritor¹¹⁰. Esse sujeito então rasura a paisagem do enunciado com suas escolhas de enunciação, que se intrometem no tecido narrativo, não apenas quando ele emprega os verbos no tempo presente – assim chamando a atenção para o futuro da jornada, que é o momento da enunciação, após o fim da viagem –, mas também ao selecionar os pontos em que a narrativa vai se acelerar em sua enunciação ou os momentos em que ela passará por uma demora, trazendo à

110 Visto que o Dante-narrador é um escritor, na diegese, as duas categorias são aqui intercambiáveis.

frente, para a cena, os signos da espera, do medo, da surpresa, do suspense, os quais fundem, em um só lance, o narrador, o protagonista, o espaço e o tempo da jornada.

A questão dos cantos de passagem e a oposição entre cena e sumário tornam-se interessantes para uma pesquisa de fundamentos narratológicos porque vemos nesses cantos a influência da duração do narrar sobre o espaço, e o espaço agindo sobre a forma de narrar. Normalmente, a transição de um círculo a outro, na *Comédia*, se dá por meio de uma sumarização, um resumo, governado pela brevidade e pela busca ansiosa pelo próximo evento; uma busca não pela transição em si, mas pelo núcleo do próximo pecado punido, que valha a pena ser contado. As transições entre cenas, quando Dante conhece penas e pecadores, ficariam, assim, destinadas às breves linhas da sumarização, comprimidas entre finais e começos de cantos. Em teoria, parece que haveria, a princípio, uma condensação da duração do tempo, via sumário, na passagem de um canto a outro, de uma penitência a outra, que coincidiria também com a passagem a um novo cenário. Quando estamos diante de um canto de passagem, porém, abre-se mão desse sumário pela cena, e vemos, perante nossos olhos, a chegada de uma nova geografia descrita em maior detalhe.

Nos cantos de passagem do *Inferno*, como veremos, os trechos de travessia trazem à tona o mecanismo do tempo, com a cena revelando-se como uma escolha narrativa consciente em oposição à possibilidade de um sumário – tendência, na obra, diante da passagem de um círculo ou de um espaço a outro –, de modo que o leitor passa a se relacionar de maneira frontal com a dúvida, os medos e as expectativas das personagens que cruzam o espaço, sempre à beira da falha e do fracasso de sua jornada. São esses momentos que ajudam a ressaltar o fator narrativo do risco sobre o futuro da personagem, permitindo ao Dante-narrador explorar de modo mais agudo o sentimento da surpresa perante o insondável caminho.

Sumário e cena vão ser ainda aqui entendidos na perspectiva pela qual os descreve Bal (2007), cuja sistematização considera uma série de volumosos conceitos e os assimila de maneira sintética, admitindo, ainda, a interessante possibilidade de fronteiras em que as catalogações se confundam. Diante do sumário ou da cena, a narrativa muda seu *pace*, alterna sua cadência, porque algo se modifica no tecido do texto e naquilo que está sendo contado; algo está prestes a acontecer, e esse algo, relatado por uma cena, é, por vezes, precedido por um sumário, dinâmica que, assim, cria o ritmo comentado por Bal:

[...] the rhythm of the narrative changes. A slower tempo is adopted, the next event [...] must alter the situation radically. Consequently, this key event receives all the attention. This, at least, is the pattern, in very general terms, in the tradition of the novel. The so-called ‘dramatic climaxes’, events which have a strong influence on the course of the fabula – the turning-points, moments at which a situation changes, a line is broken, such events are presented extensively in scenes, while insignificant events – insignificant in the sense that they do not greatly influence the course of the fabula – are quickly summarized. This can be phrased the other way around: it is because they get more narrative time that events take on major importance (BAL, 2007, p. 104).

No trecho, destaca-se a ideia de que essa dinâmica elástica entre sumário e cena é característica de uma tradição romanesca, “the tradition of the novel”, a grande forma poética de nosso tempo, mas se destaca também a noção-chave sobre o tecido narrativo – a de que os rápidos sumários são reservados para os “eventos insignificantes”.

A ideia, aqui, de algo *insignificante* é muito importante para encararmos os cantos de passagem da *Comédia* e sua relação com a estrutura do canto todo e com a narrativa, de modo geral.

Normalmente, a passagem que analisaremos, no interior de cada canto, é uma espécie de “insignificância”, ou seja, é apenas o momento em que as personagens devem se mover entre cenários, sem que necessariamente algo de notável aconteça. No entanto, experimenta-se, aí, uma inversão. Nesses trechos de passagem, entre duas cenas importantes, dois núcleos, a insignificância acaba assumindo um contorno singular e, em vez de ser reportada ao leitor no formato condensado de sumário, ou sequer ser algo relatado na narrativa – ficando ali em oculto, na brecha entre o virar de uma página, ao fim do canto e começo do próximo –, torna-se cena: a enunciação recai sobre aquele momento de transição, o qual se adensa, se avoluma, multiplicando a duração daquilo que seria apenas uma transição entre uma cena e outra, coincidindo com a travessia de um cenário a outro. Nesses trechos de passagem, a transição entre planos, que seria um detalhe sumarizado pela enunciação, torna-se parte dos eventos que percebemos como *significativos*.

Como visto no resumo dos cantos de passagem, feito anteriormente, um exemplo crucial desse tipo de “tempo roubado” para si, quebrando a expectativa da travessia no começo do canto, mas colocando-a bem ao centro da enunciação, pode ser a própria entrada de Dante no castelo do canto IV, de onde apenas saíra Virgílio entre os outros poetas clássicos, trecho apresentado como primeiro momento de passagem da narrativa. Atravessar o átrio do *Inferno* se transforma em uma experiência prolongada.

É também pensando na significância e na insignificância desses momentos da narrativa, que misturam o ato de narrar à própria jornada e ao ato de se locomover, que trazemos para este momento alguns apontamentos de Roland Barthes, naquele período mais estrutural da trajetória de sua crítica, para pensarmos, a partir de alguns fundamentos basilares, os impactos desses “trechos de passagem” como espécies de “catálises”, em que, de novo, a “insignificância” desses momentos acaba assumindo um protagonismo narrativo muito particular, invertendo, por um átimo, as prioridades do narrado.

De maneira especial, existem certos momentos da narrativa dantesca em que a travessia se torna uma dilatação tanto do espaço quanto do tempo – inclusive do espaço gasto para narrar um episódio de passagem, que não deixa de ser, também, a medição de um tempo de leitura necessário. Essas passagens marcam transições no tecido narrativo, transformando a “travessia” também em um recurso dificultador da própria trama: *como* atravessaremos de um episódio a outro? (parece perguntar a enunciação). A solução aparece por meio de signos que facilitam o atravessamento, impactando, portanto, tanto o tempo e o espaço do poema quanto a própria forma de se contar essa travessia.

Nos cantos de passagem, os leitores também adentram aquela geografia junto com o peregrino, que *anda* bem ao meio do canto, ou em um momento do canto de proeminência, dando ao leitor a oportunidade de observar a sua transição entre os espaços da caminhada e entender melhor o que está em jogo, ali, para Dante – seu corpo e sua vida. Para o leitor, a *forma* como a travessia acontece passa a ser um dos elementos significativos do enredo. O *movimento*, assim, se adensa enquanto categoria narrativa, com um peregrino como sujeito formado pela coincidência entre movimento de seu corpo e demandas diversas da paisagem.

Um exemplo sutil desse tipo de movimento (que se torna elemento indispensável da narrativa e de sua trajetória) pode ser visto no próprio cruzamento que ocorre nos cantos finais do *Inferno*, sobre o Cócito congelado. Ali, no nono círculo, que se estende entre os cantos XXXII a XXXIV, a passagem de uma zona a outra – de Caína a Antenora a Ptolomeia e, finalmente, a Judeca – se dá pelo movimento de Dante adiante, sobre o gelo. O Cócito e suas zonas configuram-se como um momento de mudança sutil de espaço, mas a transição do cenário é diretamente ligada ao movimento do peregrino que anda adiante, sob risco, inclusive, de pisar nas cabeças dos danados, como é advertido assim que se descobre no nono círculo: “Dicere udi” mi: ‘Guarda

come passi:/va sì, che tu non calchi com le piante/le teste de' fratei miseri lassi'" (*Inf.* XXXII, v. 19-21)¹¹¹.

O movimento, nesses cantos, leva para a frente a personagem e também a ação da trama. As passagens, portanto, definem Dante como um sujeito importante, e essas passagens operam como um núcleo de ação, uma pequena narrativa no interior da narrativa maior, fazendo saltar aos olhos, outra vez, o aspecto de “moldura” aplicado tantas vezes pela narrativa, o que reforça a profundidade de seu *storytelling*, com o encaixamento de subtramas dentro das narrativas mais abrangentes.

Os trechos de passagem se multiplicam na *Comédia* – especificamente no *Inferno*, em que nos concentramos aqui. Há, no *Inferno*, uma lógica formal por trás desse mecanismo, o que faz com que a narrativa se demore um pouco mais nas dimensões do espaço e do tempo, a fim de demonstrar as dificuldades desse caminho e também para surpreender o leitor diante das insondáveis surpresas da paisagem.

Sistematizando sua definição, os cantos de passagem são aqueles em que ocorre uma mudança geográfica, uma passagem entre pontos, testemunhada no interior desse “recorte”. Os cantos seguem uma certa linearidade até – mais ou menos – a chegada ao *Inferno* VIII. O canto VIII do *Inferno* faz um retorno aos fatos – então desconhecidos – que antecederam o ocorrido ao fim do canto VII. A analepse do canto VIII, que estrutura o canto por inteiro, também quebra a fixidez linear que se esperava da arquitetura do *Inferno*, porque o próprio ato de passar adiante toma, praticamente, o espaço todo do canto, e o momento de uma transição vira a própria substância da narrativa; a passagem torna-se, assim, uma protagonista do canto, fazendo com que apareça ali um “inchaço”, em que um momento de mero atravessar se transforma no

111 Poder-se-ia aqui discutir de maneira alongada a possibilidade de essas zonas do Cócito serem consideradas ou não trechos de passagem, uma vez que a paisagem não muda significativamente de uma zona a outra, embora se saiba que o peregrino avance, cruzando o círculo e mudando de zona (consequentemente, conhecendo diferentes penitentes). Entender esses cantos finais do *Inferno* como uma travessia pertencente ao tipo “canto de passagem” é ainda mais delicado quando considero o fato de não ver a transição entre os bolsões de Malebolge como cantos de passagem diferentes, justamente porque Dante e Virgílio, ali, se encontram no mesmo espaço, passando apenas de um valão a outro no interior do mesmo círculo. Justifico a compreensão das zonas do Cócito como trechos de passagem, em oposição ao que acontece em relação a Malebolge, como forma de trazer à tona, no *corpus* da análise, essa relação especial entre o corpo do peregrino e o espaço, por meio da passagem que atravessa o lago e se faz em trechos diferentes determinados somente pelo avanço dos passos. Quanto aos cantos que compõem Malebolge, seria possível uma análise deles próprios como uma *Comédia* por si e em particular; em relação a essa catálise que é Malebolge, uma possibilidade para o seu melhor mapeamento seria esmiuçar e descrever uma série de outras pequeninas catálises que ali ocorrem, no interior dos bolsões, relacionadas à travessia, ao retardamento, ao erro do caminho e à pressa dos viajantes. Produzir uma segunda tese, portanto, seria necessário para a descrição minuciosa dessas catálises de segundo grau, ou catálises de terceiro e quarto graus, que ocorrem dentro de Malebolge.

ponto focal da matéria narrada. Esses “inchaços”, em que, pela primeira vez, vemos o protagonismo dos elementos “inúteis”, podem ser melhor esmiuçados considerando-se, para além da dinâmica entre sumário e cena, um outro conceito teórico, o de Barthes (1971), já referido anteriormente, que o autor identifica como “catálise”.

Seguindo o raciocínio de que os trechos de travessia, nos cantos de passagens, *podem* ser entendidos como uma espécie de “catálise”, tomando aqui emprestada a categoria explorada por Barthes, são as passagens que atuam como catálises as que serão destacadas.

A passagem é uma mudança de cenário, uma mudança espacial, um deslocamento, mas nem sempre ocupa um lugar relevante, por vezes elidida pelo apenas resumido. Todavia, algumas dessas passagens encontram seu espaço pleno no tecido da enunciação. Assim, interessa a esta tese, em particular, o momento em que essa passagem toma o seu protagonismo no interior do canto, não se usando de um sumário para resumir o processo de “andança” ou de atravessamento a outra parte. O canto de passagem também nos interessa como um fenômeno que acontece *apesar* da divisão estrita entre cantos, porque algumas dessas passagens vão subverter a divisão para descrever a sua trajetória singular de travessia entre mais de um canto. Isto é, a paisagem diferente não necessariamente começa e termina no mesmo canto.

Quando verificamos essas coisas acontecendo juntas, próximas umas das outras – a saber, um trecho de travessia, chamado de “catálise”, que se desenvolve como uma cena e não como sumário, acompanhado de um desses outros aspectos: a chegada a um novo espaço descrito no corpo da narração; a própria travessia, no interior, no ponto médio do canto; ou a passagem como uma interação mais aguda entre os aspectos de tempo e espaço, com características que obrigam as personagens a acelerar ou a deter-se; ou ainda a dilatação da narrativa da própria passagem pelo encontro com alguém, operando-se a necessidade de um inchaço ainda maior, para inserção do diálogo, nessa conversa que interrompe o curso da passagem; ou as dificuldades do caminho impondo uma específica manobra sobre o corpo do sujeito (vivo), Dante – estamos diante de um trecho de passagem catalítico, que é o que aqui interessa agora esmiuçar.

Como se pode ver, esses trechos de passagem envolvem saídas e entradas em um novo espaço e um rompimento de um certo parâmetro da divisão lírica dos cantos que não ocorre de maneira muito simples e opera em prol da narrativa maior da travessia, mais do que em favor da rima e seus padrões métricos. É possível ainda conceber uma espécie de “tipologia” das catálises, dos tipos de passagem que apenas

descrevi, a fim de observá-las melhor e entender a sua operação no interior dos cantos de passagem¹¹².

O que chamo de tipologia das passagens¹¹³ é uma divisão e catalogação dessas passagens separando-as de acordo com formas cruciais que essas travessias assumem em dados pontos da narrativa e que, por suas semelhanças, acabam se reproduzindo ao longo do texto como alguma espécie de dispositivo catalítico bem identificável. Essas catálises, agora analisadas de acordo com certos tipos que foram por mim agrupados obedecendo a traços mínimos em comum, incidem sobre o tecido narrativo – envolvendo o espaço ou o tempo do narrar – e também sobre o sujeito dessa narrativa, que é Dante, cruzando a geografia do *Inferno*.

Creio que falarmos em uma tipificação, a partir de agora, permita-nos pensar não somente nas semelhanças, mas sobretudo nas diferenças e variedades de modos de narrar a passagem. Proponho essa distinção tipológica entre as formas de passagem para delimitar melhor os seus exemplos e a sua múltipla manifestação enquanto uma categoria narrativa analisável. A identificação desses modelos narrativos, encarados como dispositivos que alteram o tempo do narrar e a relação desse tempo com o espaço e as personagens, contribui para uma visão mais rica daquilo que pode ser visto como a composição romanesca da *Comédia* no *Inferno*.

A princípio, aquilo que parece definidor do romance, como já apontado, é a fluidez, a sua ausência de regras bem fixadas; ao mesmo tempo, essa fluidez do gênero é acompanhada por algumas estratégias narrativas que quase sempre privilegiam a trajetória de sujeitos no interior de uma aventura ou de eventos que acontecem, justamente, com alguém. Para narrar esse tipo de coisa – isto é, um evento que acontece com algum sujeito, mesmo que o evento seja puramente psicológico (pensando em narrativas mais modernas) e mesmo que seja apenas uma percepção interna, a do passar do tempo –, o romance, despojado de regras e de fixidez, inventa sua forma por meio de dispositivos narrativos que colocam em jogo a personagem, o narrador, o tempo, o espaço.

É a fim de demonstrar esse potencial romanesco a partir do *Inferno*, portanto, com categorias narrativas que se comportam de modos identificáveis, mesmo

112 Tendo sempre em vista o *corpus* de cantos do *Inferno* já designado, formado pelos cantos IV, VI, VII, VIII, IX, XII, XIII, XIV, XVII, XVIII, XXXI, XXXII, XXXIII e XXXIV.

113 A partir daqui, citarei ainda trechos da *Comédia*, para melhor visualização do exato momento em que essas catálises são observadas.

dentro de uma forma imprevisível (que se mostra com os trechos de passagem), é que busco oferecer essa tipologia das passagens, que obedecem ao seguinte ordenamento, divididas em quatro modelos identificados a partir do resumo dos cantos de passagem:

Tipo 1) Há a passagem que se dá pela transição de um cenário a outro, mudando-se a geografia do canto no interior desse canto, descrevendo-se um lugar novo, diferente daquele em que se começou, o que acaba quebrando uma “univocidade¹¹⁴ ideal”, já que, a princípio, poder-se-ia pensar que o começo de cada canto coincidiria com a entrada no espaço predominante do canto e que a saída desse espaço coincidiria com o fim do canto. No tipo de passagem 1, que acabo de descrever, temos a passagem focalizada pelo próprio canto como uma mudança de cenário significativa, bem delineada e descrita no momento da transição, sendo a própria passagem uma travessia entre locais e, portanto, algo que se torna matéria e substância da enunciação do narrador. Esse tipo de passagem 1, em resumo, é aquela que vai acompanhando os personagens à chegada de um lugar novo, sendo essa travessia o foco da própria enunciação e de descrições mais minuciosas.

Tipo 2) A passagem surge como o predomínio de uma interação entre espaço e tempo, sobretudo *tempo*; nesse tipo de passagem, não se confere tanta importância à descrição do cenário atingido, por exemplo, mas sim ao modo como o tempo, ao longo desse trecho de passagem, se estende ou se acelera, lançando-se mão de um atraso proposital para que Dante contemple ao redor, ou como quando surge a necessidade de correr, acelerar o passo, por algum evento que sobreveio aos caminantes. Nesse tipo de passagem, o que aparece como ponto focal é a interação

114 Uso aqui o termo na acepção próxima ao que concebe a matemática e uma teoria de conjuntos, no sentido de que se poderia observar, quando os elementos são unívocos, uma correspondência *única* entre um elemento de conjunto e outro elemento do outro conjunto – de modo que, para cada elemento, há apenas um outro correspondente. Assim, a relação “unívoca” entre entradas e saídas da *Comédia* pode ser entendida como uma espécie de lei inicial aparente, em que, para cada entrada em novo espaço, tem-se os primeiros versos do canto, e a saída desse espaço corresponderia aos versos finais do canto, compondo-se, assim, relações unívocas entre o canto e a mudança de círculo. Os cantos com trechos de passagem quebram justamente essa expectativa, demonstrando como a obra de Dante, em verdade, não é unívoca. Essa expectativa de univocidade parece surgir porque, do canto III ao canto VI (o dos gulosos) do *Inferno*, encontramos um só pecado como o principal a ser punido no círculo ali abordado. Porém, quando notamos que o próprio *Inferno*, devido ao seu proêmio, tem um número de cantos diferente das demais partes da *Comédia* (ele tem 34 cantos; as demais partes, 33), e que, desde o princípio, o *Inferno* vai misturando tempos entre suas analepses e prolepses, compondo passagens com durações diferentes e quebrando expectativas sobre o momento das entradas e saídas em cada novo círculo, bem como a quantidade de zonas de um círculo ou o número de diferentes pecados reunidos em uma mesma região, nota-se que a univocidade suposta e o controle exercido pelo padrão do verso são aspectos de organização descontínuos; o que predomina, realmente, é uma certa fluidez e um descompasso estrutural que atravessam e entrecortam a *Comédia* e que estilham o controle dos valores numéricos desses versos, diluindo essas “régua” da lírica.

entre espaço e tempo ao longo da travessia; o espaço vai mudando, mas, mais do que isso, o enunciado vai atribuindo uma significação especial ao tempo que foi gasto para se fazer essa travessia. Nesses casos, estamos diante de um deslocamento prolongado e estendido ou breve e acelerado. Essa passagem pode ser lida, portanto, como um tipo de catálise aplicada para se esperar ou correr; ir rápido ou ir mais devagar – seja como for, o objetivo é aplicar a catálise e manipular assim o tempo para que a própria narrativa consiga levar os personagens a passar adiante.

Tipo 3) Passagens que são, por si só, trechos catalíticos com *outra* catálise dentro de sua estrutura – ou seja, nessas travessias, o trecho de passagem (que já é em si mesmo definido como uma “catálise”) rouba o tempo da narração, faz-se uma espécie de catálise “dupla”, provocando um inchaço exagerado daquilo que previamente já poderia ser identificado como um trecho de inchaço da narrativa. Vale especificar ainda que esse tipo de catálise rouba o tempo da narrativa via *diálogo*, ou seja, a catálise incha por uma outra espécie de catálise específica dentro de si mesma: a conversa, o tempo gasto para se interagir com um interlocutor.

Tipo 4) Encontra-se aqui a passagem que se define por alguma dificuldade particular do corpo de Dante ao tentar fazer a travessia, ou ainda por particularidades do próprio espaço, que, incidindo diretamente sobre o sujeito da narrativa, obrigam-no a encontrar uma forma inusitada de fazer sua travessia, quase sempre envolvendo o empréstimo de um “veículo” surpreendente. Esse tipo de passagem focaliza como tema e como estrutura a arduidade da geografia e o modo como essa dificuldade física reflete-se sobre o sujeito dantesco, sobre o corpo desse peregrino. É nesses momentos, portanto, que o Dante viajante se torna um *passageiro*. A passagem do tipo 4, desse modo, coloca Dante na posição de quem não pode passar; portanto, uma força externa faz com que ele passe, carrega-o ao ponto seguinte da jornada.

Os trechos de passagem são catálises, como já se explorou amplamente, e a divisão em subtipos fornece uma visão mais detalhada do modo como a catálise dantesca movimenta a narrativa da travessia do *Inferno*. Observando esses tipos de catálise, descreve-se em maiores detalhes o que vemos acontecer nos trechos resumidos anteriormente, e isso permite que exploremos com a lupa da descrição a forma como esse dispositivo narrativo opera no texto. Assim, é possível encontrar um determinado padrão de comportamento, mas mesmo a identificação desses padrões abre margem para as suas próprias quebras, inconsistências e ramificações.

Podemos associar cada um dos trechos resumidos – dentre os cantos do

Inferno destacados – a um desses quatro tipos de catálise. A seguir, designo como cada uma das passagens, sumarizadas anteriormente, podem ser compreendidas com base nessa tipologia quaternária. A integração dos cantos a esses tipos de catálise é baseada no comportamento que as próprias passagens apresentam dentro de seus trechos – isto é, podemos dividi-las, entre a tipologia, de acordo com a função que essas travessias exercem no canto, cada uma delas integrada a um dos quatro tipos de catálises que descrevi acima¹¹⁵.

Para compreender o primeiro tipo de passagem, é necessário perceber que, de maneira mais ou menos coincidente, a norma é que cada canto do *Inferno* narre exatamente um círculo infernal, com a entrada nesse círculo sendo descrita ao começo do canto e a saída coincidindo com o fim do canto, como já aponteí (ao tratar sobre univocidade). Na prática, porém, essa expectativa é quase sempre quebrada pela própria arquitetura do *Inferno*. Ademais, a escrita de Dante rompe com essa espécie de lei invisível que o próprio texto leva a crer em princípio, mostrando que o que se pode esperar de uma “lei” da jornada, na verdade, é, muito mais, fruto de uma teleologia das “explicações numéricas” – isto é, a expectativa de aguardarmos por um círculo novo a cada canto novo. Não parece existir uma arquitetura coesa nessa região infernal: ela é muito mais caótica do que organizada, como a sua métrica levaria a crer.

O primeiro tipo de catálise, assim, chama a atenção para essa espécie de “disritmia” do texto. Dessa forma, no interior de alguns cantos, há passagens especiais a um lugar novo, as quais interrompem um certo ritmo e quebram a univocidade ideal que se poderia esperar. Um outro traço característico dessa quebra de padrão são os próprios cantos que às vezes, sendo mais de um, ainda assim pertencem a um só trecho de passagem; isto é, algumas passagens são tão longas, que tomam muito mais do que um canto inteiro para poderem se completar e se descrever – a passagem é alongada por cantos e cantos. Isso acontece, por exemplo, na confluência observada entre os cantos VII, VIII e IX do *Inferno*. Essas cenas de passagem envolvem o movimento de Dante e seu guia rumo a uma nova etapa da jornada, com a passagem ao lugar novo ocupando o *centro* do canto, ou em alguma posição que não coincida exatamente com o começo desse canto (para a entrada no círculo) ou o fim do canto (para a saída de um círculo).

Esse tipo primeiro de passagem, inclusive, é aquele que se concentra na

115 Talvez a designação desses tipos de catálise na *Comédia* possa, por ora, parecer uma forma de controlar a interpretação do texto, esperando respostas previsíveis pela simples aplicação de um critério, mas o que busco, na verdade, são aberturas de interpretação e novas possibilidades de leitura narrativa.

própria descrição da passagem como uma travessia que descortina *novo lugar*, sendo o novo lugar o objeto principal de enunciação. Isso pode ser observado em *Inferno* IV, versos de 64-72, quando o começo de uma nova geografia vai se anunciando, enquanto os peregrinos andam adiante:

Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sonno, quand' io vidi un foco
ch' emisperio di tenebre vincia.

Di lungi n'eravamo ancora un poco,
ma non sì ch'io non discernessi in parte
ch'orrevol gente possedea quel loco. (*Inf.* IV, v. 67-72).

Antes desse momento, que coloca em marcha a narrativa rumo a novas passagens, o que predominava no canto IV era, a princípio, o corpo estático de Dante, apenas o mover de seus olhos a contemplar a passagem ao redor, como se observa:

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta;

e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov' io fossi.

Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.

Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa (*Inf.* IV, v. 1-12).

O momento em que essa pausa, essa fixidez do corpo, é rompida, e tem início o movimento, encontra-se nos versos 22 a 24, com a indicação de Virgílio para irem adiante: “‘Andiam, ché la via lunga ne sospigne’./Così si mise e così mi fé intrare/nel primo cerchio che l’abisso cigne” (*Inf.* IV, v. 22-24). O fim do canto acaba por retomar a sua “univocidade”, trazendo, com esse fim, a passagem a nova geografia, que não fica relatada pelo texto da enunciação, mas apenas aludida, resumindo em sumário a ideia de que o final do canto apresenta o final da paisagem presente, retomando-se o passo no canto subsequente em outro espaço; o canto, assim, de volta a uma certa norma, encerra-se: “‘La sesta compagnia in due si scema:/per altra via mi mena il savio duca,/fuor de la queta, ne l’ aura che trema.//E vegno in parte ove non è che luca” (*Inf.* IV, v. 148-151).

Outro momento em que a catálise do tipo 1 pode ser encontrada, com a

passagem a um lugar novo sendo enfocada no interior do próprio canto e como elemento principal de sua enunciação pode ser lido também em *Inferno* IV: “Venimmo al piè d’un nobile castello,/sette volte cerchiato d’alte mura,/difeso intorno d’un bel fiumicello.//Questo passammo come terra dura;/per sette porte intrai con questi savi:/giugnemmo in prato di fresca verdura” (*Inf.* IV, v. 106-111).

O trecho acima descreve precisamente a chegada a um castelo nobre e toda a paisagem encontrada dentro do lugar, que é diferente do local do qual os peregrinos acabam de se mover. Nessa primeira passagem, evidenciam-se as caminhadas enquanto as personagens dialogam, e o fato de que a percepção da paisagem é construída ao mesmo tempo em que se desenrola o movimento do andar. O espaço ao redor se amplia e se apresenta enquanto personagens caminham, de modo que a caminha constitui, também, uma forma de traçar a paisagem, movimento de pés acompanhado pelos olhos.

No canto VI, vale dizer, embora não saibamos exatamente *como* se deu a passagem, após o desmaio entre o canto V e o VI, podemos observar o peregrino adentrando, no interior do canto, uma nova paisagem, conforme observa tudo com os olhos e traça, com esse olhar, uma espécie de cartografia: “novi tormenti e novi tormentati/mi veggio intorno, come ch’io mi mova/e ch’io mi volga, e come che io guati” (*Inf.* VI, v. 4-6).

Adiante, outra catálise do tipo 1 pode ser lida em *Inferno* VII:

Così scendemmo ne la quarta lacca,
pigliando più de la dolente ripa
che ’l mal de l’universo tutto insacca.

Ahi giustizia di Dio! tante chi stipa
nove travaglie e pene quant’ io viddi?
e perché nostra colpa sì ne scipa?

Come fa l’onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s’intoppa,
così convien che qui la gente riddi.

Qui vid’ i’ gente più ch’altrove troppa,
e d’una parte e d’altra, con grand’ urli,
voltando pesi per forza di poppa.

Percotèansi ’ncontro; e poscia pur li
si rivolgea ciascun, voltando a retro,
gridando: ‘Perché tieni?’ e ‘Perché burli?’ (*Inf.* VII, v. 16-30).

Nessa catálise, aparece, enfim, a chegada a um espaço que já fora anteriormente anunciado, no verso 6 do canto, como “questa roccia”, que deve ser percorrida para baixo (“*scender* questa roccia”). Adiante, no trecho destacado, anuncia-

se a chegada descendente até o ponto que antes fora prenunciado: “Così scendemmo ne la quarta lacca” (v. 16). O espaço novo que se abre começa a se apresentar após a fala exclamativa em direção a Deus, “Ahi giustizia di Dio!” (v. 19), surgindo, por meio de um símile, o novo espaço em que os poetas baixaram, de modo que os penitentes ali encontrados demarcam o espaço ao redor de Dante enquanto eles mesmos cumprem a pena de se chocarem uns contra os outros. O espaço novo que se abre, aí, está integrado ao próprio movimento e à natureza dos penitentes.

Novo exemplo do tipo 1 de catálise encontra-se no canto VII do *Inferno*:

Or discendiamo omai a maggior pieta;
già ogne stella cade che saliva
quand' io mi mossi, e 'l troppo star si vieta».

**Noi ricidemmo il cerchio a l'altra riva
sovr' una fonte che bolle e riversa
per un fossato che da lei deriva.**

L'acqua era buia assai più che persa;
e noi, in compagnia de l'onde bige,
intrammo giù per una via diversa.

In la palude va c'ha nome Stige
questo tristo ruscel, quand' è disceso
al piè de le maligne piagge grige.

E io, che di mirare stava inteso,
vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso (*Inf.* VII, v. 97-111).

E ainda novo exemplo dessa catálise com o desvelamento do novo espaço aos olhos do leitor como centro focal da enunciação, encontramos em *Inferno* IX, assim que as personagens entram, enfim, na cidade de Dite:

Dentro li 'ntrammo sanz' alcuna guerra;
e io, ch'avea di riguardar disio
la condizion che tal fortezza serra,

**com' io fui dentro, l'occhio intorno invio:
e veggio ad ogne man grande campagna,
piena di duolo e di tormento rio.**

Sì come ad Arli, ove Rodano stagna,
sì com' a Pola, presso del Carnaro
ch'Italia chiude e suoi termini bagna,

fanno i sepulcri tutt' il loco varo,
così facevan quivi d'ogne parte,
salvo che 'l modo v'era più amaro;

ché tra li avelli fiamme erano sparte,

per le quali eran sì del tutto accesi,
che ferro più non chiede verun' arte.

Tutti li lor coperchi eran sospesi,
e fuor n'uscivan sì duri lamenti,
che ben parean di miseri e d'offesi (*Inf.* IX, v. 106-123).

Na cena acima, a passagem termina pouco antes de terminar o próprio canto, que se encerra em forma de sumário, resumindo toda a ação de uma possível cena em uma condensação de ações: “E poi ch’a la man destra si fu vòlto, // passammo tra i martiri e li alti spaldi” (*Inf.* IX, v. 132-133)

Outra catálise pertencente ao tipo 1 pode ser vista no momento em que se inicia a entrada em Malebolge. Essa mesma entrada nos bolsões pode ser vista como o começo de uma grande catálise no canto XVIII. Por outro lado, o seu fim só acontece muitos cantos depois – o que confirma uma extensão catalítica agigantada, que envolve um espaço ao redor muito desenvolvido, uma paisagem que se desdobra em múltiplas camadas. A extensão dessa imensa travessia confere ao trecho o seu caráter particular. A própria etapa da entrada em Malebolge pode ser entendida como uma catálise, a “catálise de Malebolge”¹¹⁶ guarda, dentro de si, ainda muitos outros momentos catalíticos específicos. A chegada a Malebolge é importante também para a arquitetura do texto porque dá continuidade a um fio narrativo que começara pelo menos dois cantos antes, com o anúncio em suspenso da chegada de uma criatura, seguindo-se então a travessia no dorso de Gerião e a descida até o ponto onde se encontram agora.

No canto XXXI, há nova passagem, uma catálise do tipo 1 ainda, pois se apresenta a visão de um novo espaço: a saída de Malebolge coincide com o vislumbamento do que, a princípio, para Dante parecem elementos arquitetônicos, torres que, na verdade, revelar-se-ão como seres gigantes. Vemos a paisagem sendo tomada como tema da enunciação e o olhar que acompanha essa paisagem ao redor contribui para que esse espaço seja reportado por meio da enunciação daquele que a tudo observa:

116 Pode-se catalogar alguns momentos de catálise – conforme aquelas destacadas ao longo desta tese – dentro da própria catálise que é Malebolge, quando fenômenos parecidos com os quais descrevemos até aqui acontecem. Por exemplo, uma catálise ocorre em *Inferno* XVIII, v. 43-45, e, no mesmo canto, também nos versos 75-78 e 127-136; outra catálise se observa no canto XXVI, v. 64-78; outra ainda em *Inferno* XIX, v. 32-123; em XXXIII, v. 91-147, quando corrigem o caminho que descobrem estar errado, e outras ainda em XIX, v. 124-132 e XXIII, v. 37-60. Outras catálises – momentos de atraso dentro dos bolsões, sobretudo – poderiam ainda ser destacadas, e isto sem falar na própria questão do *olhar* em Malebolge, já que Dante é constantemente levado a se deter para olhar, tantas vezes fixando os olhos entre os danados, como se observa em XIX, v. 133; XXI, v. 79-84; e XXII, v. 16-18.

Quiv' era men che notte e men che giorno,
 sì che 'l viso m'andava innanzi poco;
 ma io senti' sonare un alto corno,

tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,
 che, contra sé la sua via seguitando,
 dirizzò li occhi miei tutti ad un loco.

Dopo la dolorosa rotta, quando
 Carlo Magno perdé la santa gesta,
 non sonò sì terribilmente Orlando.

Poco portai in là volta la testa,
 che me parve veder molte alte torri;
 ond' io: "Maestro, di, che terra è questa?" (*Inf.* XXXI, v. 10-21).

Virgílio indica, adiante, não serem torres, mas sim gigantes:

Poi caramente mi prese per mano
 e disse: "Pria che noi siam più avanti,
 acciò che 'l fatto men ti paia strano,

sappi che non son torri, ma giganti,
 e son nel pozzo intorno da la ripa
 da l'umbilico in giuso tutti quanti" (*Inf.* XXXI, v. 28-33).

Dante, aproximando-se, descreve a sua visão dos gigantes:

La faccia sua mi pareva lunga e grossa
 come la pina di San Pietro a Roma,
 e a sua proporzione eran l'altre ossa;

sì che la ripa, ch'era perizoma
 dal mezzo in giù, ne mostrava ben tanto
 di sovra, che di giugnere a la chioma

tre Frison s'averien dato mal vanto;
 però ch'i' ne vedea trenta gran palmi
 dal loco in giù dov' omo affibbia 'l manto (*Inf.* XXXI, v. 58-66).

Faz-se notar, em versos como "La faccia sua mi pareva lunga e grossa/come la pina di San Pietro a Roma" (v. 58-59), que o próprio símile escolhido para descrever um gigante o qual parece parte da paisagem é fruto de um elemento arquitetônico do mundo (empírico), o que coloca ênfase na materialidade de um lugar em meio à descrição daquilo que é avistado.

Ainda outro exemplo de catálise do tipo 1 pode ser visto no canto seguinte, *Inferno* XXXII. Estamos diante de uma passagem que apresenta a nova paisagem alguns versos depois de Dante fazer uma breve explanação sobre o tipo de escrita mimética¹¹⁷

117 O canto XXXII começa com versos que evocam as *rime petrose* de Dante (nome atribuído a um conjunto de canções dantescas em que se desenvolve a metamorfose entre a figura de uma mulher com a

que busca, para então apresentar o novo espaço em que se encontra, estabelecendo uma conexão entre o episódio apenas passado, o transporte pela mão do gigante, e o pouso no chão mais profundo:

Come noi fummo giù nel pozzo scuro
sotto i piè del gigante assai più bassi,
e io mirava ancora a l'alto muro,

dicere udi'mi: "Guarda come passi:
va sì, che tu non calchi con le piante
le teste de' fratei miseri lassi".

Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembiante (*Inf.* XXXII, v. 16-24)¹¹⁸.

Esta é uma catálise do tipo 1 – privilegia-se a descrição do novo espaço acedido. E abaixo:

Noi passammo oltre, là 've la gelata
ruvidamente un'altra gente fascia,
non volta in giù, ma tutta riversata.

Lo pianto stesso li pianger non lascia,
e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo,
si volge in entro a far crescer l'ambascia;

ché le lagrime prime fanno groppo,
e sì come visiere di cristallo,
riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo.

E avvegna che, sì come d'un callo,
per la freddura ciascun sentimento
cessato avesse del mio viso stallo,

de uma pedra): "S'io avessi le rime aspre e chioce" (v. 1), isto é, se o narrador tivesse a capacidade de escrever asperamente, seria então possível transmitir a visão daquilo que observara (v. 2-9). A relação mimética aí se expõe como uma poética de Dante, na busca por um tipo particular de realismo, em que se almeja criar uma espécie de signo "esponjoso", capaz de absorver aquilo mesmo que descreve, uma palavra que seja como a substância do narrado. Essa busca pelo que chamo "signo esponjoso" é muito frequente no *Inferno*, em que a linguagem de Dante vem a serviço dessa poética mimética. Nesse sentido, as palavras de Teodolinda Barolini, em seu comentário ao canto XXXII do *Inferno*, no portal Digital Dante, são muito pertinentes: "Dante's poetic mission: at the beginning of *Inferno* 32 he draws on his early canzone *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* (one of the rime petrose, circa 1296) to articulate his poetic credo, which is based on the principle of mimesis [...]. The goal is to achieve a language ("dir") that is indivisible – that is not divergent ("diverso") – from reality ("fatto"): "sì che dal fatto il dir non sia diverso" (*Inf.* 32.12). The *dir* must not differ from the *fatto* that the *dir* represents. Accordingly, the great cascade of metapoetic language that opens *Inferno* 32 celebrates the heroic quest of Dantean mimesis" (BAROLINI, 2018a). Um estudo importante para a crítica literária brasileira, relacionado ao mimetismo dantesco nesses poemas, e à questão lírica vinculada à inventividade de mesma linhagem do provençal Arnaut Daniel, pode ser encontrado em "Petrografia dantesca", de Haroldo de Campos (1998), em que o autor atribui a Dante, nesse conjunto de rimas "pedrosas", um "momento de marcado realismo na poesia dantesca anterior à *Commedia*" (1998, p. 20).

118 A continuação dessa mesma passagem pode ser vista como um outro tipo de catálise (do tipo 3), descrita adiante.

già mi pareva sentire alquanto vento;
 per ch'io: "Maestro mio, questo chi move?
 non è qua giù ogne vapore spento?" (*Inf.* XXXIII, v. 91-105).

Aqui, as cabeças no gelo se transformam em marcos espaciais ou objetos da paisagem. Esses corpos vão indicando, como pedras em um riacho, o caminho adiante, e a variação de sua dolorosa pena marca também a intensificação da dureza do espaço, mutável, mas sutil. Por contraste, torno a pensar em Malebolge. O espaço ali é como um apêndice escondido, cheio de dobras, mas um *apêndice* – portanto, um inchaço em si mesmo, o que se diferencia dessa espécie de campina gelada, não escondida, mas tão aberta e exposta que nem mesmo é possível dizer exatamente quando se sai de um lugar e chega a outro; a travessia, de fato, está acontecendo, ao contrário do andar em círculos do labiríntico Malebolge.

Malebolge é uma espécie de pequena *Comédia* oculta, com cantos de passagem circunscritos a um espaço único maior – fazendo assim com que nasça mais uma metanarrativa da travessia, mais uma relação de “moldura dentro da moldura” no interior da *Comédia*, como aquele processo de “telefone sem fio” já referido no canto II, com suas histórias encaixadas. No caso de Malebolge, o que se encaixam são travessias dentro de travessias dentro de uma passagem maior, que ocupa diversos cantos.

Além do que se observa nesses exemplos sobre a catálise do tipo 1, os momentos da passagem têm também um aspecto temporal que não pode ser ignorado, uma vez que a passagem, ao ser narrada, por vezes também revela uma espécie de retardamento no passo dos viajantes, “atraso” que ocorre no sentido de promover um olhar ao redor, ou também como algo que ocorre por uma necessidade de pressa, incitação à correria, quando então a enunciação adota também a perspectiva temporal desse olhar, dessas personagens que se demoram ou aceleram o passo pelo caminho, diante da dificuldade de uma travessia ou do deslumbramento e espanto que a paisagem nova gera, assim como podem simplesmente se ver obrigados a enfrentar uma demanda de modo mais ágil possível. De todo modo, quando estamos diante do atraso, ou mesmo da pressa, ainda assim a catálise opera a sua função: ela prolonga a enunciação, ironicamente, para narrar ao leitor um pouco mais sobre a necessidade particular de não se demorar naquele caminho ou para fazer com que as personagens se demorem precisamente sobre o caminho que deveriam apenas cruzar, indo adiante.

Agora, nas catálises de passagem do tipo 2, observamos esse “aspecto temporal” se impor sobre a jornada como uma força que obrigaria as personagens a

esperar ou a correr. São catálises que marcam a ideia de que uma catálise, justamente, *acelera* ou muda a duração do relato, quase materialmente: aqui, ela obriga que Dante e Virgílio se detenham no meio da travessia ou usem do *momentum* dessa travessia para passarem adiante de uma vez. É uma interação centrada nos aspectos do espaço incidindo sobre o tempo, a qual faz com que esse tempo de cruzamento deva se distender ou se acelerar, obrigando os protagonistas, pelos traços da paisagem e suas particularidades, a irem adiante mais rapidamente ou mais devagar.

Um exemplo curioso desse tipo de catálise pode ser encontrado no canto XI (que, por si mesmo, não pode ser considerado um “canto de passagem”, porque nele não há o retrato literal de uma travessia), o qual se adere à presente análise do tipo de catálise 2 porque ele contém em si o retrato do que acontece quando a travessia experimenta um atraso necessário. Esse aspecto da travessia, “esticando” o tempo narrativo, pode ser visualizado quando os poetas, ainda cruzando o “cemitério”, após ultrapassarem os muros da cidade de Dite, decidem fazer uma pausa para se acostumarem ao fedor do espaço.

Nessa pausa, são obrigados, assim, a interromperem a sua caminhada rumo ao fim da passagem; essa parada, no início do canto XI, que faz com que eles interrompam a travessia entre as tumbas, ao mesmo tempo gera uma segunda catálise – a do retardamento da própria travessia, na intenção de se acostumarem ao cheiro, enquanto conversam e Virgílio explica a Dante algumas coisas. Essa passagem “doutrinária”, assim, acaba se revelando um aspecto estruturante da narrativa, pois vai ser responsável por transformar o canto XI em um canto de diálogo, propositalmente entabulado para que os poetas se “atrasem”, pois é sua intenção perder esse tempo, a fim de que possam seguir adiante, adaptados ao fedor:

“Lo nostro scender conviene esser tardo,
sì che s’ausi un poco in prima il senso
al tristo fiato; e poi no i fia riguardo”.

Così ’l maestro; e io “Alcun compenso”,
dissi lui, “trova che ’l tempo non passi
perduto”. Ed elli: “Vedi ch’a ciò penso” (*Inf.* XI, v. 10-15)

A partir dessa parada, com Virgílio indicando que vai se dedicar a encontrar um assunto para conversa enquanto se retardam (“[...] Ed elli: ‘Vedi ch’a ciò penso’, verso 15), transforma-se o canto XI no canto de um diálogo catalítico, que dilui o tempo da travessia e multiplica sua duração. Ao mesmo tempo que esse é um exemplo de catálise do tipo 2, no meio de uma travessia, com uma parada que provoca o atraso, vale

mencionar também um aspecto interessante desse retardamento: o diálogo. Os poetas param para conversar (o que poderia, ainda, categorizar essa catálise como uma catálise também do tipo 3, sobre o qual se discorrerá mais adiante), porém, essa catálise acaba se configurando como um trecho mais relacionado à manipulação elástica do tecido narrativo do que propriamente a uma conversa que, enquanto os poetas caminham, “incha” a catálise com uma segunda catálise dentro de si. O aspecto do tempo se intensifica ainda mais como tema definidor dessa catálise pelo próprio modo como Vigílio induz Dante a continuarem a travessia *depois* que se adaptam ao cheiro, indicando-se o tempo certo de prosseguir. Virgílio assim revela essa preocupação temporal, diretamente relacionada à pausa que apenas fizeram, cronometrando o próprio tempo com o auxílio dos astros: ““Ma seguimi oramai, che ’l gir mi piace;/ché i Pesci guizzan su per l’orizzonta,/e ’l Carro tutto sovra ’l Coro giace,//e ’l balzo via là oltra si dismonta”” (*Inf.* XI, v. 112-115).

Outras referências de passagens do tipo 2, aquelas que distendem o tempo, em efeito elástico, também podem ser vistos em *Inferno* XII e XIII. Em *Inferno* XII, por exemplo, lê-se em:

vid’io lo Minotauro far cotale;
e quello accorto gridò; “Corri al varco:
mentre ch’e’ ’nfuria, è buon che tu ti cale”.

Così prendemmo via giù per lo scarco
di quelle pietre, che spesso moviensi
sotto i miei piedi per lo novo carco (*Inf.* XII, v. 25-30).

No trecho, observa-se a confirmação do movimento descendente: “Corri al varco” (v. 26), traduzido por Brito, Dias e Heise (2021) como “corre pra descida”. Mais adiante, o movimento descendente se confirma no encontro com os centauros: “Veggendoci *calar*, ciascun ristette,/e de la schiera tre si dipartiro/con archi e asticciuole prima elette;//e l’un gridò da lungi: ‘A qual martiro/venite voi *che scendete la costa?*/Ditel costinci; se non, l’arco tiro”” (*Inf.* XII, v. 58-63). Antes, os protagonistas correm apressuradamente para fugirem de Minotauro. E agora, de repente, esse movimento de descida com travessia parece ser retardado, ou turbado, pela ameaça de uma flecha a ser atirada pelo centauro. Como demonstrei anteriormente, é difícil perceber, afinal, se o movimento dos viajantes se tornou mais lento ou não quando são avistados pelos centauros – mas algo ali acontece, algo que se conecta muito diretamente com a necessidade de *correr* para fugir de Minotauro, o que acontecera

momentos antes. Projeta-se, aí, um vaivém de ritmo vário.

Em *Inferno* XIII, por sua vez, temos: “E ’l buon maestro ‘Prima che più entre,/sappi che se’ nel secondo girone’/mi cominciò a dire, ‘e sarai mentre//che tu verrai ne l’orribil sabbione./Però riguarda ben; sì vederai/cose che torrien fede al mio sermone’” (*Inf.* XIII, v. 16-21). Dante é avisado sobre o espaço no qual entrará em segundos, e, além disso, é instado a *olhar*. Há, no interior dessa selva, uma integração máxima entre as personagens e a paisagem, com os dois viajantes olhando e ouvindo o que acontece ao seu redor. A partir do verso 22 do mesmo canto, descobre-se a paisagem diante dos olhos:

Io sentia d’ogne parte trarre guai
e non vedea persona che ’l facesse;
per ch’io tutto smarrito m’arrestai.

Cred’ ò ch’ei credette ch’io credesse
che tante voci uscisser, tra quei bronchi,
da gente che per noi si nascondesse (*Inf.* XIII, v. 22-27).

Percebe-se ali o olhar e os ouvidos a comporem o espaço circundante. Ainda outra catálise do tipo 2, no trecho de passagem, vemos em *Inferno* XXXII:

E come a gracidar si sta la rana
col muso fuor de l’acqua, quando sogna
di spigolar sovente la villana,

livide, insin là dove appar vergogna
eran l’ombre dolenti ne la ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna.

Ognuna in giù tenea volta la faccia;
da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo
tra lor testimonianza si procaccia.

Quand’ io m’ebbi dintorno alquanto visto,
volsimi a’ piedi, e vidi due sì stretti,
che ’l pel del capo avieno insieme misto (*Inf.* XXXII, v. 31-42).

Além destes, um terceiro tipo de catálise pode ser ainda identificado. Por se tratar da narrativa de uma jornada, há, na *Comédia*, muitas travessias, muitos momentos em que os dois personagens, Dante e Virgílio, em especial no *Inferno*, caminham e passam adiante, e Dante experimenta essa jornada numa condição muito particular – a de um corpo ainda vivo.

Ademais, por vezes, essa travessia envolve o encontro, no meio da passagem, com alguma alma que tenta parar seu caminho ou acaba por fornecer mais informações sobre a narrativa adiante. Assim, enquanto atravessam Dante e Virgílio, o

leitor pode às vezes observar uma segunda catálise, no interior dessa primeira (que é a passagem), promovendo uma espécie de “inchaço” no meio da travessia (a qual já era, por si só, um movimento catalítico). Nessa miríade de atravessamentos e cruzadas, chamam a atenção essas passagens que se constroem, portanto, como catálises preenchidas por catálises, com o tempo narrado roubado para si, multiplicando a duração do que deveria ser a travessia já expandida (por se tratar de um trecho catalítico de passagem). São, portanto, catálises dentro de catálises. “Perde-se” um bom espaço na página e algum tempo de enunciação narrando-se a mudança de uma ambientação, estabelecendo a transição para um espaço diferente, e, nessa mudança, ainda um elemento surpresa surge, determinado pela interação com um danado, normalmente em diálogos.

Passagens com catálises dentro de si, roubando o tempo narrado para o relato dessa interpolação, demonstram a complexidade dos fios narrativos em jogo na *Comédia*. Esse tipo de catálise interpolada pode ser visto nos encontros significativos com Ciacco e Filippo Argenti, por exemplo, e o aspecto fundamental desse tipo de interrupção na passagem é a própria estrutura do diálogo, secundada pelas ações que acompanham a interação das personagens:

Noi passavam su per l'ombre che adona
la greve pioggia, e ponavam le piante
sovra lor vanità che par persona.

Elle giacean per terra tutte quante,
fuor d'una ch'a seder si levò, ratto
ch'ella ci vide passarsi davante.

‘O tu che se’ per questo ’nferno tratto’,
mi disse, ‘riconoscimi, se sai:
tu fosti, prima ch’io disfatto, fatto’.

E io a lui: ‘L’angoscia che tu hai
forse ti tira fuor de la mia mente,
sì che non par ch’i’ ti vedessi mai.

Ma dimmi chi tu se’ che ’n sì dolente
loco se’ messo, e hai sì fatta pena,
che, s’altra è maggio, nulla è sì spiacente’.

Ed elli a me: «La tua città, ch’è piena
d’invidia sì che già trabocca il sacco,
seco mi tenne in la vita serena.

Voi cittadini mi chiamaste Ciacco:
per la dannosa colpa de la gola,
come tu vedi, a la pioggia mi fiacco (*Inf.* VI, v. 34-54).

Acima, vê-se parte do encontro de Dante com Ciacco, que gera um grande diálogo em meio à travessia, inchando a duração desse trecho de passagem. O fim da própria passagem, após a interlocução com Ciacco, se dá entre os versos 100 a 102, antes do fim do canto: “Sì trapassammo per sozza mistura/de l’ombre e de la pioggia, a passi lenti,/toccando un poco la vita futura” (*Inf.* VI, v. 100-102).

Abaixo, o encontro com Filippo Argenti, mais notadamente uma interpolação em relação à interrupção principal da narrativa, que ocorre na travessia de Dante rumo aos portões de Dite, cruzando o rio com Flégias no canto VIII do *Inferno*. Quando Argenti surge no meio da passagem, uma catálise brota no interior da primeira catálise (que é a travessia):

Mentre noi corravam la morta gora,
dinanzi mi si fece un pien di fango,
e disse: “Chi se’ tu che vieni anzi ora?”.

E io a lui: “S’i’ vegno, non rimango;
ma tu chi se’”, che sì se’ fatto brutto?”.
Rispuose: “Vedi che son un che piango”.

E io a lui: “Con piangere e con lutto,
spirito maladetto, ti rimani;
ch’i’ ti conosco, ancor sie lordo tutto”.

Allor distese al legno ambo le mani;
per che ’l maestro accorto lo sospinse,
dicendo: “Via costà con li altri cani!” (*Inf.* VIII, v. 31-42).

Acima, o encontro com Filippo Argenti interpola-se em meio à narrativa que já era, em si mesma, um *flashback*, contando-nos da travessia do lago antes de que os personagens principais atingissem o pé da torre cuja menção encerrava o canto VII. Esse encontro é dramático: apresenta o risco de o barco virar, afundar, com as mãos de Filippo sobre o lenho. Há ainda a própria violência com que o pecador é enxotado dali. Esse momento de intensa ação, no meio da travessia, marcado pelo diálogo agressivo entre Dante e Filippo, pode ser visto como um prolongamento, via diálogo, bem no meio da travessia – que por si só já estava funcionando como uma catálise: é o tempo, assim, duplamente inchado no tecido diegético.

Em *Inferno* XIII, o diálogo com o tronco faz com que Virgílio e Dante se detenham na jornada:

Allor porsì la mano un poco avanti
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e ’l tronco suo gridò: “Perché mi schiante?”.

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: “Perché mi scerpi?
non hai tu spirito di pietade alcuno?”

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
ben dovebb’esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi”.

Come d’un stizzo verde ch’arso sia
da l’un de’ capi, che da l’altro geme
e cigola per vento che va via,

sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ond’io lasciai la cima
cadere, e stetti come l’uom che teme.

“S’elli avesse potuto creder prima”,
rispuose ’l savio mio, “anima lesa,
ciò c’ha veduto pur con la mia rima,

non averebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch’a me stesso pesa.

Ma dilli chi tu fosti, sì che ’n vece
d’alcun’ ammenda tua fama rinfreschi
nel mondo sù, dove tornar li lece” (*Inf.* XIII, v. 31-54).

E, imediatamente, um segundo encontro retarda ainda mais a passagem no interior da própria catálise, no mesmo canto, a partir do verso 109:

Noi eravamo ancora al tronco attesi,
credendo ch’altro ne volesse dire,
quando noi fummo d’un romor sorpresi,

similmente a colui che venire
sente ’l porco e la caccia a la sua posta,
ch’ode le bestie, e le frasche stormire.

Ed ecco due da la sinistra costa,
nudi e graffiati, fuggendo sì forte,
che de la selva rompieno ogne rosta.

Quel dinanzi: “Or accorri, accorri, morte!”.
E l’altro, cui pareva tardar troppo,
gridava: “Lano, sì non furo accorte

le gambe tue a le giostre dal Toppo!”.
E poi che forse li fallia la lena,
di sé e d’un cespuglio fece un groppo.

Di dietro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramose e correnti
come veltri ch’uscisser di catena.

In quel che s’appiattò miser li denti,
e quel dilaceraro a brano a brano;

poi sen portar quelle membra dolenti.

Presemi allor la mia scorta per mano,
e menommi al cespuglio che piangea
per le rotture sanguinenti in vano (*Inf.* XIII, v. 109-132).

Um aspecto interessante dessa segunda interrupção é o fato de tomar mais tempo de travessia das personagens, de modo que não vemos Dante e Virgílio saindo da floresta nesse momento, e então o canto se encerra. No canto subsequente, Dante recolhe os ramos que haviam caído do arbusto após o embate feroz que finalizara o canto anterior e os viajantes tornam a caminhar: “Poi che la carità del natio loco/mi strinse, raunai le fronde sparte/e rende’le a colui, ch’era già fioco.//Indi venimmo al fine ove si parte/lo secondo giron dal terzo, e dove/si vede di giustizia orribil arte” (*Inf.* XIV, v. 1-6). Essa retomada da caminhada demonstra que o encontro com os arbustos e o diálogo com aquele tronco que chorava “palavra e sangue” é uma pausa dentro da própria catálise em curso (a travessia por meio da floresta). A partir dessa catálise, que é o trecho de passagem pela selva, dentro dela uma série de outros acidentes vão roubando o tempo narrado para si, transformando em *cena* esses encontros, cena que transcorre em meio a diálogos.

Eles seguirão assim caminhando ao longo dos cantos até o canto XIV, que se encerra com a conversa das personagens, e, mesmo ao longo do canto XV, há ainda um predomínio das vozes em diálogo, enquanto os poetas caminham adiante. Todavia, o começo do canto XV já apresenta a entrada em uma nova paisagem, fazendo, portanto, com que não estejamos diante de um canto de passagem que interesse à nossa análise, uma vez que a saída do bosque se dá ao fim do canto XIV, e, no canto XV, já estamos, no começo do capítulo, em nova paisagem – há aí, portanto, a retomada da “univocidade” padrão que parece ser a expectativa da regra, sem uma quebra com catálise de passagem.

No canto XIV, os protagonistas caminham e conversam enquanto um diálogo entre Virgílio e Dante se insere no interior dessa passagem para fornecer uma explicação extensa sobre determinado aspecto da geografia do *Inferno*, concernente aos rios, e, até chegarem ao fim do presente canto, os protagonistas *ainda* caminham e conversam.

A extensa fala de Virgílio, inserida em *Inferno* XIV, dos versos 85 a 142, expõe a explicação delongada sobre os rios que compõem a bacia hidrográfica do Inferno. Trata-se, assim, de uma caminhada com uma catálise de diálogo que acontece

envolvendo o próprio Virgílio. O final do canto coincide ainda com a fala de Virgílio, ao término da explicação, e com uma exortação estimulando a saída daquele bosque.

Eles seguirão, assim, caminhando, até a mudança que se prepara em *Inferno* XVI, quando temos o momento em que os poetas saem do sétimo círculo e se aproximam do círculo oitavo, à beira de um precipício. A saída e a aproximação são marcadas pelos seguintes versos: “per ch’al maestro parve di partirsi.//Io lo seguiva, e poco eravam iti, //che ’l suon de l’acqua n’era sì vicino, //che per parlar saremmo a pena udiiti” (*Inf.* XVI, v. 90-93). Em seguida, o narrador nos fornece a precisa descrição do curso de um rio que deságua em um vale, no mundo dos vivos, cujo som de sua queda em cascata fornece a comparação ideal para o símile que o narrador faz em seguida, oferecendo, de novo, nova descrição do espaço que acabam de alcançar:

Come quel fiume c’ha proprio cammino
prima dal Monte Viso ’nver’ levante,
da la sinistra costa d’Apennino,

che si chiama Acquacheta suso, avanti
che si divalli giù nel basso letto,
e a Forlì di quel nome è vacante,

rimbomba là sovra San Benedetto
de l’Alpe per cadere ad una scesa
ove dovea per mille esser recetto;

così, giù d’una ripa discosciosa,
trovammo risonar quell’acqua tinta,
sì che ’n poc’ ora avria l’orecchia offesa (*Inf.* XVI, v. 95-105).

Esses momentos preparam a narrativa para a chegada do trecho de passagem que se anuncia ao final do canto XVI, à beira do penhasco, à espera de alguma surpresa que aparecerá no canto seguinte, anunciada por aquilo que podemos identificar como uma pausa geradora de suspense sobre o aparecimento de Gerião – onde encontramos uma catálise de tipo 4, sobre a qual discorro mais adiante.

Após o suspense sobre o aparecimento de Gerião, entre os cantos XVI e XVII, temos, em *Inferno* XVII, uma outra catálise do tipo 3, que provoca o inchaço da narrativa quando Virgílio convence Dante a empenhar-se em um diálogo, o qual interrompe ou dilata esse momento de travessia, enquanto ele mesmo, Virgílio, busca convencer Gerião (o que não vai aparecer descrito na cena, já que Dante se afasta para seguir as ordens do mestre) a ajudá-los na travessia rumo ao próximo círculo. Assim, cumprindo a ordem de Virgílio (que aponta a necessidade de se adquirir conhecimento pleno sobre aquele lugar), Dante se engaja em um retardamento da narrativa, agravando

o suspense sobre a passagem ao círculo adiante, quando se afasta para conversar com penitentes avistados ainda no sétimo círculo:

Però scendemmo a la destra mammella,
e diece passi femmo in su lo stremo,
per ben cessar la rena e la fiammella.

E quando noi a lei venuti semo,
poco più oltre veggio in su la rena
gente seder propinqua al loco scemo.

Quivi 'l maestro "Acciò che tutta piena
esperienza d'esto giron porti",
mi disse, "va, e vedi la lor mena.

Li tuoi ragionamenti sian là corti;
mentre che torni, parlerò con questa,
che ne conceda i suoi omeri forti".

Così ancor su per la strema testa
di quel settimo cerchio tutto solo
andai, dove sedea la gente mesta (*Inf.* XVII, v. 31-45).

Após mais alguns versos (o retardamento proposital se estende até o verso 75), Dante recupera o ritmo da narrativa, encerrando a catálise do diálogo ao manifestar a preocupação de que talvez estivesse demorando muito ali, e retorna para perto de Virgílio; ele encontra já o mestre montado no dorso de Gerião. Percebe-se então a catálise duplamente empregada, objetivando atrasar a trama e fazer atravessar os protagonistas.

Outras catálises do tipo 3 podem ainda ser encontradas em *Inferno* XXXII e XXXIII. No canto XXXII, após a entrada em Caína (v. 16), e após o ato de esbarrar em uma cabeça – que lhe grita “Olha bem por onde passa!” (“Guarda come passi”, v. 19) –, Dante percebe o mar enregelado de corpos a seus pés. Tenta travar algum diálogo com esse primeiro corpo, mas o diálogo não evolui ao ponto de inchar a travessia; contudo, serve como identificação do espaço em que se encontram, pela voz do penitente: estão em Caína. Então, adiante, há um diálogo que, este sim, incha a narrativa da travessia sobre a laguna de gelo, quando Dante, indo mais ao centro do lago (v. 73-74), sem querer tropeça em uma das cabeças fincadas no chão:

E mentre ch'andavamo inver' lo mezzo
al quale ogne gravezza si rauna,
e io tremava ne l'eterno rezzo;

se voler fu o destino o fortuna,
non so; ma, passeggiando tra le teste,
forte percossi 'l piè nel viso ad una.

Piangendo mi sgridò: “Perché mi peste?
se tu non vieni a crescer la vendetta
di Montaperti, perché mi moleste?”.

E io: “Maestro mio, or qui m’aspetta,
sì ch’io esca d’un dubbio per costui;
poi mi farai, quantunque vorrai, fretta”.

Lo duca stette, e io dissi a colui
che bestemmiava duramente ancora:
“Qual se’ tu che così rampogni altrui?”.

“Or tu chi se’ che vai per l’Antenora,
percotendo», rispuose, «altrui le gote,
sì che, se fossi vivo, troppo fora?”.

“Vivo son io, e caro esser ti puote”,
fu mia risposta, “se dimandi fama,
ch’io metta il nome tuo tra l’altre note” (*Inf.* XXXII, v. 3-93).

Na voz desse danado é que se descobre estarem já em nova zona, Antenora (v. 88), em meio a um diálogo violento com quem não identifica a si próprio, mas é delatado pelos demais, enquanto Dante o toma pelos cabelos com as mãos: “Che hai tu, Bocca?” (v. 106), grita outro deles, revelando-lhe a identidade esquiva. Quando o diálogo turbulento se encerra, ato contínuo, somos informados de que os viajantes seguiram (v. 124), e se afastam desse primeiro encontro dilatado e violento, encontrando, em seguida, dois outros pecadores congelados, vendo-os a mastigarem a cabeça um do outro¹¹⁹:

Noi eravam partiti già da ello,
ch’io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l’un capo a l’altro era cappello;

e come ’l pan per fame si manduca,
così ’l sovràn li denti a l’altro pose
là ’ve ’l cervel s’aggiugne con la nuca:

non altrimenti Tidèo si rose
le tempie a Menalippo per disdegno,
che quei faceva il teschio e l’altre cose.

“O tu che mostri per sì **bestial segno**

119 É Barolini (2018a) ainda quem faz notar que a falta de uma demarcação clara entre os tipos de traição (familiar e política), na passagem de Caína a Antenora (primeira e segunda zonas do Cócito), é uma forma de antecipar também o tema da ambígua traição relatada no episódio de Ugolino, na passagem do canto XXXII ao XXXIII do *Inferno*, que acontecerá logo mais. Essa reflexão serve-nos também, em especial, porque nos faz pensar nessa ambiguidade da demarcação do espaço no Cócito e na transição entre suas zonas são diferentes espaços e passagens contidos num território de instáveis e imprecisas divisões territoriais: aqui, o que prevalece como demarcação dos diferentes pontos alcançados é tanto o caminhar de Dante como as cabeças e corpos contra os quais o protagonista vai tropeçando.

odio sovra colui che tu ti mangi,
dimmi 'l perché", diss' io, "per tal convegno,

che se tu a ragion di lui ti piangi,
sappiendo chi voi siete e la sua pecca,
nel mondo suso ancora io te ne cangi,

se quella con ch'io parlo non si secca" (*Inf.* XXXII, v. 124-139).

No canto, destaco a expressão *bestial segno*, nessa catálise de tipo 3. Lombardi (2010) oferece interessante discussão sobre esse termo, ao debater a significação da linguagem aplicada no *Inferno*. Especificamente sobre o *bestial segno*, diz a autora, considerando o episódio de Ugolino: "At the end of the episode, the 'bestial segno' becomes truly literal. It dissolves into what for the *De vulgari eloquentia* is the natural state of animal utterance, i.e. into sound, the shrieking of Ugolino's teeth, likened to dog's fangs, on Ruggieri's skull bone" (LOMBARDI, 2010, p. 139).

Lombardi parece sinalizar para um uso da linguagem em que o próprio signo vai se transformando numa espécie de substância que esse signo quer representar; O signo "bestial" é assim nominado e é aplicado no trecho também como a matéria do conteúdo narrado – é o próprio Ugolino quem se bestializa, e se bestializa também a sua linguagem.

A bestialidade declarada desse canto parece se conectar não só com a linguagem da balbúrdia e da decomposição usada, de modo geral, no *Inferno*, como um conjunto de signos bestiais, mas esse "bestial" evoca também (de maneira mais direcionada) as próprias bestas que vão se multiplicando mais perto do fim do *Inferno*, como com a "fera" Gerião, ou Minotauro e Nesso; e faço notar ainda "trechos bestiais" de menor impacto, mas que ainda assim se destacam pela plasticidade com que essa "fauna bestial" é convocada para as imagens finais do espaço do *Inferno*: momento significativo pode ser visto quando Dante narrador convoca baleias e elefantes para falar dos seres monstruosos que a natureza continua a produzir, ainda que se tenha arrependido de fabricar gigantes: "E s'ella d'elefanti e di balene/non si pente, chi guarda sottilmente,/più giusta e più discreta la ne tene" (*Inf.* XXXI, v. 52-54).

Esse trecho, que traz, para o interior do *Inferno*, elefantes e baleias, se conecta com as outras bestas que se multiplicaram ao longo do caminho; em especial, na parte final, chama a atenção o pequeno bestiário de monstros que ajudaram Dante a fazer sua travessia, como os centauros. No mesmo espaço em que os centauros são vistos, há também um encontro prévio com Minotauro, de quem Dante corre, sob ordem

de Virgílio.

Centauros e Minotauro se caracterizam justamente por aquilo que, na parte final e mais árdua do *Inferno*, Dante não possui: um corpo que fosse humano, mas também fosse bestial, como uma metade de cavalo ou uma metade de touro. O corpo bestial, metade humano, metade animal, Dante vai encontrar em Gerião, em Nesso. Eles se tornam, nesses momentos da travessia, um signo bestial também, de quem Dante faz uso porque precisa suplantar o próprio corpo – o signo que o aprisiona – para ir além, quase como se precisasse ser, ele também, metade homem e metade besta. É preciso, isto nos leva a concluir, ser um pouco bestial para poder passar *além* do signo – para ir adiante, ultrapassando a regularidade do signo, da palavra, ou mesmo de um gênero textual, um “*trapassar del segno*” que conduz o corpo à transformação de si mesmo em signo bestial, não codificado dentro da gramática (da regra) prevista.

O fim dessa catálise de tipo 3, lida há pouco, em *Inferno* XXXII, estende-se ainda pelo canto seguinte, o XXXIII. Toda ela trata-se da história de Ugolino. O canto presente é encerrado, portanto, com a fala de Dante, que põe em marcha o começo do diálogo, o qual incha ainda mais a passagem entre as zonas do Cócito. A resposta de seu interlocutor vem no canto posterior:

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.

Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.

Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,
parlar e lagrimar vedrai insieme.

Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
mi sembri veramente quand' io t'odo.

Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino,
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
or ti dirò perché i son tal vicino (*Inf.* XXXIII, v. 1-15).

A história de Ugolino então principia, em que destaco alguns dos momentos nos quais o leitor pode se ver transportado para a prisão agora narrada pelo penitente:

“Breve pertugio dentro da la Muda,
la qual per me ha 'l titol de la fame,
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,

**m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già,** quand' io feci 'l mal sonno
che del futuro mi squarciò 'l velame.

Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e ' lupicini al monte
per che i Pisan veder Lucca non ponno.

Con cagne magre, studiose e conte
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s'avea messi dinanzi da la fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e ' figli, e con l'agute scane
mi pareva lor veder fender li fianchi.

Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli
ch'eran con meco, e dimandar del pane.

Ben se' crudel, se tu già non ti duoli
pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;
e se non piangi, di che pianger suoli?

**Già eran desti, e l'ora s'appressava
che 'l cibo ne solëa essere addotto,**
e per suo sogno ciascun dubitava;

e io senti' **chiavar l'uscio di sotto
a l'orribile torre;** ond' io guardai
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.

Io non piangëa, sì dentro impetrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: 'Tu guardi sì, padre! che hai?'

Perciò non lagrimai né rispuos' io
tutto quel giorno né la notte appresso,
infin che l'altro sol nel mondo uscìo.

**Come un poco di raggio si fu messo
nel doloroso carcere,** e io scorsi
per quattro visi il mio aspetto stesso,

ambo le man per lo dolor mi morsi;
ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia
di manicar, di subito levorsi

e disser: 'Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia'" (*Inf.* XXXIII, v. 22-63).

No trecho de diálogo, catálise do tipo 3, há a mudança poderosa de cenário a partir do verso 22 ("Breve portugio dentro da la Muda"), que transporta o leitor para a cena no local exato da memória de Ugolino, remontado por seu relato e presentificado

ali no gelo. O espaço aqui toma o seu lugar abrindo também uma espécie de nova dimensão dentro dos parênteses da catálise que é esse diálogo, construindo uma espécie de nova narrativa em moldura: uma voz dentro de outra voz (a de Ugolino no interior do discurso de Dante), um lugar dentro de outro lugar, este infernal.

Os poetas passam adiante, ao encontro de novas almas punidas: “Noi passammo oltre, là ’ve la gelata/ruvidamente un’altra gente fascia,/non volta in giù, ma tutta riversata” (*Inf.* XXXIII, v. 91-93). No mesmo canto, depois que deixam Ugolino e encontram os rostos de novos penitentes, em que as lágrimas se enregelam como um véu sobre as faces frias, há outra passagem de interesse – entre os versos 109-150 – para a catálise de tipo 3, do mesmo tipo em que se vê o “tempo roubado” por um diálogo que incha o relato do narrador enquanto este, na jornada reportada, faz sua travessia; pode-se destacar o trecho inicial dessa catálise, quando o diálogo dilata o tempo da passagem:

E un de’ tristi de la fredda crosta
gridò a noi: “O anime crudeli
tanto che data v’è l’ultima posta,

levatemi dal viso i duri veli,
sì ch’io sfoghi ’l duol che ’l cor m’impregna,
un poco, pria che ’l pianto si raggeli”.

Per ch’io a lui: “Se vuo’ ch’i’ ti sovvegna,
dimmi chi se’, e s’io non ti disbrigo,
al fondo de la ghiaccia ir mi convegna”.

Rispuose adunque: “I’ son frate Alberigo;
i’ son quel da le frutta del mal orto,
che qui riprendo dattero per figo” (*Inf.* XXXIII, v. 109-120).

Esses três primeiros tipos de catálises, nos trechos de passagem, têm algo em comum: a relação peculiar do espaço com o tempo. Para percebê-lo, é preciso notar o tipo de espaço particular que se constitui no *Inferno*. Vistos em conjunto, esses cantos infernais em destaque nos ajudam, ao mesmo tempo, a ter uma noção do tipo principal de “catálise” – a partir da categoria que tomamos emprestada de Barthes – que opera na narrativa dantesca.

Pensando essas três primeiras formas de catálise, apontando-se a lógica formal da construção desse espaço, na narrativa do *Inferno* feita por Dante, é válido mencionar também um aspecto histórico, destacado por Auerbach em seu estudo sobre a novela italiana e a francesa no contexto do Renascimento. De acordo com Auerbach (2020), “a Idade média inteira conheceu apenas algumas imagens esquemáticas da paisagem – na verdade, apenas a primavera, com seus pássaros canoros” (AUERBACH,

2020, p. 26), e teria sido Dante quem apresenta ao mundo literato daquele período, propriamente, o aspecto da paisagem como algo relevante em si. Como segue a explorar Auerbach, Dante pode ser vinculado à chegada de um novo protocolo narrativo, que exercerá influência, também, sobre as novelas, mais tarde:

o enorme enriquecimento origina-se aqui, como em toda parte, de Dante; ele criou não apenas um grande número de novas paisagens como logrou, na *Comédia*, incluir pessoas e espíritos em seu meio, circunstância que sustenta o efeito “mágico” em várias passagens, particularmente no Inferno (AUERBACH, 2020, p. 26).

A citação em questão dá a ver tanto a importância da paisagem na *Comédia*, quanto, em especial, a sua vinculação com o tipo de narrativa em curso no *Inferno* – narrativa consciente de seus próprios elementos narratológicos –, o que permite, portanto, que esta tese afirme de modo mais seguro a relevância de sua análise romanesca sobre o *Inferno*, especificamente insistindo na importância da relação espaço-temporal para a constituição da narrativa particular de Dante.

A análise das passagens designadas buscou observar o tempo e o espaço focando-se na materialização da narrativa por meio da arquitetura do *Inferno*. Examinamos os cantos em que os processos de saída e entrada se transformam, quebrando a linearidade esperada do texto e dando a ver a confluência dos elementos espaciais e temporais na organização do enredo e da enunciação. Com essa análise, pretendemos, de alguma forma, trazer à tona elementos interessantes de uma construção que se configura como um grande *racconto*, singular em si mesmo, porque diz respeito, inextricavelmente, a um sujeito ficcional especialmente engendrado para figurar no seio dessa narrativa.

Evidentemente, esse tipo de leitura, atentando-se para as variações de movimento nas passagens, entre entradas e saídas, poderia se dar de maneira quase infinita, à moda da *terza rima* – que poderia seguir para sempre, se não fosse abruptamente pausada no último verso do *Paraíso*¹²⁰. Por isso mesmo, a tese se concentra no espaço infernal, como visto.

O *Inferno* é uma forma de se adentrar e contemplar um trabalho particular

120 Os limites de nosso objeto, portanto, são determinados de modo abrupto, mas necessário, pelas passagens selecionadas. Esse motor de análise poderia também funcionar infinitamente, não fosse o seu critério de seleção, uma vez que o olhar de reconhecimento do funcionamento de engrenagens narrativas poderia se lançar sobre um sem-número de aspectos do texto de Dante, não apenas aos “cantos de passagem”; contudo, por motivos de extensão do próprio gênero “tese”, o recorte de análise se impõe como estrato limitado e específico.

com o espaço, em que o próprio espaço se transforma em categoria narrativa estruturante. Se o *Paraíso* é a narrativa do não-espaço e do não-tempo, em que a tensão entre o lírico e o narrativo parece chegar a um ponto decisivo, e se o *Purgatório* é o espaço determinado pelo tempo crítico, pela pressa, pela perseguição do sol como marca inequívoca de que o tempo passa, sendo necessário girar e girar ao redor da montanha – como ponteiros de um relógio –, o *Inferno* é o lugar dos espaços, em que, inclusive, a sede por percorrer o espaço, “alargar o horizonte”, é até mesmo digna de punição, como se observa no caso emblemático de Ulisses, punido, sim, por sua fala engenhosa e fraudulenta, até mesmo pelo cavalo de madeira tramado com Diomedes – como rememora Gandillac (1995) –, mas também, ao fim de tudo, por sua sede de percorrer a geografia e ir longe demais: “Na imaginação de Dante, o Ulisses homérico, tendo escapado dos sortilégios de Circe, em vez de tomar o caminho para Ítaca, quer alargar seu horizonte, para além do pequeno Mediterrâneo” (GANDILLAC, 1995, p. 209).

É o *Inferno*, enfim, que oferece o *start* para se pensar a questão da passagem enquanto categoria narrativa em um espaço que aprecia a noção de paisagem enquanto parte de sua estrutura. Como já dito anteriormente, o primeiro momento de maior tensão dessa estrutura espaço-temporal começa, de fato, a se desnudar a partir do “empolamento” narrativo ocorrido entre os cantos VII, VIII e IX do *Inferno*. Há uma analepse que toma praticamente um canto inteiro, o oitavo, tratando-se, ao mesmo tempo, de um grande trecho de passagem e de travessia que coincide quase que por inteiro com o canto em questão. Mas é necessário recuar ainda um pouco mais para entender o começo das dilatações espaciais e temporais dessa narrativa. No canto IV, começa-se a se delinear esse agravamento da estrutura narrativa, pois é o momento em que Dante adentra, com Virgílio, o Limbo; em seguida, no interior desse mesmo canto, eles penetram em um castelo, o que já se configura como uma quebra da relação “um espaço para um canto”, e surge o primeiro exemplo emblemático de uma passagem *no interior* de um canto, como se observa no intervalo de versos de 103 a 111:

Così andammo infino a la lumera,
parlando cose che 'l tacere è bello,
sì com' era 'l parlar colà dov' era.

Venimmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura,
difeso intorno d'un bel fiumicello.

Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
giugnemmo in prato di fresca verdura (*Inf.* IV, v. 103-111).

No trecho, canto que é o primeiro a trazer à cena a “passagem”, tem-se, na primeira estrofe, de 103 a 105, o relato em sumário da movimentação das personagens. O narrador nos relata uma caminhada e uma conversa, que não descreve em detalhes. O fato de caminharem, no início da passagem, chama a atenção para o que vem em seguida: o restante do trecho se desenrola com a passagem em si, com Virgílio e Dante que chegam ao pé de um castelo e ali adentram, sendo esses passos narrados em maiores detalhes, de modo que o interior do presente canto enfoca também a passagem das personagens de um espaço a outro. Esse é o primeiro trecho de passagem que se pode identificar no *Inferno*, ocorrido após os três cantos iniciais, os cantos proemiais, que operam como uma espécie de vestíbulo da narrativa, construindo a sua moldura.

Os três primeiros cantos infernais seriam, em si, passagens, e a própria passagem a sua substância narrada. Os três cantos iniciais reforçam a ideia de adentramento e descida, sendo eles próprios a passagem ao mundo subterrâneo. Em seguida, esse passo vai se modificar, a partir do momento em que os começos dos cantos adiante coincidirem também com a chegada de um novo círculo ou de uma nova punição. Ao fim dos cantos, veremos uma recorrência à tendência dos desmaios ou das saídas não textualmente narradas em cena, para que a personagem do peregrino possa ir em frente sem que o relato venha a ocupar as linhas escritas. No entanto, os cantos em que há as passagens, como já se mencionou, quebram essa expectativa e trazem à tona, de volta, o aspecto profundamente “caminhante”, que faz o texto tomar a sua forma característica.

Para entender melhor o funcionamento dessas passagens, que se anunciam a partir do trecho em *Inferno* IV, retomemos Roland Barthes, fazendo-se notar alguns outros apontamentos pertinentes em “Introdução à análise estrutural da narrativa” (1971).

Barthes começa apontando, no texto em questão, que a compreensão sobre uma narrativa não diz respeito necessariamente à identificação de seu gênero, mas, em último grau, à percepção de que as narrativas se manifestam sob formas quase infinitas e que, ao fim, a análise e a leitura de uma narrativa se dão pela identificação dos níveis que concorrem para a progressão e a construção da narrativa:

compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de

um nível a outro (BARTHES, 1971, p. 25).

Pensando sobre esses tais níveis, o autor passa então à identificação de um dos níveis primordiais para a presente análise, o nível das funções (lado a lado com o nível das ações e o da narração). As funções são definidas como unidades funcionais, uma unidade de conteúdo, um signo que “quer dizer” alguma coisa na narrativa, mesmo que se configure como a função de uma aparente inutilidade: “Disto resulta que a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí [...]. Mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil” (BARTHES, 1971, p. 27).

Definindo então o que seriam as unidades funcionais, Barthes identifica suas duas grandes classes de unidades: a de Funções e a de Índices. Há subclasses de unidades narrativas no interior dessas duas grandes classes, como explica o autor, apresentando, enfim, o conceito que aqui nos interessa em especial, a *catálise*:

para retomar a classe das Funções, suas unidades não têm todas a mesma ‘importância’; algumas constituem verdadeiras articulações da narrativa (ou de um fragmento da narrativa); outras não fazem mais do que ‘preencher’ o espaço narrativo que separa as funções articulações: chamemos as primeiras de *funções cardinais* (ou *núcleos*) e as segundas, em consideração à sua natureza completava, *catálises* (BARTHES, 1971, p. 31).

As catálises são apresentadas como uma espécie de preenchimento da narrativa, preenchimento que ocorre entre dois núcleos de ação. Elas não necessariamente alteram o rumo da história, mas antecipam seus fatos, dão pistas sobre os desdobramentos do próximo evento, e influem, sim, sobre o *pace* da narrativa. Elas não seriam funções cardinais, isto é, essenciais ao conteúdo do relato, mas uma espécie de função subsidiária, tornando o tempo flexível, preenchendo-o de modo a fazer com que a temporalidade entre as ações dos núcleos se compacte ou se expanda, a depender do ritmo que a narrativa queira imprimir sobre a experiência de leitura.

No caso da *Comédia*, aquilo que é decidido ou não como objeto de relato incide diretamente sobre a quantidade de versos – a fita métrica de Dante – de que o autor dispõe; desse modo, no *Inferno*, as catálises chamam a atenção por um motivo ainda mais especial, motivo que pode ser redigido por meio de uma pergunta: em um texto quantificado pela métrica rigorosa do verso, o que as catálises – as expansões do tempo, sua demora, sua “inutilidade” – fazem ali?

Talvez esses inchaços da narrativa dantesca não sejam, de todo, inutilidades em meio a eventos cardinais. Para estabelecer alguns dos usos e efeitos possíveis à

catálise, na narrativa da *Comédia*, é interessante ainda observar um pouco mais o funcionamento do conceito, a partir dos exemplos oferecidos por Barthes, ao analisar o mecanismo dessas catálises em romances.

Nas melhores palavras do autor, ele segue explicando, por meio de uma ilustração narrativa do que seria a catálise, o exemplo das ações de uma personagem em obra de ficção e as funções catalíticas em sua obra, sendo essa personagem James Bond:

em oposição entre duas funções cardinais, é sempre possível dispor de notações subsidiárias, que se aglomeram em torno de um núcleo ou de outro sem modificar-lhe a natureza alternativa: o espaço que separa “o telefone tocou” e “Bond atendeu” pode ser saturado por uma multidão de incidentes pequenos e de descrições pequenas [...]. Estas catálises permanecem funcionais, na medida em que entram em correlação com um núcleo, mas sua funcionalidade é atenuada, unilateral, parasita: trata-se aqui de uma funcionalidade puramente cronológica (descreve-se o que separa dois momentos da história), enquanto que no liame que une duas funções cardinais, se investe uma funcionalidade dupla, ao mesmo tempo consecutivas e consequentes (BARTHES, 1971, p. 31).

As “notações subsidiárias” são as catálises e, no trecho, podem ser identificadas como aquilo que acontece entre o toque do telefone e a atitude de Bond em atendê-lo: os pequenos “incidentes” e “descrições”. Comprimidas entre dois eventos, as catálises se abrem à digressão. Na *Comédia*, justamente, tomando a forma da “passagem”, a catálise é esse momento em que Dante permite-se as digressões narrativas.

Mas, ao contrário do que aponta Barthes, esta tese sustenta a ideia de que as catálises dantescas *não seriam* uma espécie de enfraquecimento do evento narrativo em favor de uma descrição acessória, que construiria a ambientação da trama sem afetar seus núcleos; na verdade, as catálises são alguns dos momentos de maior agudeza narrativa no *Inferno*, uma vez que elas projetam sobre o eixo das escolhas narrativas quanto a “o que narrar” as próprias consequências de uma caminhada, fazendo com que a narrativa seja também aquilo que acontece *entre* um lugar e outro.

A catálise dantesca não seria, portanto, “puramente cronológica”, embora torne o ritmo da *Comédia* algo elástico, mas seria, ao mesmo tempo, uma função cardinal: a de ressaltar o movimento instável de sua narrativa em direção ao fim imprevisível. É sabido que Dante possivelmente concluirá a jornada, já que o narrador está lá, no futuro, relatando-a, e, assim, desde o princípio implicando, consequentemente, o sucesso da jornada do *peregrino*. Mas que surpresas escondem as catálises dessa trama?

Aqui, é necessário uma permissão, em termos teóricos, para que se possa usar do termo de Barthes à maneira como a ideia desta tese propõe. Para entender a catálise como aquilo que acontece entre dois pontos, entre dois eventos da narrativa, no *Inferno*, é preciso admitir que a catálise não seja central – à primeira vista – ao relato. A partir disso, isolando essas catálises, esses momentos de “demora”, de digressão, por meio de uma caminhada que toma um tempo particularmente mais longo do relato, começa-se a perceber que aquilo que se identifica como catálise, a partir de Barthes, pode ao mesmo tempo refletir uma própria cardinalidade, uma importância maior do que aquela conferida a essa categoria, originalmente, no texto barthesiano.

Essas catálises de *passagem*, na *Comédia*, estruturam o texto de um modo especial, pois esses “inchaços” da narrativa, nos momentos de passagem de uma paisagem a outra, são também momentos de parada e de demora, de reconfiguração do relato; ao mesmo tempo em que se anda, também se perde tempo contemplando ao redor e tentando compreender a nova paisagem que se anuncia no cruzar desse intervalo. Nas catálises, o absurdo adquire robustez narratológica; arquiteta-se a narrativa enquanto uma peregrinação à beira do despropósito, fora da predestinação e dentro do perigo, como uma caminhada desconhecida, em que as surpresas do trajeto podem acontecer a qualquer instante.

As catálises potencializam as situações de medo e apresentam, ao leitor e ao peregrino, a possibilidade da surpresa e a certeza de um perigo sempre iminente. Elas trazem à luz o gérmen daquilo que move um romance: a surpresa. Elas podem, então, alçar o texto à categoria romanesca, em que as obras rasuram a si próprias e à tradição, abrindo margem para o inusitado¹²¹.

A princípio, Roland Barthes minimiza o impacto orientador da catálise no texto de narrativa. Mas adotamos a catálise como um princípio norteador, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, aqui se ressalta o seu caráter de “desorientação”. A catálise dantesca pode ter um caráter desorientador porque desmembra a forma lírica em prol da narrativa. Essa desorientação é própria da função “luxuosa” que é a catálise. Sobre um tal “luxo” narrativo, aponta ainda Barthes:

121 Há diversas passagens catalíticas em textos narrativos mas não necessariamente romanescos, como é o caso da *Ilíada* e de algumas de suas descrições. Ali, porém, bem como em outros exemplos narrativos que possam ocorrer ao leitor desta tese, cabe perguntar-se acerca da *função* que essas catálises operam no tecido narrativo. No caso de Dante, é perceptível um valor mais robusto, conferido narrativamente, às passagens da catálise no *Inferno*. Elas não são “distrações” ou ampliações do narrar pelo narrar, mas impactam decisivamente nas ações relatadas. O romanesco se abre de maneira mais frutífera à utilidade daquilo que é, aparentemente, inútil.

as funções cardinais são os momentos de risco da narrativa; entre estes pontos da alternativa [...], as catálises dispõem as zonas de segurança, de repouso, de luxos; estes ‘luxos’ não são entretanto inúteis: do ponto de vista da história [...], a catálise pode ter uma funcionalidade fraca mas não absolutamente nula: seria ela puramente redundante (em relação a seu núcleo), não participaria menos da economia da mensagem; mas não é o caso: uma notação, na aparência expletiva, tem sempre uma função discursiva: ela acelera, retarda, avança o discurso, ela resume, antecipa, por vezes mesmo desorienta: o notado aparecendo sempre como o notável, a catálise desperta sem cessar a tensão semântica do discurso, diz ininterruptamente: houve, vai haver significação; a função constante da catálise é pois, em todo estado de causa, uma função fática (para retomar a palavra de Jakobson): mantém o contato entre o narrador e o narratário [...] (BARTHES, 1971, p. 32).

Destacamos ainda, a partir da citação, o caráter de “entremeio” da catálise – a princípio, como o detalhe geográfico, ela é o acidente entre os grandes acontecimentos. Em seguida, acolhemos o conceito de “risco” da narrativa, apontado por Barthes como algo concernente às funções cardinais, afirmando que, na *Comédia*, o risco toma a forma da “catálise”. A catálise, ali, portanto, não seria de uma narratividade fraca, quase neutra, mas um “luxo” poderoso no sentido de apontar para a própria estruturação dessa narrativa. Essa potência narrativa da *Comédia* se lê, portanto, inclusive em seu *intermezzo*.

O risco – via catálise – assumido pela narrativa do *Inferno* na *Comédia* é o que põe a perder o seu controle e deixa a ver um certo “delírio” narrativo do texto. “Acelerar”, “retardar”, “avançar o discurso”, na *Comédia*, representam muito mais do que um capricho entre cenas: é, de fato, manipular o tempo e o ritmo, então transformados na velocidade com que a jornada da obra se concretiza. As catálises são uma escolha: a de transformar ou não em cena o que poderia ser sumário, ou mesmo informação elidida entre a passagem de um canto a outro. De muitas formas, a catálise infernal na *Comédia* pode ser compreendida como um motor, fabricando *momentum* entre os episódios e transformando esses momentos de “entremeio” na substância principal do discurso. Uma vez tendo-se admitido a possibilidade de que a catálise – as passagens – são um motor da narrativa, começa-se a perceber que é justamente nesses momentos que muitas surpresas são anunciadas, ao mesmo tempo em que, aí então, as personagens se relacionam de maneira mais profunda e intrincada com a paisagem, para além da mera observação das penas e do sistema “geopolítico” de punição no *Inferno*.

A catálise, em Dante, anunciando o que pode vir em seguida, conecta-se imediatamente com o leitor da *Comédia* e, ao mesmo tempo, expande essa função comunicativa, a de interação entre narrador e narratário; ela funciona como uma espécie

de referente, também: um indicativo, para esse narratário, de que se está diante de um tipo de texto diferente – por entre a rima, na roupagem do verso. O referente da caminhada, no coração da narrativa, é recriado tanto pela dinâmica da *terza rima* – um passo atrás e outro adiante –, quanto pelas passagens que dão forma às catálises aqui esmiuçadas.

A catálise é um farol, mantendo, assim, sua ambiguidade: ela direciona a narrativa, indica uma direção – em busca do ponto culminante; do fim –, ao mesmo tempo em que transtorna e desorienta esse texto aparentemente tão organizado, medido numericamente e cronologicamente cadenciado, ameaçando-o com um fim abrupto no meio da travessia ou com um momento de emoção extrema e fatal justamente quando o protagonista deveria cruzar o espaço para se chegar a alguma outra parte.

Para Barthes, ainda, pouco importa, no fundo, a nomenclatura precisa: “núcleos e catálises, índices e informantes (ainda uma vez pouco importam os nomes)” (1971, p. 33), mas importa muito mais entender o seu caráter enquanto unidades de nível funcional – que exercem funções na narrativa; e aqui atribui-se à catálise uma função particular.

Numa narrativa, segundo Barthes (1971), a unidade poderia ainda pertencer a duas classes diferentes, não estando atada somente a uma única função – por exemplo, beber uísque, em um texto como as histórias de James Bond, poderia tanto servir como “catálise” à função cardinal de esperar, quanto “índice” (outra unidade funcional) de uma certa atmosfera de modernidade. Ou seja, dentro da catalogação de Barthes, haveria, facilmente, unidades mistas, e as funções dessas unidades se confundem sem prejuízos, como explora o autor: “as catálises, os índices e os informantes têm com efeito um caráter comum: são *expansões* em relação aos núcleos” (BARTHES, 1971, p. 34). Sendo assim, façamos nossa escolha – manteremos aqui o termo “catálise” para significar os momentos de expansão dessa narrativa, aproximando o conceito à ideia de “passagem”, à maneira de se narrar essas passagens, as quais catalisam a narrativa entre seus eventos.

Para Barthes, a catálise se apresenta quando há a possibilidade de intercalar os eventos principais da narrativa com signos narrativos menos fortes, passagens mais descritivas, por exemplo, às quais se atribui uma função-satélite. Diz ele que “o que pode ser separado pode também ser preenchido” e, assim, “distendidos, os núcleos funcionais apresentam espaços intercalares, que podem ser acumulados quase infinitamente; pode-se preencher os interstícios com um número muito grande de

catálises”, e algumas das funções (Barthes cita o exemplo da “espera”) são mais expostas que outras à catálise (1971, p. 54).

Essa aderência particular de certas passagens de um texto à catálise pode ser vista, na *Comédia*, em momentos específicos. Este é o ponto que tentamos aqui traçar, a saber, a ideia de que podemos categorizar esses momentos que se abrem à catálise quando Dante, peregrino, faz uma passagem importante no *Inferno*. É um signo, na *Comédia*, duplo: representa, ao mesmo tempo, um luxo narrativo, um inchaço, um capricho ao se quebrar o padrão cadenciado da narrativa para se contar um pouco mais do trajeto, mas é, também, uma função não pequena, não desprezível, uma vez que inaugura uma nova cadência, aquela que antecipa um perigo e sonda a passagem de maneira frontal.

Ademais, o caráter de suspense da catálise não deve aqui ser subestimado. A *Comédia* cria, em muito devido às catálises, um clima de suspense e de antecipação permanente ao longo do *Inferno*. A catálise torna-se irmã do suspense, uma vez que, “emperrando” um certo propósito da narrativa – o de contar o que acontece adiante –, ela se demora, e, assim, como na definição de Barthes para o suspense, ela também oferece “a ameaça de uma sequência inacabada, de um paradigma aberto [...], isto é, uma perturbação lógica, e é esta perturbação que é consumida com angústia e prazer [...]”; o suspense é pois um jogo com a estrutura [...]: representando a ordem [...]” (BARTHES, 1971, p. 53). A catálise projeta sobre a ordem da narrativa o seu jogo reestruturante, colocando sob ameaça os signos da continuidade do relato. Ela coloca, na *Comédia*, em risco a ordem da continuidade, e traz para o primeiro plano o risco que ameaça a própria vida do protagonista.

Dessas “passagens”, se decompõem aspectos temporais e espaciais cujo reflexo recai também sobre o processo de organização da enunciação, pois Dante-narrador compõe e recompõe suas linhas temporais e espaciais, multiplicando-as, a fim de extrair de si a memória da jornada e transformá-la em narrativa. Ao mesmo tempo em que lidamos com o relato dessa viagem, portanto, observando suas passagens, lidamos também com o desmembramento do sujeito textual, em duas dimensões diferentes – aquele que existe durante a enunciação, produzindo-a, e aquele que respira e padece ao longo do enunciado vivido.

É no momento da catálise quando vemos, muitas vezes (sendo o trecho de passagem entendido como essa catálise), o medo de Dante enquanto personagem, quando se torna explícita a potência desse medo. Dante teme porque, com seu corpo, ele

é um que *pode* morrer, num mundo em que todos já estão mortos, e, nesse sentido, portanto, já estão “pacificados”, ainda que no *Inferno*. A potência desse sentimento ambíguo – estar vivo entre os mortos, ser o *único* que pode morrer ali – coloca em suspensão a personagem e a narrativa, suspense explorado continuamente pelas catálises, nos cantos de passagem. Isso pode ser ainda observado, enfim, por meio da tipologia da passagem, nos trechos que se encaixam, agora, no quarto tipo de catálise. Procedo, assim, ao último tipo de catálise aqui explorado, o tipo 4.

Nos momentos de tais passagens, com catálise do tipo 4, podemos observar também algo de curioso acontecendo na narrativa: surge um predomínio da relação entre o espaço e o tempo do percurso, que se alonga – como já esperado dos trechos catalíticos, com essa espécie de manipulação temporal –, e, *ao mesmo tempo*, esses elementos – as circunstâncias, em especial, da *geografia* – interferem diretamente sobre o sujeito da narrativa (que se mostra, nesses pontos, como um ser em movimento, intensificando esse aspecto *motor* e também o aspecto físico do corpo do protagonista, impulsionado pelo desejo de seguir, ou pelo não-desejo de seguir em frente). A última forma de catálise diz respeito a corpo, espaço e travessia.

Esse sujeito da narrativa vê-se especialmente perturbado, nos trechos das passagens em questão, pela possibilidade de uma falha ou uma quebra na sua jornada, por se apresentarem novos empecilhos na jornada que então parece se tornar cada vez mais perdida. Nesses momentos críticos, o sujeito dantesco se vê em ameaça e reconhece a limitação de seu corpo para tal travessia. É nesse tipo de passagem, portanto, que a própria narrativa tem de dar conta das limitações físicas do corpo de Dante – surgem então os meios de transporte inusitados, a cada vez apresentados como uma espécie de *novelty* (palavra, por sinal, especial, quando estamos aqui também refletindo sobre a novidade romanesca, *the novel*).

Assim, as passagens de interesse para a compreensão do último tipo de catálise, dentro de nossa tipologia da passagem, são aqueles trechos que podem ser identificados como a breve pausa na andança com a expectativa de uma nova forma de seguir em frente, ou ainda como uma cena que conta a chegada de uma solução para a passagem a um novo lugar, e tudo isso se desenrola aos olhos do leitor, simultâneo ao ato da leitura, como uma cena que se demora justamente na tentativa de comunicação dessa espera por soluções para o atravessamento, permitindo-se que o corpo do protagonista vá adiante.

A narrativa, nesses pontos, se vê dificultada por grandes entraves

geológicos. Ela pode se estabelecer, portanto, como um profundo contato entre os protagonistas e o espaço ao redor, com o qual passam a interagir de modo a buscar soluções para que a jornada não se interrompa de vez. Essa interação entre os sujeitos e os elementos do espaço, buscando-se a travessia, faz, por vezes, uso de inusitados meios de transporte, o que começa a definir o tipo 4 de catálise nos trechos de passagem analisados agora.

Essa catálise incide direta e fisicamente sobre o corpo do peregrino, como já dissemos, de modo que, para conseguir *passar* além, superando suas limitações físicas diante da paisagem, ele deve recorrer aos corpos externos a si. Tais corpos, monstros ou seres que se movimentam, emprestam a Dante o próprio corpo para que ele possa fazer a travessia. Assim, nesse tipo de passagem, vemos a catálise como o desdobramento de dificuldades físicas do corpo do protagonista e a tomada de corpos alheios, que fazem o papel de pontes e pontos de conexão entre os espaços. Esse tipo de passagem traz à tona a fragilidade corporal do sujeito principal dessa narrativa, incidindo, portanto, diretamente sobre esse sujeito cujo corpo “move o que toca”. Exemplos desse tipo de catálise, dentro do recorte das nossas passagens, são encontrados nos exemplos transcritos a seguir.

Em *Inferno* XII, com a tomada do corpo de um centauro:

Ma per quella virtù per cu' io movo
li passi miei per sì selvaggia strada,
danne un de' tuoi, a cui noi siamo a provo,

e che ne mostri là dove si guada
e **che porti costui in su la groppa**,
ché non è spirto che per l'aere vada”.

Chirón si volse in su la destra poppa,
e disse a Nesso: “Torna, e sì li guida,
e fa cansar s'altra schiera v'intoppa”.

Or ci movemmo con la scorta fida
lungo la proda del bollor vermiglio,
dove i bolliti facieno alte strida (*Inf.* XII, v. 91-102).

Para passar à etapa seguinte, Dante é levado no dorso de Nesso, por meio da intercessão de Virgílio aos centauros, depois do diálogo com Quíron. Adiante, no canto XVII, outra passagem com o empréstimo de um corpo como meio de travessia, dessa vez o de Gerião, que é também convencido por Virgílio a levar a carga pesada – o corpo de Dante – ao outro lado, criando-se assim a passagem que se estende do verso 81 até o 136, o último do canto XVII:

Trova' il duca mio ch'era salito
già su la groppa del fiero animale,
e disse a me: "Or sie forte e ardito.

Omai si scende per sì fatte scale;
monta dinanzi, ch' i' voglio esser mezzo,
sì che la coda non possa far male".

Qual è colui che sì presso ha 'l riprezzo
de la quartana, c'ha già l'unghie smorte,
e triema tutto pur guardando 'l rezzo,

tal divenn' io a le parole porte;
ma vergogna mi fé le sue minacce,
che innanzi a buon signor fa servo forte.

I' m'assettai in su quelle spallacce;
sì volli dir, ma la voce non venne
com' io credetti: "Fa che tu m' abbracce".

Ma esso, ch' altra volta mi sovvenne
ad altro forse, tosto ch' i' montai
con le braccia m' avvinse e mi sostenne;

e disse: "Gerïon, moviti omai:
le rote larghe, e lo scender sia poco:
pensa la nova soma che tu hai".

Come la navicella esce di loco
in dietro in dietro, sì quindi si tolse;
e poi ch'al tutto si senti a gioco,

là 'v' era 'l petto, la coda rivolse,
e quella tesa, come anguilla, mosse,
e con le branche l'aere a sé raccolse (*Inf.* XVII, v. 81-107).

Na passagem acima, o convite de Virgílio transforma Gerião tanto em montaria quanto em escada, um meio de transporte e uma espécie de via de acesso: "Omai si scende per sì fatte scale;/monta dinanzi, ch' i' voglio esser mezzo,/sì che la coda non possa far male" (*Inf.* XVII, v. 82-84). O aspecto fabular dessa travessia também chama a atenção, uma vez que evoca impressões similares às de fábulas envolvendo travessias entre um escorpião e um sapo, um escorpião e uma tartaruga, quando Virgílio recomenda prudência a Dante, para que a cauda do ser que vai atravessá-los não faça mal ao homem na garupa. Essa referência à perigosa cauda de Gerião faz com que o leitor recorde o tipo de perigo envolvido na jornada, afinal, o sistema de transporte que acabaram de conquistar também apresenta risco à vida de Dante.

Outro aspecto que se destaca, nessa travessia de Gerião, "a fera", é a própria importância do corpo: logo de partida a descrição de seu corpo bestial toma o espaço do

canto: “ecco la fiera com la coda aguzza” (v. 1). O corpo ocupa lugar tão central nessa passagem, que até mesmo o desejo por um abraço se torna quase imediatamente realidade, sendo o abraço uma forma de salvação, como se lê em “I’ m’assettai in su quelle spallacce;/sì volli dir, ma la voce non venne/com’ io credetti: ‘ Fa che tu m’ abbracce’./Ma esso, ch’ altra volta mi sovvenne/ad altro forse, tosto ch’ i’ montai/con le braccia m’ avvinse e mi sostenne” (v. 91-96).

Gerião é, ainda, para além de uma escada, comparado a um barco: “Come la navicella [...]” (v. 100), e assim se inicia um longo símile em que surgem imagens de outros passageiros, de outras histórias, como Faetonte e Ícaro. A passagem, assim, é ainda prolongada e preenchida por esse tipo de comparação que resgata referências a outros textos e narrativas. E o que permanece, nesse quadro, é a imagem do corpo de Dante sobre um outro corpo, um corpo perigoso, agarrado ao corpo de seu guia, sobrevoando os pecadores ao fundo, onde ele aportará em breve com a ajuda de Gerião, por fim comparado, pela velocidade de seu corpo, a uma flecha: “si dileguò come da corda cocca” (v. 136). As possibilidades e limitações dos corpos, assim, permeiam o canto inteiro e, em especial, esse trecho de passagem.

Nova passagem do tipo 4 encontramos também em *Inferno XXXI*, com o pedido de Virgílio para que um dos gigantes, Anteu, deposite os poetas ao fundo do Cócito, prosseguindo-se assim com a mão do gigante, que leva a jornada até a sua última etapa:

“mettine giù, e non ten vegna schifo,
dove Cocito la freddura serra.

Non ci fare ire a Tizio né a Tifo:
questi può dar di quel che qui si brama;
però ti china e non torcer lo grifo.

Ancor ti può nel mondo render fama,
ch’el vive, e lunga vita ancor aspetta
se ’nnanzi tempo grazia a sé nol chiama”.

Così disse ’l maestro; e quelli in fretta
le man distese, e prese ’l duca mio,
ond’ Ercule senti già grande stretta.

Virgilio, quando prender si sentio,
disse a me: “Fatti qua, sì ch’io ti prenda”;
poi fece sì ch’un fascio era elli e io.

Qual pare a riguardar la Carisenda
sotto ’l chinato, quando un nuvol vada
sovr’ essa sì, ched ella incontro penda:

tal parve Antëo a me che stava a bada
di vederlo chinare, e fu tal ora
ch'i' avrei voluto ir per altra strada.

Ma **lievemente al fondo** che divora
Lucifero con Giuda, ci sposò;
né, sì chinato, li fece dimora,

e come albero in nave si levò (*Inferno* XXXI, v. 122-145).

Em *Inferno* XXXI, acima, o corpo – e especificamente sua mão – de Anteu funciona como meio de locomoção, sendo, portanto, a passagem executada com a ajuda do gigante, corpo alheio ao de Dante. A extrema fragilidade do peregrino é revelada pela possibilidade de ser contido dentro de uma palma, depositado e disposto em outra parte – como um objeto. Estar no interior da mão de alguém revela ainda o próprio risco de ser esmagado. Os meios de transporte que operam as passagens de tipo 4 quase sempre colocam Dante perante a necessidade de confiar a fragilidade de seu corpo humano à bestialidade de seres que o suplantam em força, habilidade e dimensão.

Em *Inferno* XXXIV, por fim, canto final, encontramos o corpo de Lúcifer utilizado como uma escada e, dentro dessa passagem, também a explicação final de Virgílio sobre a cartografia do *Inferno*, colocando em primeiro plano a importância da compreensão espacial da narrativa para se entender a manobra que haviam acabado de fazer. Destaca-se, a seguir, a transformação do corpo inimigo em escada e elemento escalável na *paisagem*:

Com' a lui piacque, il collo li avvinghiai;
ed el prese di tempo e loco poste,
e quando l'ali fuoro aperte assai,

appigliò sé a le vellute coste;
di vello in vello giù discese poscia
tra 'l folto pelo e le gelate croste.

Quando noi fummo là dove la coscia
si volge, a punto in sul grosso de l'anche,
lo duca, con fatica e con angoscia,

volse la testa ov' elli avea le zanche,
e aggrappossi al pel com' om che sale,
sì che 'n inferno i' credea tornar anche.

“Attienti ben, ché per cotali scale”,
disse 'l maestro, ansando com' uom lasso,
“conviensi dipartir da tanto male”.

Poi uscì fuor per lo fóro d'un sasso
e puose me in su l'orlo a sedere;
appresso porse a me l'accorto passo.

Io levai li occhi e credetti vedere
 Lucifero com' io l'avea lasciato,
 e vidili le gambe in sù tenere;

e s'io divenni allora travagliato,
 la gente grossa il pensi, che non vede
 qual è quel punto ch'io avea passato (*Inf.* XXXIV, v. 70-93).

Com esse último exemplo, de um corpo bestial usado como uma ponte que une as duas partes de um caminho, pode-se refletir sobre como a catálise de tipo 4 é uma amostra de uma tomada de corpo para um uso surpreendente. O corpo de Dante toma emprestado outro corpo para atravessar – e, nesse mecanismo, enxergo também um eco de um certo “*trapassar del segno*”, que tem a ver com a própria *forma* do texto, fazendo com que ele se vincule ao romanesco, ao transpor barreiras em vários níveis. Acredito que a questão do corpo, aí, seja emblema de algo da maior importância para a narrativa, assim como também para uma reflexão sobre a sua feitura.

Na dimensão do texto, Dante peregrino conta com a considerável amigabilidade, ou pelo menos a simpatia (ou, ainda, a permissão) de uma série de feras que permitem o contato entre os seus corpos. Esse empréstimo, como metalinguagem, permite também pensar sobre o modo como o corpo desse romance toma emprestado o corpo do verso para ultrapassar o próprio signo poético – isto é, as expectativas textuais da *forma* de um gênero.

Pensar sobre a aplicação do verso é também pensar numa espécie de “gramática”, de conjunto de leis que rege o todo. A feitura da *Comédia* vai para além, ultrapassa essa gramática. O seu “corpo textual” é um, mas a operação da travessia feita no interior desse corpo toma uma outra forma, reverte o seu “uso” aparente, e as catálises (do tipo 4), que tematizam a própria reversão de um corpo para outros fins, parece-me a metáfora encarnada desse tipo de processo “trapaceiro” que a *Comédia* emprega como seu tema, como sua possibilidade formal e, consequentemente, como a sua própria autorreflexão. Lembremos, por exemplo, que Gerião é a imagem da “fraude”. Essa fraude pode ser encarada como um valor positivo, enfim, quando aplicada à reflexão sobre a ultrapassagem da forma na composição da *Comédia*. “Fraudar” torna-se a possibilidade de ultrapassar uma verdade sedimentada (como a dos gêneros poéticos).

Nesse caminho, Lombardi (2010) reflete sobre a ideia de que a própria utilização da língua vulgar, na *Comédia*, é uma forma de superar o signo da língua *regulata*, a “gramática” do latim, e creio que isso se estenda também, da reflexão

linguística, para a reflexão da escolha formal de gênero. Lombardi (2010) leva-me a entender, paralelamente, que a escolha do vernáculo como uma quebra da estabilidade de uma forma se reflete não só no nível vocabular, mas também em um nível do macrossigno, que seria o poema transformado em forma romanesca; isso se ressalta quando o ensaio de Lombardi (2010), sobre o plurilinguismo de Dante e o uso de uma “língua menor” como escolha consciente, diz que

the vernacular is a language without rules, and it is purposefully contrasted to the *gramatica* (Latin or Greek), the *lingua regulata*. To its credit, the vernacular has the advantage of being closer to the emotional core of the self/author, and to be a more ‘expressive’ language that can be molded more freely, as opposed to the ‘stiff’, stable, honorable and (quasi-)unchanging *gramatica* (LOMBARDI, 2010, p. 136-137).

Retomando-se, então, a questão da tipologia das passagens, tem-se a importância do corpo, que, com o seu uso, como o visto nos tipos de catálise 4, impacta o tecido narrativo quase como o uso, na dimensão vocabular, do idioma vernáculo. Esses corpos – pontes, planadores, escadas..., com asas, mãos, caudas – quebram a regra imposta pela própria história: a regra seria a não ultrapassagem de um certo ponto limítrofe. Com a quebra desse pressuposto, o sujeito dantesco é levado a uma nova posição, rompendo aquele limite.

Devo acrescentar ainda que a catálise do tipo 4 é aquela em que se observa a integridade física do protagonista mais fortemente ameaçada pela travessia. Essa característica potencialmente *fatal* das passagens catalíticas, em destaque nesse último tipo, ressalta, de modo muito particular, a natureza profundamente narrativa da *Comédia* em relação à constituição do *Inferno*. Digo isso à luz dos apontamentos de Peter Brooks, especificamente no capítulo “Freud’s Masterplot: a model for narrative”, parte do seminal *Reading for the plot: design and intention in narrative* (1992), outras vezes já citado aqui.

Nesse capítulo, Brooks une as ideias fundamentais de seu livro – dedicado a refletir sobre o conceito de “*plot*”; sobre a maneira como as narrativas se organizam em direção ao fim; sobre os desejos que movem leitores rumo às histórias; e sobre como essas narrativas mantêm uma relação inextricável com a dinâmica do tempo – às ideias elaboradas por Freud em “Além do princípio do prazer” (2010). Brooks (1992) oferece, com o apoio de intuições freudianas, um modelo narrativo singular, calcado na repetição e no sofrimento – que é, ao mesmo tempo, uma busca pela neutralização do sofrimento fatal, o qual, em narrativa, poderia representar o fim abrupto da história. Essa dinâmica

se alinha – sustento eu – poderosamente ao que se observa nos trechos de passagens catalíticas do *Inferno*, em especial naquelas passagens do tipo 4, em que, de fato, há a repetição reiterada do risco da travessia, o qual, então, mostra-se uma ameaça quase fatal ao corpo do protagonista.

Ao se debruçar sobre Freud, considerando o enredo de narrativas em geral como “the dynamic shaping force” do discurso, Brooks (1992) procura um modelo de análise capaz de acolher o movimento de enredos como uma espécie de força motriz do próprio desejo humano (BROOKS, 1992, p. 90). Assim, perante a premissa freudiana de que, possivelmente, a pulsão de morte – observável pela tendência à repetição do elemento doloroso em sujeitos traumatizados – seria uma demanda pelo retorno a um estado inorgânico, considerando-se a reiteração de experiências dolorosas, existiria, nessa tal repetição dos traumas, uma raiz destrutiva que busca, também, a cessação do sofrimento – ao mesmo tempo em que o reencena, reabilita-o –, rumo ao fim.

No entendimento particular de Brooks (1992), assim como um sujeito, pela pulsão de morte, buscaria o fim ou o estado inorgânico, também as narrativas seriam movidas por uma força destrutiva ordenadora, o que as conduz em direção ao seu desfecho. Nas narrativas, se esse desejo adverso impulsiona as histórias rumo à conclusão, ao mesmo tempo, Brooks vê ali uma espécie de equilíbrio que se atinge pelo jogo entre busca e adiamento do fim do enredo. Esse teatro é encenado pelo prolongamento (via repetição) dos eventos que tornam o fim iminente algo não fatal, mas uma ameaça em potencial, ainda assim evitando-se a conclusão precoce.

De modo ambivalente, o enredo das narrativas buscaria construir obstáculos, perigos e desafios, tornando a repetição dos eventos ameaçadores uma forma de estender a trama e resistir ao fim abrupto, enquanto se prolonga a narrativa. Nas melhores palavras de Nicolò Crisafi (2022), ao ler o argumento de Brooks (1992) à luz do ensaio de Freud (2010),

on the one hand, Brooks treats the text as a living organism pulled and pushed by contrasting forces that are inherent in it. On the other, he shifts seamlessly to the experience of reading, with the pleasure and terror of suspense, recognitions, closure, and so forth. In the model of Freud’s masterplot, narrative is shaped by the tension between two basic and contrasting principles: desire for more narration (mapped onto Freud’s ‘pleasure principle’) and wish for closure (mapped on Freud’s ‘death drive’). If left unchecked, the ‘pleasure principle’ of narration would stimulate endless storytelling without aim or reason, while the ‘death wish’ for closure, if left similarly unchecked, would drive the story to a premature end, interrupting the narrative before it has had a chance to make closure meaningful. The distinctive path of narrative is shaped by the interplay between these conflicting forces and their respective risks (CRISAFI, 2022,

p. 11).

Com isso, voltando a Dante, e, especificamente, à identificação dos trechos de passagem, aqui explorados como “catálises” da narrativa do *Inferno*, essas passagens também podem ser encaradas como algo em funcionamento semelhante ao do dispositivo de postergação e de atração do instante final (e fatal), explorado por Brooks (1992), o que ressalta um movimento de enredo muito dinâmico na estruturação do *Inferno*. As “passagens”, assim, são momentos mais agudos do *plot*, tendo em vista que “plot is a kind of arabesque [...] toward the end” – nas palavras de Brooks (1992) –, “it's deviance from the straight line” (BROOKS, 1992, p. 104).

As passagens, enquanto catálises – ou inchaços –, são o protelar de um desfecho, desdobrando a matéria narrativa e o próprio discurso. Ao mesmo tempo, elas atuam como um prolongamento do sofrimento, já que é nas passagens o momento em que a travessia se mostra uma ameaça à própria continuidade da viagem, em especial quando Dante se vê obrigado a suplantar o próprio corpo para poder ir em frente (como fazer isso, como suplantar o próprio corpo, a não ser pela morte? – as passagens de tipo 4, antes de terem uma solução maravilhosa, postam essa questão mortífera diante do leitor, em especial no episódio de Gerião).

A ênfase concedida a esses momentos catalíticos coloca em evidência a mecânica narrativa cujo funcionamento não é aleatório; não se trata, em relação às passagens do *Inferno*, de uma disposição irrefletida de fatos. São atrasos, complicações e entraves reiterados que servem a um propósito “homeostático”, o de manter a narrativa viva, vibrante e contínua por meio de uma conjugação inevitável com a ameaça de sua própria morte. As dificuldades que se adensam, conforme se avança rumo ao centro do *Inferno*, são uma prova dessa voluntariedade da narrativa dolorosa: a cada passagem, não apenas a jornada vê-se sob ameaça de ser interrompida de vez, mas o corpo de Dante, vivo no *Inferno*, encara a palpável possibilidade da morte, do encontro com o estado definitivo e inorgânico.

Nos trechos de passagem, a narrativa produz seu sentido a partir da lógica de que prosseguir é muito difícil, margeando um fator letal. Este elemento está presente no *Inferno* desde o seu começo, diga-se de passagem, pois a *Comédia*, de partida, já aborda o seu final: só se sabe qual é o “meio do caminho” de algo, quando se conhece o seu fim, já que, temporalmente falando, o “meio” pode variar de acordo com a extensão ou a duração total daquilo que é medido, determinada pelo ponto que encerra este algo.

Diante dos trechos de catálise, enfim, percebe-se como a possibilidade do

fim prematuro produz, no *Inferno*, o seu *momentum* – e o faz reiteradamente, obsessivamente. É possível relacionar o *Inferno* a esse atributo profundamente narrativo (de acordo com Brooks) e doloroso (com Freud) que há em cada repetição: nas passagens, a possibilidade repetida do fracasso produz uma satisfação romanesca de se ver a continuidade da aventura em meio ao horror; esta é uma satisfação, também, vinculada à leitura. Ler ou contar uma história se assemelharia, por essa visão, ao desejo inconsciente de cumular-se de repetições até que a vida/narrativa se conduzisse ao seu próprio fim: o desfecho é um alívio, uma resposta satisfatória a um processo de constante tensão da leitura.

“If in the beginning stands desire”, diz ainda Brooks (1992), sobre o começo de uma leitura, “and this shows itself ultimately to be desire for the end, between beginning and end stands a middle that we feel to be necessary [...]” (BROOKS, 1992, p. 96); é nesse “meio”, nessa posição limítrofe e obscura, entre um episódio de relevo e outro, que as catálises dantescas no *Inferno* constroem um romance particularmente robusto de tensão. Essa tensão é fundamental para a caracterização de um *plot*, de uma narrativa e seu enredo inerente:

It is characteristic of textual energy in narrative that it should always be on the verge of premature discharge, of short-circuit. The reader experiences the fear – and excitation – of the improper end, which is symmetrical to – but far more immediate and present than – the fear of endlessness. The possibility of short-circuit can, of course, be represented in all manner of threats to the protagonist [...] (BROOKS, 1992, p 109).

Essas ameaças, “threats to the protagonist”, são aqui compreendidas, enfim, como aquilo que se desenrola a cada ponto crucial de travessia em cena, observando-se as catálises infernais descritas. Por esse mecanismo, à luz na catálise de tipo 4, e também com a observação das outras formas de passagens, veem-se as três categorias principais de uma obra narrativa – isto é, o espaço, o tempo e o sujeito (aqui, o dantesco) – se fundirem e recriarem uma relação que é também uma união física, corpórea, entre a paisagem e o protagonista. Essa ideia do corpo como uma *matéria da ficção* é outra forma de aproximar o texto dantesco a uma compreensão romanesca, justamente porque esse corpo, utilizado como material da ficção, acaba por conceder ao texto um aspecto de “realismo” próprio de uma certa *mimesis* (e mímese é, também, *plot*) que os *romances* operam – uma mímese pautada na partilha da experiência entre o leitor e as palavras vivílicas do texto.

Nesse sentido, refletindo sobre as possibilidades de ficção que nascem a

partir do uso de um corpo em uma narrativa, o pesquisador Luis Alberto Brandão (2013) aponta que, quando olhamos para as categorias “sujeito, espaço e tempo”, percebe-se que essas categorias

estabelecem uma relação de paralelismo com a experiência sensível do próprio leitor, por isso mesmo é que podem de maneira tão acertada serem nomeadas “realistas” [...]. [Essas categorias] também remetem a atributos comumente associados à noção de corpo: mobilidade ou mutabilidade, no caso da categoria tempo; circunscrição ou contextualização, quanto a espaço; unidade ou identidade, relativamente a sujeito. Tais características atuam, no cerne de um texto verbal, como índices de reconhecibilidade dos fundamentos da experiência do corpo no mundo empírico. Isso equivale a afirmar que são índices definidores da condição realista – na acepção mais expressamente vasta – da narrativa (BRANDÃO, 2013, p. 208-209).

Qual seria, então, a importância final desse corpo, aqui, como visto nas catálises de último tipo, para a narrativa da *Comédia*? O corpo se mostra como uma forma de interação entre o leitor, o sujeito dantesco, o tempo e o espaço da narrativa. Nessa interação sensível, cria-se, no seu sentido mais vasto, um “realismo” muito próprio da experiência romanesca.

Revisitando ideias presentes no pensamento de Ian Watt, como definido em *A ascensão do romance* (2010), Brandão (2013) recorda ainda que o que aproximaria realismo e literatura, especificamente no gênero romance, seria uma espécie de realismo que, na forma romanesca, se emprega de modo diferente em relação a outras formas literárias que buscam também uma certa imitação da realidade, pois o realismo formal do romance permitiria uma imitação mais imediata da experiência individual de um sujeito ficcional em relação ao contexto temporal e espacial, o que intensifica, portanto, esse seu realismo (BRANDÃO, 2013, p. 208).

Ainda no mesmo artigo, Brandão (2013) aponta alguns usos teóricos que a palavra “realismo” adquiriu ao longo da história, nos estudos literários, mas opta por um sentido mais amplo, o de que o estatuto realista da ficção é aquele que busca expressar

o fato de que toda narrativa, para ser percebida como tal, presume irrecusavelmente as categorias tempo, espaço e sujeito. Tais categorias sem dúvida são flexíveis e podem ser nomeadas de muitos modos, em função do grau de abrangência que se lhes deseja atribuir. Substituindo-se os elementos da tríade, pode-se proclamar, por exemplo, que toda narrativa é caracterizada por uma duração, uma localização e uma voz; ou que o movimento narrativo se efetua quando os verbos transcorrer, estar e ser são conjugados (BRANDÃO, 2013, p. 208).

O autor oferece, assim, uma definição de narrativa que destaca os jogos do tempo – “duração” – com o espaço – “localização” –, considerando ainda a presença de

um sujeito – “uma voz” –, o qual muda de posições, com seu corpo, e altera as coordenadas do tempo e do espaço.

Atando essas categorias todas juntas, chega-se à ideia de que o realismo em uma ficção é a operação dessas três categorias típicas da narrativa, as quais, no romance, podem interagir de modo a agudizar a presença desse corpo do sujeito no relato, tornando a experiência de leitura dessa obra algo palpável enquanto experiência sensível para o seu leitor, sobretudo ao fazer uso dos jogos corporais, que aproximam leitor e personagens. Dessa forma, o *corpo* cria novos significados no espaço da narrativa e transforma-se também em uma categoria de compreensão narratológica.

Na *Comédia*, contemplando as passagens em que com um corpo (o de Dante, normalmente) toma emprestado outro corpo, podemos até mesmo refletir sobre como esses episódios ecoam uma manobra ousada de sua forma narrativa, potencialmente romanesca: o Romance (“corpo”, ou forma, que se utiliza de subterfúgios) toma emprestado o corpo do verso para atravessar, para superar seu próprio signo.

Por esse raciocínio, Nesso, Gerião, Anteu e até mesmo Lúcifer podem ser entendidos como emblemas de uma forma que ultrapassa a sua própria gramática formal, colocando a narrativa, a ficção (ou a “fraude”, como é nominado esse mecanismo de um corpo disfarçado de outra coisa, como visto no episódio do surgimento de Gerião) de uma viagem a pé e seus percalços, como uma raiz da qual procedem as demais escolhas formais da obra.

É no episódio de Lúcifer, em especial, que podemos ainda observar o movimento envolvido nesse tipo de “ultrapassagem do signo”: uma espécie de “gingado”, uma contorção do corpo e uma manobra sutil para que se possa ir além, contornando o obstáculo do caminho. Há uma “ginga” significativa, operada pelos corpos de Virgílio e Dante, na descida ao último grau do *Inferno* que, de repente, se torna uma subida para rever as estrelas. A ginga é vista no movimento que os corpos fazem, estando em um lugar e, de repente, passando a outro totalmente novo, imprevisto para Dante. A ginga é assim também a imagem de uma coisa que se assemelha a um gesto tal mas acaba resultando em outra coisa imprevista – como a descrição teórica do que seria um texto com “faccia di menzogna”, para voltar a evocar o episódio paradigmático de Gerião.

Essa ideia de “ginga” pode ser observada como uma categoria formal dos estudos literários brasileiros, que agora passo a aplicar a Dante. Seu uso surge com o

pensamento do teórico Luiz Costa Lima (1998), que utilizou o termo para melhor descrever o tipo de narrativa – sobretudo nas crônicas – que o escritor brasileiro Machado de Assis, no século XIX, aplicou à composição de seus textos. Como muitas dessas crônicas lidavam com aspectos espinhosos da sociedade, publicadas em jornal como comentário daquele tempo, a ginga de Machado, por vezes, vinha na forma de uma recusa, de um contorcionismo, de um enfrentamento de questões que escapava às gramáticas políticas do tempo. Costa Lima (1998) aponta, por exemplo, que, para tecer algumas formulações acerca do governo, Machado precisou ser um “mestre de capoeira”, utilizando a crônica como uma escrita capaz de esconder seu verdadeiro tema.

Mais tarde, essa “ginga” de um “mestre de capoeira”, nos textos machadianos, enxergada ali por Costa Lima (1998), vai ainda ser elaborada por outro pesquisador, explicando mais sobre uma espécie de “capoeira verbal” que textos como o de Machado operavam (aspecto que passo a enxergar também como similar à ficção de Dante na *Comédia*):

a primeira caracterização do estilo machadiano como “capoeira verbal” pertence, salvo engano, a Luiz Costa Lima, no artigo em que aborda o volume de crônicas *A Semana*, organizado por Gledson em 1996. O crítico refere-se à luta brasileira como “princípio de individuação” da linguagem do cronista, que despreza a ‘lógica proposicional’ implícita no cientificismo hegemônico à época e a substitui por um ‘encadeamento em forma de constelação’, em que os assuntos se revezam na superfície da crônica, exigindo atenção redobrada do leitor. Costa Lima conclui afirmando que ‘Machado ginga e dribla, faz da capoeira um estilema (DUARTE, 2009, p. 30).

A “capoeira literária” surge ali como categoria, a partir do próprio gingado observado nessa mistura de dança e jogo, transposta assim para a análise de textos desviantes. Vale mencionar, contextualmente, que a capoeira “se desenvolveu no Brasil a partir da contribuição africana, sobretudo através dos fundamentos introduzidos por [escravizados] da etnia banto¹²²”, e que “sua principal característica é a *ginga*, movimento de corpo destinado a enganar o oponente, e que traduz toda a malícia inerente à prática de dissimular os golpes em esquivos passos de dança” (DUARTE, 2009, p. 27). O gingado usado na capoeira “consiste em bambolear o corpo para a

122 O português brasileiro herdou diversas formas linguísticas das línguas Bantu. Alguns exemplos, a partir do estudo de David e Nascimento (2023), podem ser destacados: palavras fortemente presentes no cotidiano do Brasil, como “dengo” e “cafuné”, por exemplo (2023, p. 13). Pensar a “ginga” machadiana em relação à “ginga” dantesca é também pensar que os aspectos da narrativa desses autores nascem de uma vivência plurilinguística em meio às línguas que eles decidem empregar para a composição de histórias.

direita e a esquerda, a fim de confundir o adversário, escapar de seus golpes, e procurar o momento e o ângulo certos para atacar” (DUARTE, 2009, p. 27), e a sua vinculação com a história da escravidão, já que tem as marcas da origem africana, fez com que a prática fosse perseguida, combatida no território nacional pelas autoridades da época, enxergada e disseminada como uma espécie de “vadiagem”, e por isso mesmo se viu cada vez mais como uma arte da artimanha e do disfarce – a ginga, portanto, é esse movimento do corpo que, depois, é transportado pelos críticos literários como uma categoria para analisar o texto de um artista vinculado também à herança afrodescendente brasileira, Machado de Assis.

A integração de Dante a esse cenário de um “gingado” brasileiro se dá pelo fato de que sua narrativa produz um efeito similar. O “gingado de capoeirista”, ali observado, é o equilíbrio de um jogo entre a narrativa e a forma lírica, extraindo desse contato uma terceira forma; esse gingado é também o modo como as suas categorias diegéticas se relacionam para fazer com que nasça um romance misturado ao engodo, ao disfarce.

Esse conceito da crítica literária brasileira ajuda a compreender o jogo linguístico narrativo de Dante, particularmente no *Inferno*, abrindo-o a um pensar que escapa à tradição fixa de leitura. A ginga, pensando sobre o elemento narrativo da *Comédia* que aqui se decidiu analisar (a catálise), é um dispositivo diegético que despreza a lógica proposicional, assim como a capoeira linguística. Os cantos do *Inferno* são regulados por uma regra composicional previsível só até certo ponto.

Essas catálises, que formam o jogo em curso, podem ser categorizadas como travessias “inúteis”, a princípio, para a ideia de uma jornada espiritual rumo a Deus, mas, quando esmiuçadas, elas se mostram como “antiprofecia”: são o imprevisto, a surpresa e o suspense, rompendo, como no estilo capoeirista da prosa brasileira de Machado de Assis, com a narrativa linear e as expectativas da linguagem tradicional. Assim como Machado usa, dentre outros tantos artifícios narrativos, a linguagem coloquial e os volteios de um pensamento delirante e encoberto, sinuosamente, assim é a catálise da *Comédia*: um conjunto de demoras, acasos, atrasos, desvios, ímpetos, *momentum*. São momentos, enfim, em que o tempo e o espaço se tornam mais elásticos, e que a construção das personagens brilha em toda a sua complexidade, sobretudo quando observamos, por exemplo, os já citados corpos e diálogos com pessoas no interior dessas catálises. Disfarçadas de trivialidades da jornada, as passagens, com suas dilatadas travessias, fazem luzir o narrado.

Começar a pensar o romanesco em Dante, assim, talvez passe pelo empréstimo dessa categoria da “ginga” a fim de se enxergarem as múltiplas linhas em que esse romanesco vai se compondo. Há que se considerar não só o inchaço sinuoso das catálises como substância romanesca, mas ainda o que o detalhe dessas catálises guarda dentro de si – como busquei demonstrar com o destaque da tipologia em quatro categorias.

A catálise é, portanto, o ritmo de um gingado: a junção entre as categorias narrativas, a construção de personagens, o contato permeável entre esses elementos e pessoas, e a própria arquitetura dos diálogos. Afinal, a aventura gnoseológica de Dante está profundamente atrelada aos diálogos com Virgílio e penitentes: nesse contato, a obra também constrói o seu realismo, a substância mimética.

Nesse contexto, a catálise serve para assentar as premissas, reconhecer personagens, construir a sua psicologia, a profundidade daqueles envolvidos na ação. Dante vai além dos fatos, causa e efeito do contar, mas rouba o tempo para colocar em cena uma certa vida interior das personagens. Um exemplo primoroso da técnica pode ser visto com o caso de Ugolino, quando este conta a própria história de seu cárcere e do evento com seus filhos na torre da fome. Nesse relato, o espaço se desdobra para recompor a vida de alguém que narra o fim de sua vida, e, relatando o seu fim, constrói a si mesmo enquanto pessoa. Esse espaço e tal identidade são recompostos pela palavra, no *storytelling* contido no próprio relato do narrador dantesco, que mais uma vez empresta a sua escrita à narrativa oral de um terceiro. O espaço surge no *Inferno* como algo a se transmutar na torre da prisão de Ugolino e seus filhos – tudo mediante a palavra. Nessa “ginga”, observável pela presença do colóquio, da fala, dos diálogos, também as conversas dentro das catálises se tornam importantes para caracterizar personagens e, por tabela, ir constituindo a realidade de romance da narrativa.

Pensar um realismo dentro da estrutura da *Comédia* é relembrar também as categorias críticas de Edoardo Sanguineti (1966), sobretudo quando, considerando a construção das personagens de Dante, Sanguineti aproxima à obra a um tipo de caracterização romanesca, em especial ao falar sobre o caso do *exemplum*. É Sanguineti um dos primeiros a dizer, sobre a *Comédia*, que ali, dentre outras formas literárias e tipos, residiria um “romance histórico” (SANGUINETI, 1966, p. 25).

Para Sanguineti, esse atributo romanesco de Dante está vinculado a uma noção de “realismo”, e esse realismo diria respeito à possibilidade de ler a *estrutura* da obra, desmontar certas partes dessa estruturação para melhor observá-la, o que ele faz

ao eleger a categoria “*exemplum*” como um dos passos de sua análise.

Para Sanguineti, *exemplum* constrói a individualidade das personagens na *Comédia*, personagens que são criadas por meio dos diálogos e da interação com Dante e, nesse contato interpessoal, sua construção diegética fura e expande a mera noção de personagens tipificados ou de “alegorias”. Os *exempla* seriam, assim, algo mais que *figura* – termo de Auerbach com o qual as ideias de Sanguinetti contrastam, colocando, este último, maior importância sobre a construção estrutural e as implicações narrativas desses indivíduos. Essas personagens são profundamente reconhecíveis, indivíduos corporificados no texto, mesmo que sejam almas de mortos, o que se permite conhecer sobretudo pelo dispositivo dos diálogos.

Os diálogos de Dante têm sua raiz na filosofia da *Vida nova*, mas ele amplia, na *Comédia*, esse dispositivo narrativo em favor de uma estrutura grandiosa: as personagens, como *exemplum*, são testemunhas de uma interioridade mental e personalizada, muito embora ainda não se possa evidentemente falar de algo como uma “psicologia romanesca” ou de “mergulho psicológico” nessas personagens. No entanto, assim como a presença peculiar dos diálogos é algo fundador do Discurso Indireto Livre na *Comédia* (o que se pode afirmar por meio dos apontamentos de Pasolini em dois dos textos¹²³ já citados), com o auxílio das notas de Sanguineti, esses diálogos também se transformam em outro aspecto narrativo e protorromanesco, visto que contribuem para a construção individual das personas em ação nos eventos da *Comédia*. Dentre outros aspectos, a narratividade de Dante se confirmaria porque o autor consegue “laicizar” o *exemplum* religioso a fim de transformá-lo numa espécie de catálise que serve como uma função à narrativa. Quero com isso dizer que o *exemplum* dantesco (visualizado por Sanguineti) pode ser entendido como uma possibilidade do que ainda estava por vir, a existência do herói problemático, visto depois com Balzac. Dante cria um imenso aparelho linguístico – que funciona também em prol da criação dessas personagens –, e esse imenso aparelho linguístico reflete a forma que um romance tem de orquestrar os passos de sua jornada, mesmo os mais triviais, como as suas catálises. Dante cria “sujeitos da narrativa”, para além dele mesmo. Uma das balizas do gênero romanesco de Dante pode, assim, ser vista como a questão de seu realismo mimético a partir das categorias utilizadas por Sanguineti para a análise da estrutura da obra.

Olhando para Francesca e Ulisses, Sanguineti chega a dizer que a

123 “A má mimésis” (1982a) e “A vontade de ser poeta de Dante” (1982b).

personagem essencial do “roman bourgeois [...], l’eroe problematico, l’ha inventato l’Alighieri” (1966, p. 26). Com o uso de personagens que são *exempla*, para Sanguineti, Dante teria feito um tipo de historicismo com a linguagem, com o registro. O seu grau de “historicismo”, acima de tudo, não é um fato extraliterário, mas um fato de linguagem. O autor aponta, assim, que as categorias que erigem o texto dantesco passam, primeiro, pela percepção da interação desses elementos em meio à estrutura narrativa desse “romance histórico”: mesmo a perspectiva ideológica da obra é uma questão de sua *estrutura*, e a estrutura, portanto, seria a problemática fundamental do itinerário dantesco (1966, p. 56). Essa ênfase na importância da estrutura é algo muito proveitoso para se pensar a obra de Dante em termos narratológicos.

Ainda considerando, dentro dessa estrutura, a questão da construção das personagens, nos momentos em que a narrativa vai definindo personagens por meio de diálogos, podemos ver, dentro do nosso recorte de catálises, o emblemático exemplo do encontro de Dante com Pier della Vigna, no canto XIII, na passagem pela floresta dos suicidas. Este último não chega a declarar seu próprio nome, mas a história que conta serve para defini-lo enquanto *exemplum*, esta categoria pensada por Sanguineti, por meio da qual ele define a típica caracterização de personagens feita por Dante, como se fosse parte da composição de um romance. As conversas constroem identidades, pessoas. Há, ali, toda uma performance, nesse sentido, travada a partir do convite de Virgílio para que Dante arranque um ramo do arbusto que chora palavra e sangue: “Però disse ’l maestro: ‘Se tu tronchi/qualche fraschetta d’una d’este piante,/li pensier c’hai si faran tutti monchi’” (*Inf.* XIII, v. 28-30). O convite para que Dante tire suas dúvidas surge porque Virgílio parece ler a mente de Dante, parece entender que Dante está achando que algumas pessoas se escondem entre as plantas e emitem os barulhos escutados na região: “Cred’ io ch’ei credette ch’io credesse/che tante voci uscisser, tra quei bronchi,/da gente che per noi si nascondesse” (*Inf.* XIII, v. 25-27).

Nesse ponto, ainda considerando o aspecto dialogal da construção de personagens, fica muito claro, com a estrutura do discurso de Dante narrador (ao dizer, numa espécie de trava-língua, um *tongue twister* metalinguístico: “creio que ele cria que eu cresse”), que Virgílio é uma espécie de *dispositivo narrativo* que arranca para fora da cabeça de Dante o seu solilóquio mental. Assim, Virgílio, por vezes, antecipando perguntas e dúvidas do Dante peregrino, é capaz de externar o pensamento de Dante e transformar suas dúvidas internas em um *diálogo* – desse modo, até mesmo Dante, por vezes, é construído por intermédio dessa relação dialogal, quando Virgílio transforma o

pensamento íntimo de Dante na possibilidade de uma interlocução entre os dois poetas, em que Dante dá a conhecer ao leitor, assim, um pouco mais do caráter e da interioridade desse sujeito dantesco. Caso contrário, não fosse o diálogo disparado pela habilidade de Virgílio ao despir a interioridade de Dante, aspectos da construção psicológica do peregrino, no momento da travessia, ficariam guardados dentro dele próprio.

É interessante pensar como esse dispositivo de diálogo em Dante funciona de um modo muito particular, também no que diz respeito ao “solilóquio”, que é trazido para fora pela interação dialogada com Virgílio. Pensar a evolução narrativa da interioridade de personagens e o modo como isso é mimetizado nas histórias é uma forma também de atestar diferentes comportamentos da estrutura romanesca. Pensando a questão da interioridade de personagens em narrativas e esse tipo de dispositivo textual na *Comédia*, percebe-se que o fato de Dante dispor de Virgílio e de si mesmo para interagir, em momentos diferentes (seja no instante da ação, seja depois de superada a travessia total), com o Dante-peregrino acabam integrando, mais uma vez, a *Comédia* a um certo protocolo “moderno” de representação do discurso interno de personagens, que prescinde da autoanálise e deixa a cargo do narrador ou das interações com os espaços e as pessoas a manifestação dessa interioridade recalcada na forma romanesca moderna, que prioriza as manifestações psicológicas enviesadas.

É praticamente inexistente o solilóquio de Dante ou de outros no *Inferno*. Ele existe, de certo modo, quando os personagens relatam a Dante, por exemplo, aquilo que pensavam em determinada ocasião, em vida, ou quando o narrador comenta aquilo que ele mesmo pensou quando estava atravessando o mundo, fazendo notar sentimentos que o paralisam até mesmo no momento presente da enunciação, como em: “Ahi quanto a dir qual era è cosa dura/esta selva selvaggia e aspra e forte/che *nel pensier rinova* la paura!” (*Inf.* I, v. 4-6) ou com uma menção mais física, corporal, ao medo que se reproduz no pensamento presente, momento da escrita do texto na extradiegese: “Finito questo, la buia campagna/tremò sì forte, che de lo spavento/la mente di sudore *ancor* mi bagna” (*Inf.* III, v. 130-132). Essa presença do solilóquio ou do diálogo, a se reproduzir no romance e nas formas narrativas modernas, tem uma relação com outros gêneros, como aponta Wood (2017): “O romance tem origem no teatro, e a caracterização no romance tem origem no momento em que o solilóquio se interioriza. O solilóquio, por sua vez, tem suas raízes na prece, como podemos confirmar na tragédia grega [...]” (p. 81).

A vinculação do romance com o texto teatral não é surpreendente. A tragédia e o gênero romanesco, por exemplo, estão intimamente atados não somente pela questão dos diálogos, mas até mesmo pela pertinência que as dinâmicas cronológicas assumem nos enredos. Nesse sentido, podemos pensar o tempo como uma espécie de chave de configuração de gêneros ou modalidades textuais, que une a tragédia e o romance, inclusive. Quanto à temporalidade, Poole (2005) ainda aponta que “there is a sense in which ‘belatedness’ is a necessary component of tragedy” (2005, p. 102), ressaltando como o texto dramático grego é, sobretudo, uma história que gira ao redor da noção de *timing*.

Mas a vinculação entre o texto de Dante e o texto teatral forjado por meio de diálogos também suscita uma outra questão: se os solilóquios são raros na narrativa da *Comédia*, teria Dante teria uma vida privada, interna, se ela nunca vem para fora?

Creio que essa interioridade, que caracterizaria a dimensão psicológica do sujeito dantesco, é desnudada a todo instante pelo dispositivo de consciência externa que é Virgílio. Alguns romancistas, como Charlotte Brontë ou Thomas Hardy, por exemplo, ainda de acordo com Wood (2017), descreviam seus personagens em “solilóquios”, “quando falavam consigo mesmos” (WOOD, 2017, p. 81), o que era uma possibilidade acessível de aprofundamento da interioridade da personagem. A questão do diálogo interno permaneceria, assim, ainda naquele século XIX – mesmo quando o *storytelling* do texto dramático já havia em alguma medida sido substituído pela forma romanesca e por sua plateia invisível feita de leitores em ambientes privados. Na passagem a esse “regime de audiência invisível”, segundo Wood, “o romance se torna o grande analista da motivação inconsciente” (WOOD, 2017, p. 85), por meio do escrutínio do narrador ou da interação das personagens com o espaço ao redor. Diz ainda o autor: “No romance, podemos ver o eu melhor do que em qualquer outra forma literária; mas não é demais afirmar que o eu enlouquece sob esse escrutínio tão invisível e cerrado”, aponta ainda Wood (2017, p. 85). Todavia, é justamente entre essa tensão envolvendo a observação silenciosa e as ações das personagens que a sutileza psicológica vai se tornando algo próprio do romance, abrindo mão da eloquência do solilóquio ou de outros dispositivos “sonoros” próprios do texto dramático, por exemplo, em favor do gênero novo.

Por outro viés, este ligeiramente diferente, o ponto que quero defender aqui é o de que Dante não abre mão do aspecto “fonológico” da narrativa, já que boa parte da *Comédia* se estrutura por meio de *diálogos*: mas essa sutileza psicológica, na *Comédia* e

no caso da caracterização de Dante, se dá, justamente, por dispositivo como o diálogo com Virgílio, em meio a uma espécie de adivinhação e de leitura de mentes que desnuda, continuamente, para o leitor, a mente do protagonista, sem que Dante enuncie a si mesmo em voz alta, revelando-se então a intimidade do poeta florentino.

Outra forma que a *Comédia* encontra de aprimorar essa profundidade psicológica típica da estruturação romanesca é a maneira como Dante interage com o espaço – as catálises mostram exatamente isso, como busquei expor. A caracterização mais profunda de personagens em um romance, quando se perde o dispositivo do solilóquio, é o ato de tornar a personagem permeável ao ambiente: personagem psicologicamente profunda teria uma espécie de relação porosa com o espaço. No romance moderno, tipicamente sem autoexame, uma possibilidade de construir a personagem profunda está intimamente ligada ao modo como essa *persona* lida com o espaço. Isto é, se o humano pode se deixar afetar pelas coisas ao redor, sem saber como, as reações a esse espaço potencializam os caminhos romanescos a serem seguidos. Desse modo, uma obra pode, prescindindo do autoexame de uma personagem e da excessiva explicação de sua vida interna, simplesmente se constituir como uma obra que conta a reação da personagem ao mundo ao seu redor.

A personagem, nesse tipo de mundo que o afeta, se por acaso começa a se analisar em excesso, impede que o narrador escrutine aquilo que, para a personagem, é misterioso e desconhecido dentro dela mesma. Isso vale sobretudo para as obras com narradores observadores, mas pode ser encarado, também, em uma obra como a *Comédia*, em que narrador e protagonista são a mesma pessoa, mas em espaços e tempos diferentes, o que acaba possibilitando que o narrador faça avaliações sobre suas condutas passadas. Ao lado da personagem, uma espécie de ignorância sobre seus próprios sentimentos é uma vantagem do romance. Na *Comédia*, o Dante narrador observa a si mesmo, rememorando-se como um ser diferente (o Dante do passado), que viajava a pé e visitava aquela geografia monstruosa do mundo do Além. Esse contato entre Dante e a paisagem adquire contornos narrativos interessantes – como espero ter demonstrado ao destacar os trechos de passagem, sobretudo aqueles em que o corpo de Dante se mostra tão insuficiente diante dos obstáculos do caminho e da travessia.

Dante é a fusão desses dois sujeitos da narrativa – narrador e personagem principal – a partir de um único ente bipartido, tripartido até – aquele que está no antes da viagem, no durante da jornada e no depois dessa travessia. Isso não necessariamente gera um “aprimoramento” moral de seu ser, uma evolução, mas o coloca em diferentes

relações com o espaço e com as vozes que falam no tecido narrativo. Ele é tanto aquele que opera a narrativa quanto aquele que examina a si mesmo; ele é tanto aquele que ouve relatos de terceiros quanto aquele que os reporta; ele é tanto o que se deixa afetar pela paisagem quanto aquele que submete a si mesmo, agora como narrador, à posição de analista e ao escrutínio dessa interpenetração entre espaço externo e interioridade subjetiva.

De volta aos versos do canto XIII do *Inferno*, essa espécie de performance de “iniciação” entre Dante e Virgílio, na floresta dos suicidas, com o indicativo de que o protagonista rompa um pedacinho do arbusto, gera todo o diálogo em que, embora Pier della Vigna não diga seu nome, a identidade do penitente se revela quando ele descreve eventos de sua vida e de sua morte, os quais o caracterizam enquanto indivíduo e o retiram da categoria de corpo vegetal; é a sua linguagem e a forma como esse corpo vegetal exprime palavra e sangue o que o constitui enquanto *persona*, pois, mesmo com esse corpo mudado, Pier della Vigna é capaz de declarar sobre si mesmo e os demais que ali estão com ele: ““Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:/ben dovrebb’ esser la tua man più pia,/se state fossimo anime di serpi”” (*Inf.* XIII, v. 37-39).

E com as palavras nesse diálogo, a planta é capaz ainda de dizer mais sobre sua história, sobre a condição de sua morte, que, enfim, entrega as pistas acerca de sua identidade. Embora em uma condição totalmente diversa daquela em que viveu sua vida, a planta ainda, mesmo no *Inferno*, é capaz de dizer *eu sou*: “Io son colui [...]” (*Inf.* XIII, v. 58).

Como dito anteriormente, é justamente nesse tipo de catálise, baseada na interação entre personagens via conversa, o momento em que a interação de um diálogo rouba para si o tempo narrado, e, com tais conversas, é possível conhecer mais sobre aqueles envolvidos na interação em curso, o que muitas vezes define as personagens que Dante encontra pelo caminho, como no caso do encontro no canto XIII.

Esses momentos “fonológicos” caracterizam em grande parte o “realismo” que Sanguineti encontra na obra de Dante, junto com as noções de “itinerário” e de “cartografia”, termos com os quais Sanguineti também mapeia a estrutura da obra, colocando ênfase sobre o aspecto do caminhar dos poetas, como ao apontar que a *Comédia* tem uma “prospettiva itinerale” (1966, p. 71), marcando assim a sua noção de caminho, de percurso, ou ainda ao dizer que, em especial para se pensar o *Purgatório*, “il tessuto narrativo è ancora il semplice ritmo del camminare” (1966, p. 99) – algo que só não se aplica ao *Inferno* inteiramente porque, no *Inferno*, o caminhar é intercalado

por uma série de variados outros movimentos vigorosos na travessia, como voos, escaladas e cavalgadas, o que, na verdade, intensifica a noção de travessia e de movimento.

Eu acrescentaria ainda que “caminhar”, ou simplesmente andar, é algo sem limites: assim como a forma romanesca. Melhor colocando a questão, em um panorama breve sobre a arte de andar, a feitura dos livros e a constituição estrutural da ficção na *Comédia*, na reflexão de Rebecca Solnit em *Wanderlust: a history of walking* (2002), a autora aponta como Dante, na obra, vai percorrendo *o mundo inteiro* a pé. Não somente isso, mas o próprio livro de Dante assume a forma, a experiência de leitura de se percorrer uma jornada:

[...] if there are walks that resemble books, there are also books that resemble walks and use the ‘reading’ activity of walking to describe a world. The greatest example is Dante’s *Divine Comedy* [...]. It is a travel story, one in which the movement of the narrative is echoed by the movement of the characters across an imaginary landscape (SOLNIT, 2002, p. 77-78).

Conectando o apontamento de Solnit (2002) ao de Sanguineti (1966), são aspectos estruturantes como esse, o da caminhada e seu movimento, centrais na construção do enredo, que dotam a obra de um apelo realista novo em sua tradição, algo que expande o gênero das histórias de peregrinação religiosa e o coloca como a jornada de uma personagem, um peregrino que acaba por se extrair do contexto da peregrinação religiosa ao encarar, na verdade, a jornada a pé pelo mundo inteiro e, quando esta é terminada, encarar então a estruturação de uma obra literária portentosa que contasse a história dessa travessia pelas entranhas do mundo até o céu.

Pensando o “realismo” de Dante ainda, Sanguineti aponta também para o fato de que Filippo Argenti é uma espécie de obstáculo que se opõe a esse “percurso” (1966, p. 42), e esse obstáculo, como procurei demonstrar, pode ainda ser entendido especificamente como aquele tipo de catálise que é produzido, sobretudo, por meio do diálogo e das palavras de seu discurso, interrompendo e estorvando a jornada também por meio *das palavras*. Isso ressalta ainda mais o argumento de Sanguineti, no sentido de que a *Comédia* constrói não as “figuras”, mas sim *exempla* de um tipo novo de realismo em ficção.

Na perspectiva de Sanguineti, ao contrastar os conceitos de figura e *exemplum*, ele propõe a substituição da ideia de figura de Auerbach por esta nova categoria pensando que a caracterização das personagens de Dante está mais próxima dos traços psicológicos de uma *persona* do que da noção de figura religiosa.

Quando pensa, por exemplo, em Francesca e em Ulisses como personagens da *Comédia*, Sanguineti aponta que os dois são *exempla* porque não se pautam apenas na questão da figura religiosa, mas Ulisses representaria, muito mais, um *exemplum* “mitico-pagane” reelaborado por Dante e Francesca, por sua vez, também afastando-se de um aspecto religioso tipificador, seria uma personagem de caráter “cronachistico-contemporanee” (SANGUINETI, 1966, p. 25).

Sanguineti expoe argumentos em favor da categoria do *exemplum* como gênero literário, laicizando-se, e da reflexão sobre esse *exemplum*, ao qual a *Comédia* se filiraria, procederiam textos como “la novela mediolatina e volgare, sino al Boccaccio medesimo” (SANGUINETI, 1966, p. 25) – o que aproxima a noção de *exemplum* vislumbrada na obra de Dante ao próprio nascedouro da ficção moderna, via Boccaccio.

Dante apresenta, assim, em sua obra, a enunciação de si mesmo como sujeito e a enunciação do seu agora e do seu passado, sendo o sujeito dessa narrativa; paralelamente, entre gingados e malabarismos desse “eu”, que se esconde entre diálogos, ele funda noções iniciais de um gênero como o romanesco ao privilegiar o nascimento desse eu como uma categoria da enunciação, e assim recupera o que poderia ter sido uma aventura épica transformando-a em algo diferente.

Diante desse panorama, que reúne em um feixe tantos fios de possibilidades para a leitura de um “romance” embutido na *Comédia* de Dante a partir do *Inferno*, parece que o romanesco em Dante está associado a esse minucioso trabalho de construção de um mundo e de um protagonista específico, que venho chamando de “sujeito dantesco”, o sujeito da narrativa, que existe, ali, de maneira tão variada, em múltiplas camadas em relação à diegese. Historicamente, pensando na cronologia dos gêneros literários, Dante produz uma espécie de épica à luz do texto que conhecera, o de Virgílio. Mas o reverte com cores novas. O seu aspecto romanesco parece estar muito atrelado ao nascimento de um novo tipo de “eu” e também à própria enunciação de um enunciado que se vê, assim, repartido entre dois tempos: o tempo da aventura ocorrida e o tempo da memória, onde, no presente do narrador, se conta a história terminada. Protagonista e narrador são um mesmo ser bifronte.

Dante, recuperando via épica uma forma de narrativa, transforma-a em algo diferente, integrando, assim, à história das formas literárias, a novidade: o autor como sujeito de uma aventura ficcional, contando a história do “malabarismo” subjetivo de um eu que se esconde entre diálogos e travessias. Nesse sentido, no sentido de uma história que conta acerca do movimento de uma jornada, penso que o instrumento de

identificação das catálises seja muito importante para se perceber o maquinário narrativo minucioso em curso na estrutura da *Comédia*.

Esses cantos de passagem, que defini como passagens catalíticas, “inchadas”, ou moldadas ao redor da manipulação temporal do narrado, tornam-se relevantes tanto pela sua contribuição para a estruturação da trama, jogando com categorias de tempo e espaço, como também por projetarem esse aspecto narrativo sobre o texto de maneira que seu comportamento se assemelha ao modo como percebemos e lemos romances ainda hoje, mesmo quando tanto já foi feito, em termos revolucionários, com essas categorias. Tais categorias possibilitam, assim, que identifiquemos como a obra de Dante em questão pode se comportar à maneira de um romance em potencial e ser lido em suas estruturas e em seus arranjos narrativos, que apontam para uma modernidade em sentido barthesiano, naquele sentido que identifica em um romance a possibilidade de uma forma de dizer aquilo que afeta um “eu”.

Já não parece tão ousado afirmar a *Comédia* de Dante como uma espécie de gesto moderno, um romance moderno. Esse caráter de reinvenção da épica, pelo “eu”, pode ser vista até mesmo no contexto da literatura brasileira, que viveu o gênero épico apenas como uma nostalgia romântica, com as epopeias dos poetas do século XIX¹²⁴, por exemplo, mas, mesmo assim, também produziu a sua safra de escritores modernos retrabalhando o gênero épico, de algum modo para elevar o calibre de sua obra romanesca. Mesmo após os românticos, temos ainda esse jogo épico entre modernos. Nesse caso, há a prosa de João Guimarães Rosa, na década de 1950, como exemplo, especificamente quando publicou o seu *Grande Sertão: Veredas*.

Ao comentar o tipo de romance feito por Guimarães Rosa, é Benedito Nunes (1998) quem aponta o caráter “mitomórfico” desse romance, cujo enredo revisita e paga tributos a alguns mitos de referência, como o “pacto com o Diabo e, consequentemente, o pacto ou o contrato de Fausto com Mefistófeles, a Viagem perigosa, de provação, a Peregrinação da alma, a teomáquia de Deus e do Demônio” (NUNES, 1998, p. 32), mas, o que mais importa a se observar, no contexto do comentário de Benedito Nunes (1998), é que as formas e arquétipos por ele apontadas se implantam no romance criando uma própria e singular “mitomorfia” do próprio gênero “romance”. Ao remodelar alguns *topoi* da literatura (em especial aquela que se

124 Uma análise mais abrangente sobre a epopeia entre as letras brasileiras pode ser vista em *A epopeia em questão: debates sobre a poesia épica no século XIX* (2019).

encontra no limite entre a épica e os mitos), a obra de Rosa acaba conferindo ao gênero romanesco, graças a si própria, aquilo que os teóricos parecem apontar sempre sobre o gênero, e mesmo não serem capazes de explicar totalmente: o seu caráter ilimitado, indefinível, devorador de outras tantas formas literárias. Tramado na imensidão do sertão mineiro, o romance de Rosa é “indefinível e ilimitado, sempre imagem e quase conceito de máxima extensão, que tudo abrange, entidade e não-entidade, compreendendo o físico e o moral” (1998, p. 34), características que poderiam ser aplicadas também ao próprio gênero romanesco, ainda na contemporaneidade, como aquilo que, tal qual o sertão – cenário da obra de Rosa –, não tem delimitação fixa.

Outra questão arquetípica que surge da comparação entre Dante e Rosa, além da criatividade de sua composição romanesca, bem como a remodelação de arquétipos épicos da narrativa, são ainda os estilemas de suas composições: a dificuldade da rememoração, a consciência da produção do relato de uma travessia, o estabelecimento de um diálogo constante com um interlocutor (o que definiria um traço “realista” típico dos romances, rememorando, aqui, Sanguinetti); bem como a história do envelhecimento, isto é, a história da obra que se conta ao “meio da vida”, do meio para o fim da vida. Paradigmático, nesse sentido, é também outro romance brasileiro significativo, obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, em que a memória coloca como sua prerrogativa a necessidade de, na velhice ou na iminência dela, escrever uma história, relembrando um amor. Esses traços podem unir Dante a algumas das obras que, no coração da literatura brasileira, definiram aquilo que haveria de mais protuberante no gênero romanesco nacional.

Em Rosa, no *Grande Sertão: Veredas*, há também um aprendizado da natureza e da caminhada, assim como ocorre com Dante, personagem que se define exatamente como o ser caminhante. Podemos aproximar essas duas obras – uma delas sendo, talvez, a grande, imensa épica dentro do romance moderno brasileiro, que reverte e subverte tanto as noções de épica quanto as de romance – e, ao fazê-lo, constatando os inúmeros pontos de contato entre os textos, a obra de Dante acaba se tornando, também, um pouco mais um romance.

Similarmente, Dante usa uma língua não desgastada, e Rosa usa um português não desgastado, buscando-se, na linguagem do neologismo e da revisitação a velhos termos agora renovados, uma terceira forma. Dante busca, também, a sua “terceira forma”. E o romance inaugura, a cada vez, a sua forma, como nas palavras de Barthes, de modo que a obra romanesca, por não ter a sua definição muito clara, pode

sempre ser, assim, remodelada no momento do grande encontro do escritor com o Desejo de Escrever (justo ao meio de sua vida). As palavras de Barolini, especificamente para o caso dantesco, no texto “*Ulisses, Geryon, and the Aeronautic of Narrative Transition*” (1992), formulam exemplarmente aquilo que aqui podemos chamar de confecção de uma “terceira forma”, o que é colocado pela autora como a invenção dantesca de um gênero novo, fazendo uma breve recolocação de termos e gêneros com os quais Dante lida ao compor sua *Comédia* e sua relação com os temas colocados no texto pela presença de Gerião (e sua “face de mentira”):

[...] the poet achieves his redefinition of the term *comedia* by contextualizing it vis-à-vis *tragedia* in ways that align *comedia* (Dante) with truth, and *tragedia* (Vergil) with falsehood, *menzogna*. Key to this process of redefinition and to the significance with which the poet intends to endow his ‘new’ genre – the *comedia/tëodia* for which he has invented both a new life-based form and amnew truth-based content – is the phrase used to designate the act of representing Geryon: the discourse that undertakes to represent that in-credible beast is a “ver c’ha faccia di menzogna” a “truth that has the face of a lie” (BAROLINI, 1992, p. 59).

Barthes demonstra ainda a ilimitada capacidade do romance, quando concebido como essa “terceira forma”, que se inaugura como coisa nova a cada nova empreitada romanesca, ao redefinir algumas das possibilidades de caracterização do gênero, tornando-o, em seus textos críticos finais, a forma literária do afeto posto em palavras; coloca-se o romance como a possibilidade de conceder um corpo ao amor e uma forma de resgatar uma espécie de “Soberano Bem”, para sempre perdido *fora* da literatura. Para o pensamento final de Barthes, o romance só pode, enfim, ser definido pela noção de “projeto”, por um lançar-se à obra como o cumprimento de um Desejo imperativo, embora o próprio romance não se mostre um gênero autoritário, daí poder contar uma espécie de afeto supremo, de bondade soberana.

Para Barthes, enfim, “fazer um romance”, conseguir concretizá-lo, é “ultrapassar as contingências do malogro por uma grande tarefa, um Desejo geral cujo objeto é o mundo inteiro” (BARTHES, 2005a, p. 27-28). O romance, assim, reconstruiria uma espécie de mundo, via ficção, para aquele que deseja escrever: reconstruiria sensações, cheiros como epígrafes, sentimentos como cenas, pessoas como personagens. A forma romanesca seria uma espécie de “grande Recurso”, algo como uma pátria do Desejo, um lugar em que um coração em exílio ou em luto pudesse habitar e combater o sentimento que Barthes, em *A preparação do romance*, assim

descreve: “sentimento de que não nos sentimos bem em parte alguma¹²⁵. A escritura seria, pois, minha única *pátria*?” (BARTHES, 2005a, p. 27-28). Esse gênero romanesco, como possibilidade de revelar o desejo do sujeito que escreve, já não teria a ver com o instante lírico, com *love poetry*, mas com a passagem a um novo tipo de paradigma, em que a história de um afeto e de um sujeito se desenvolve em uma extensão do tempo e do espaço, não em um instante fixo de inspiração amorosa do eu lírico. Se, por um lado, Dante mesmo vem de uma tradição da poesia de amor, com ela produz esse objeto novo que se vê na *Comédia*, e que, nas palavras de Barolini (1992), pode ser entendido de maneira exemplar no episódio de Gerião. A corda, por exemplo, com que se evoca Gerião, ali, naquela passagem, pode ser lida como emblema do desenvolvimento de um discurso, da passagem da lírica a uma forma de épica, de narrativa. Diz Barolini (1992), em *The undivine Comedy*:

the cord is knotted and tortuous (“*aggroppata e ravvolta*”), signifying the deceit of language; it was used for catching the leopard, lust, because Dante comes out of a tradition where language serves to deal with – capture – eros: his major previous experience with poetic language is the experience of love poetry. He hands the cord to Vergil, thus signifying the development of his discourse, its enlargement from the lyric to the epic – “Vergilian” – mode. Only this mode can provide the new language, the new signs (“*novο cenno*”) required to bring forth a *novità*, because only this mode imitates life, defined as a path punctuated by the continual arrival of new things. The use of a *novο cenno* to elicit a *novità* is thus a paradigm for the writing of a new kind of poetry, a poetry founded on the poetics of the new (BAROLINI, 1992, p. 64).

A *Comédia* é “*trapassare*”, verbo que designa também a noção de movimento. No texto, encarnando essa dinâmica exemplarmente, encontramos “[...] the poet’s transgressing of the boundary between life and death, between god and man” (BAROLINI, 1992, p. 58). O mesmo tipo de “ultrapassagem” pode se aplicar à questão da forma operada por Dante e pode definir ainda o que há de mais abrasivo no gênero romanesco: esse teste constante sobre o que a forma verbal e o discurso podem conter em termos de narrativa.

Ao falar sobre a capacidade de um romance de *ultrapassar* até mesmo as dificuldades de sua própria feitura, impossível não pensar, novamente, no “trapassar del

125 Anotação do *Diário de luto* de Barthes de 1º de agosto de 1978: “Decepção de vários lugares e viagens. Não estou bem em parte alguma. Bem depressa, este grito: *Quero voltar para casa!* (mas onde? já que ela não está em parte alguma, ela que estava lá onde eu podia *voltar para casa*). Procuro meu lugar. *Sítio*” (BARTHES, 2011, p. 172). Barthes manteve esse diário entre 1977 e 1979, com notas que giravam ao redor da experiência de perda recente de sua mãe. A redação do diário coincide com a produção de textos como a conferência “*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*”, de 1978, a preparação do curso sobre o romance no Collège de France e algumas páginas do seu projeto literário, o romance *Vita nova*.

segno” dito na *Comédia* (*Paraíso* XXVI). O romance – na esteira de obras como a de Dante, Rosa, ou a fantasia de Barthes – executa a mesma forma de ultrapassagem, subvertendo o limite da convenção estabelecida até então e levando o gênero a uma próxima etapa. Esse “voo louco”, “*folle volo*” (*Inferno* XXVI), parece ser algo distintivo da forma romanesca, a sua capacidade de operar como um “varco folle” (*Paraíso* XXVII), isto é, pressionando os limites das convenções dos signos e do sistema de gêneros e levando o texto literário além das interdições do que é convencional. O gênero romanesco “corporifica a liberdade da ausência” (OLIVEIRA E PINO, 2018, p. 176), isto é, dá forma à forma que escapa às regras de conformação.

Creio que o romance consiga tal coisa não por uma espécie de misticismo, ou pela extrema liberalidade crítica que o próprio gênero possa suscitar ao se tentar definir o gênero, mas porque ele se abre a uma coabitação de outras formas literárias e a dispositivos de construção que existem justamente para se contar a história de uma subjetividade ou de subjetividades – e a questão do sujeito, e aquilo por que ele se deixa afetar, e aquilo que ocorre como evento em sua estrada, é uma questão permanentemente aberta. Isso demanda, portanto, a liberdade do gênero Intratável. Da interação entre os sujeitos, suas vozes, suas vidas e o espaço em que habitam nasce a narrativa, e as possibilidades de interações entre essas categorias são inexauríveis. Surpreendente conclusão (mas é provável que a análise de categorias como “tempo” e “espaço”, ao longo desta tese, já apontasse justamente o caminho para tal conclusão): talvez seja possível pensar que o caráter *ilimitado* do romance surja justamente do fato de que ele tem categorias limitadas; reduzem-se, praticamente, ao vínculo entre um sujeito, o tempo e o espaço. Todavia, a possibilidade de arranjar e rearranjar essas categorias em relação a quaisquer outros elementos da literatura ou da vida são praticamente infinitas: e é esse “deslimite” a condição que o fundamenta e a própria substância que o romance abriga.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de minha pesquisa, busquei reafirmar que a estrutura narrativa da *Comédia* é um aspecto central e fundamental para o estudo da obra de Dante. Para amparar essa ideia, demonstrei, sobretudo ao longo da revisão bibliográfica, outras vozes que oferecem sustentação à importância dessa estrutura narrativa, ou pelo menos que reconhecem a sua existência – digna de nota.

Intensificando esse gesto, que parecia dizer “a estrutura narrativa está ali e importa para a leitura”, desejei também pensar a própria *Comédia* – com base no *Inferno* – como um tipo específico de forma narrativa moderna: o romance.

Ao longo da pesquisa, por vezes, inquiri a mim mesma se havia uma espécie de mistificação ou fetichização do romance, de minha parte, enquanto buscava encontrá-lo na *Comédia* de Dante. A verdade, percebi, é que eu não *tentava* encontrá-lo: eu o *via* ali na obra. Não era uma questão, portanto, de querer afirmar o romance como um “arquigênero”, como uma forma absoluta. Pelo contrário, creio que minha pesquisa, junto com as vozes que também ecoam e veem o romanesco em Dante, demonstre que o romance não é um gênero autoritário, e que nem aqueles que optam pelo uso dessa forma literária fazem questão de afirmá-la necessariamente como uma coisa fechada, um objeto definitivo.

O romance é utilizado enquanto forma para uma literatura menor, maleável, e para vozes que buscam uma certa *possibilidade*. No caso específico de Roland Barthes, por exemplo, as possibilidades romanescas dizem respeito ao Amor, a poder dizer o Amor. Assim, Barthes traz, como contribuição ao pensamento sobre esse tipo de literatura, uma certa presença “autoral”: a do sujeito que quer escrever e conferir corpo (ficcional) a seus afetos. O romance serviria a esse gesto de sujeitos amorosos, desejosos pela escrita. Seus modelos principais são Michelet, Tolstói, Proust e o próprio Dante – gesto de aproximação, entre romancistas, que parece extremamente relevante para a compreensão da narrativa moderna, considerando-se aí a presença, é claro, também do autor florentino.

Pensando a possibilidade de que o romance, em alguma medida, concretize objetos do desejo, considero ainda que, em *Vida nova*, a princípio, Dante coloca o Amor como uma espécie de peregrino, como um companheiro de viagem, como alguém que surge em sonho ou no meio da estrada, para dialogar com o poeta. Na *Comédia*, por sua vez, o Amor não é mais um “símbolo”, o qual, em última instância, retornaria sempre

para o sujeito lírico e ficaria circunscrito ao momento da inspiração poética. Na *Comédia*, o Amor é visto como uma força que *move*, algo que une as “moléculas” do texto e faz com que nasça a estrutura daquela narrativa: algo, enfim, consideravelmente inovador na história das formas literárias. Afinal, na *Comédia*, o gesto de criação de uma obra, mediante força amorosa ou desejosa, é muito mais intenso – em relação ao que o próprio Dante havia feito antes. Isto se pode medir, inclusive, pela intrincada estruturação de dispositivos narrativos que se dá a ver na *Comédia*, ficando evidente, por exemplo, quando se analisam categorias como a dos “cantos de passagem” e das “catálises” no *Inferno* (desmembrando-as ainda em subcategorias que agrupei sob o termo “tipologia da catálise”; sem, com isso, pretender esgotar o tema da “travessia” em Dante).

Quero concluir, enfim, dizendo que o romance mesmo, o romance dantesco, enquanto objeto, não existe *precisamente*. Todavia, ele está lá: como uma possibilidade de leitura; não uma possibilidade ínfima, mas sim como algo que faz o texto se avolumar, em uma proporção narrativa surpreendente – até mesmo a aplicação da *terza rima* propicia que o texto se construa como algo sedento pelo próximo fato da narrativa, pelo encadeamento temporal dos episódios.

Compreender que o romance de Dante, a princípio, é inexistência faz-se fundamental para começar a cogitá-lo, inclusive considerando os seus aspectos “líricos”; fundamental, assim, é assumir que a *Comédia* poderia ser vista como um romance mesmo fora das categorias esperadas para catalogação de romances, a princípio.

O romance dantesco existe, nesta tese, assim como para Barthes esse gênero existiria: a partir de uma postura, um modo de olhar e de ler. Essa postura é a da identificação de um sujeito que enxerga a si, no texto, e se reconhece no meio do caminho da vida, momento ideal para a escrita de uma obra. Tal momento da vida inauguraria a necessidade de uma “forma nova”, que é a concepção de “romance” que aqui interessa. Ele existiria, estruturalmente, como um gesto de um sujeito que, no universo da obra romanesca, diz “eu” (sujeito que elabora sua própria voz, ao dizer “eu”, para além do momento lírico, desfiando-se cronologicamente, em eventos encadeados e relações temporais; o que cria, inevitavelmente, a “vida” do romance). Assim, com esse “eu”, a *Comédia* faz nascer, em especial como constatado ao longo da leitura do *Inferno*, um novo tipo de sujeito: não o lírico, mas um notavelmente “ficcional”.

Ademais, o romance de Dante, visto na *Comédia*, está ali porque esse romance se manifesta em trechos da estrutura narrativa, trechos de “instabilidade” e de imprevisibilidade dentro da ordem lógica esperada – por meio dos mecanismos que aqui designei “catálises” (por exemplo). Contudo, as possibilidades romanescas em Dante são também outras, que expandem a sua designação de “poema narrativo” e o reafirmam como um gesto romanesco em potencial.

Creio que a análise e o arranjo de categorias narratológicas variadas seja um dos caminhos para se “destravar” essa substância romanesca por vezes abafada entre leituras críticas, e tal exame da narrativa traria ainda tantas outras possibilidades interessantes à contemporaneidade e aos estudiosos da literatura dantesca, sobretudo no Brasil, onde o texto de Dante é frequentado muito mais pela vertente lírica.

Nos identificados trechos de “instabilidade” genérica ou de quebra da ordem (esperada seja pela tradição, seja por concepções de leitura predefinidas), a própria superação da expectativa dá a ver uma “forma nova” de se contar a história de um “eu”, como espero ter demonstrado com o apontamento e a análise dos trechos de passagem nos cantos infernais em que, acredito, a manipulação do tempo e do espaço atinja um grau máximo de plasticidade e de maleabilidade, sem jamais prescindir do sujeito-narrador que a elabora.

Os trechos investigados são aqueles que trazem a passagem ou a travessia destacando um inchaço próprio da categoria chamada “catálise” – esse tipo de análise, da manipulação narrativa, demonstra como a história se constrói por meio de travessias, sobretudo no *Inferno*, as quais se desdobram de inúmeras maneiras e têm impactos sobre a forma como nos relacionamos com essa leitura do texto.

Leitores de romances, no século XXI, estão acostumados a obras que, dentro desse gênero, jogam com a própria experiência da leitura e convidam a um envolvimento algo como “brincalhão”, *playful* com o romance. Creio que o “romance dantesco” ofereça esse tipo de experiência para o leitor de hoje, colocando-o, ao mesmo tempo, diante do choque advindo de uma obra que não opera com os mesmos arquétipos criativos com os quais autores contemporâneos operam hoje. A própria estruturação da *Comédia* celebra a anacronia (que aqui surge, em certo sentido, como proposta de análise).

As catálises dos cantos de passagem, e seus diversos comportamentos no tecido da *Comédia*, pareceram-me um elemento interessante para se observar o tipo de jogo narrativo em curso, porque encenam uma manipulação diegética com implicações

formais que “quebram” o espaço e o tempo e suas regras esperadas. Nesse espaço, ocorrem travessias narrativamente significativas. É nessas partes intervalares, e “menores”, em que o “romance” de Dante pulsa, embora o romance, enquanto objeto em si, não exista, não plenamente – a própria História impediria uma afirmação assim. Todavia, mesmo diante desse impossível, o romance existe anacronicamente: ali, habita um romance em potencial, vislumbrado nessas passagens especiais, narrativamente mais comprometedoras da própria metrificac  o, mais atraídas pela dilatac  o romanesca. Se o romance    em potencial, como já dito, os cantos de passagem, esses tais trechos de catálise, são a comprova  o *estrutural* de uma possibilidade de leitura romanesca;    aí que o projeto da obra dantesca executa um imprevisto, momento em que a obra, narrativamente, “delira”. Esse delírio narrativo, levando o narrar ao máximo do seu inchaço,    próprio de um texto em que há a compulsão pelo *storytelling*, a ponto de se prescindirem formatos específicos regidos por regras tradicionais da lírica, cedendo-se    caracteriza  o de sujeitos e espaços, e a diferentes formas de se movimentar dentro da paisagem.

Esses cr  terios, aqui postos, como os da identifica  o do “romance moderno” dantesco, ou de seu “protorromance”, constituem algo mais estrutural que histórico, e as catálises dos cantos de passagem dão conta desse conceito como uma manifesta  o material da narrativa que extrapola os limites de seus gêneros vizinhos. Poderíamos pensar, tomando um modelo exemplar, no romance de Cervantes, para a identifica  o dessa ascensão da disforme forma romanesca (deformidade que   , também, o que parece começar a se desenhar em Dante).

Em Dante, porém, o gesto narrativo    diferente daquele concebido por Cervantes. Com seu *Dom Quixote*, Cervantes corrompe a épica, numa atitude zombeteira e também mergulhada em “*self awareness*” – uma obra consciente da sua condi  o e daquilo que faz em rela  o    tradi  o que elege para “corromper”. Em Dante, há mais uma espécie de erosão, em termos de gênero narrativo, quase como se isso ocorresse como que por *acidente*. O desejo vai tomando as rédeas do projeto (e não se pode medir em plenitude a extensão de um desejo). O romance de Dante não teria consciência de si mesmo, no gesto da sua cria  o. Porém,    justamente por essa obra acolher de modo particular e imprevisto a d  vida e a hesita  o, e marcar esses processos subjetivos da personagem-narradora (por meio de passagens narrativas específicas e muito significativas, não acidentais em si mesmas), que se pode identificar aí o seu traço romanesco.

Insisto: Dante não é um romancista – mas seria um “protorromancista”, com uma obra que revela certa hesitação e uma multiplicidade, partes de um processo de transição entre um modelo narrativo e outro, voltando-se de uma posição literária a uma outra forma de contar histórias. Esse mesmo movimento é constitutivo da própria categoria que analisamos, a da passagem: a passagem atravessa de um ponto a outro, em um gesto que, compondo a espinha dorsal da narrativa, é também um emblema estrutural de uma nova forma literária em potencial, que corta o tempo, atravessa paradigmas formais.

Cervantes, pode-se dizer, teria feito o seu romance *a partir* da inspiração épica, numa empresa irônica. Por sua vez, com Dante, a *Comédia* se constitui como um romance *entre* o dispositivo lírico e a atitude épica, no lugar em que não é possível definir, afinal, de que tipo de obra se trata, a menos que admitamos um desequilíbrio histórico, para mais criativamente sondá-la.

Ao mesmo tempo, a definição de romance que aqui defendo não precisaria necessariamente definir-se como um conceito que deve à épica a sua origem ou o seu começo. Para mim, o romance é a execução de uma forma – de um gesto oriundo de um sujeito que busca concretizar o projeto de escrever uma vida (ficcional). Dante é um dos primeiros autores a executar tal gesto.

Pensando ainda nas modalidades narrativas, na diferença entre épica e romance, ou prosa e verso, se a *Vida nova*, por exemplo, compartimenta essas duas modalidades textuais – verso e prosa, especificamente; sendo a prosa o elemento distintivo das partes narrativas da obra –, na *Comédia*, o lírico e o épico se entrelaçam e se perdem (em meio à *terza rima* ou pelo uso da língua vulgar), acabando por pressionar os seus modelos e por criar uma espécie de terceiro gênero narrativo – o qual, muito pertinentemente, creio, devemos chamar “romance”. Afinal, o gênero encarna, desde a sua nomenclatura, a dificuldade de uma precisa definição.

Ao se lidar com o *Inferno*, uma espécie de instabilidade positiva se manifesta, não somente em relação à identificação de seus modelos tradicionais, não somente em relação a suas origem e transmissão, mas também em relação aos variados modos como podemos encarar os aspectos estruturais desse texto. Nesse sentido, aquilo que chamamos de “trecho de passagem” é uma das manifestações dessa instabilidade: os próprios trechos de passagem são difíceis de serem segmentados, repartidos, destacados – atravessam o *Inferno* inteiro e vão se entrelaçando entre a cadeia dos episódios em versos.

A passagem é uma instabilidade, algo que se mexe, move-se, e faz com que as personagens, ao passarem por esses trechos, também se movam de modos particulares, bem como o narrador, que narra esses trechos no *depois* da aventura, e assim acaba por se encontrar em meio a uma instabilidade nova – a dificuldade de recuperar a experiência dessa travessia. Até mesmo o narrador, destarte, na sua forma de enunciar a obra a partir do espaço externo, de onde ele fala, vai abraçando o processo catalítico do inchaço em seu discurso, recompondo, voltando atrás e seguindo em frente em desordenação temporal. A partir de uma perspectiva estrutural, então, contemplando todos esses aspectos, é possível conceber a materialidade do romance *em potencial* de Dante.

Nessas catálises, vemos um Dante cheio de dúvidas, de medos em relação ao que vem em seguida e quanto ao seu próprio futuro. Em tais momentos, percebe-se então aquilo que Dante pode estar aplicando para surpreender o leitor, fazendo uma espécie de mistura entre as temporalidades e a ambientação, rompendo expectativas estruturais esperadas dentro de um poema metrificado. É nos trechos de passagem que o narrador dinamiza essa previsibilidade formal.

O romance pode ser entendido, em nosso recorte, como esse momento em que o sujeito e a paisagem se relacionam de uma maneira especial, vistos na catálise de cada trecho aqui destacado. Caminhar, encontrar um caminho pela *piaggia diserta*, é como escrever: é fazê-lo justamente na intenção de saber se se pode fazê-lo, se é possível¹²⁶. Tanto a caminhada quanto a escrita (de um Romance) podem ser aproximadas pela ideia de “projeto”: o sujeito se lança em direção ao caminho, como em uma espécie de antecipação do todo, mas a sua resolução da caminhada é ainda secreta; ele não sabe exatamente o que vai encontrar depois de se projetar adiante.

Romancear é essa tentativa de encontrar um caminho (nunca sabido aprioristicamente), e não teria seus limites muito bem definidos ou fixados – exatamente como um caminho novo pelo deserto, isto é, um caminho no espaço em que não há caminhos ainda. Podemos pensar a produção de um romance como o trilhar de um caminho em um terreno desconhecido, como a voz que clama pelo deserto, e o próprio autor não conheceu os limites desse caminhar até efetuar o percurso.

Quando, por exemplo, Barthes (2005b) aponta, em seu curso sobre o

126 Aludo aqui à pergunta que Genette atribui tanto à literatura de Flaubert, Proust, Kafka, quanto também ao projeto literário de Barthes, na tradução de Oliveira e Pino (2018): ““Escrevo para saber se consigo, se devo escrever”” (2018, p. 180).

romance, que, ali, ele deseja seguir, com a audiência, um percurso que a Obra faz desde o “projeto até sua realização” (2005b, p. 4), acaba chamando a atenção para um certo espaço: entre o Querer-Escriver e o Poder-Escriver, existe o imprevisível romanesco, a estrutura imprevista que essa obra pode alcançar. Essa estrutura imprevista, que concretiza o “Fato de escrever” (BARTHES, 2005b, p. 4), justamente por sua imprevisibilidade, é o que permite que entendamos como “romances” tantas estruturas e aspectos formais variados em diversas obras literárias – pensamento que aplico aqui justamente à compreensão formal do *Inferno* na *Comédia*.

Sem autoritarismo, assim como vimos a ideia se desenvolver a partir de Barthes, em seus escritos finais, o romance se empresta à necessidade de uma “vida nova” pela obra. O romance é, assim, um gesto – vincula-se às noções de projeto e de desejo de escrever. O romance não é algo estabelecido necessariamente por convenções fixas, mas por acordos entre o escritor e o seu desejo, mesmo o desejo intratável – ainda que uma obra nunca venha a ser concretizada, o projeto de uma obra encontra na forma romanesca a sua potencialidade, a sua possibilidade de vir a ser.

O romance traz para os sistemas literários uma espécie de conversa infinita, sem limites, entre leitores e romancistas, que movimentam os desejos entre fluxos de autoria, leitura e aventuras. Por não ter regras previamente estabelecidas, padrões formais necessários a serem seguidos, essa conversa pode assumir qualquer forma e engajar o leitor de qualquer tempo no desejo de se contar a história, uma história de um eu que, num gesto moderno, diz “*dirò*”, “eu direi”, por meio de uma língua menor: isto é, a linguagem do *volgare* e também a própria língua do romance (“prosaica”). Pensar a obra de Dante como um romance é pensá-la como uma língua menor dentro dos gêneros, algo que foge da tradição, inclusive da tradição interpretativa.

Crisafi (2022) nos sugere, em outro contexto de interpretação de Dante, que um pesquisador, de muitos modos, está lutando contra uma hierarquia. No caso da *Comédia*, existe uma potência e um ganho em ir *contra* essa hierarquia temporal de interpretação, já que “antes” e “depois” estruturam uma interpretação teleológica da obra (CRISAFI, 2022, p. 21). Ir contra a previsibilidade dessa interpretação, cometer conscientemente uma anacronia e outras aproximações que revertam as leituras padronizadas, é decompor os sentidos organizados de interpretação e fornecer novas ideias de temporalidade. Assim, estabelece-se um constante diálogo com as obras que analisamos, o que as mantém em contato com a própria inesgotabilidade do desejo que as criou; esse tipo de crítica alimenta também o diálogo infinito entre leitores e obras.

Blanchot afirma ainda, em “O esquecimento, a desrazão”, no segundo volume de *A conversa infinita* (2007), que o esquecer-se de uma palavra também “é encontrar a possibilidade de que toda fala seja esquecida”, ou ainda, essa possibilidade do esquecimento como fala “ergue a linguagem em seu conjunto reunindo-a em torno da palavra esquecida” (2007, p. 171). Com isso, quero pensar sobre o gênero romance como essa “palavra esquecida”, ou como uma palavra cujo preenchimento é vazio: o sentido que lhe atribuem é constantemente esquecido e refeito a cada gesto. Nesse esquecimento, existem possibilidades muito positivas. Lidar com um gênero textual sem limites estruturais claros é encontrar-se com uma forma que pode se adequar à multiplicidade do “desejo de narrar”, utilizando-se de uma infinidade de formatos.

“Na palavra esquecida”, diz ainda Blanchot (2007), “apoderamo-nos do espaço a partir do qual ela fala e que agora nos remete a seu sentido mudo, indisponível, interditado e sempre latente” (2007, p. 172). Penso, com isso, ainda considerando o romance, que este seja a palavra esquecida, e que podemos nos apoderar desse espaço vazio e negativo, dessa possibilidade que o romance abre em meio ao oco, não para interditar qualquer possibilidade de criação de algo novo, mas, sim, justamente, para fazer coisas novas a partir desse vazio que está disponível, à disposição do desejo (que é irmão da incompletude).

Existe, na angústia do esquecimento, ou no vazio da nomenclatura do romance, também a possibilidade de reinventar as formas. O romance é quase uma “casca”, com seus contornos imprecisos. Assim, ele se permite, com delicadeza e sem autoritarismo, equilibrar a vontade de “tagarelar”, que parte de um sujeito que quer escrever, equilíbrio que se dá em relação ao vazio de não se ter precisamente como dizer ou como definir aquilo que se deseja concretizar.

Se o esquecimento é da necessária ordem do viver (ninguém pode se lembrar de tudo a todo instante e continuar vivendo), ainda que o romance seja o próprio esquecimento de seu nome e de sua origem, ele também é a possibilidade de não querer esquecer que ele mesmo exista enquanto possibilidade – daí a persistência moderna dessa categoria. Ele é uma forma de produzir vidas por meio da ficção, esquecendo-se limitações. O romance está em contato consciente com sua incapacidade de se definir e, de certo modo, essa é uma ansiedade vivificante, pois a incapacidade de se definir é o que leva um autor a procurar essa “terceira forma” para dar corpo a sua obra.

Tal “terceira forma” é constituída quase sempre por uma pergunta: “Como

narrar?”. Talvez, pensando com os apontamentos finais de Barthes, essa pergunta ainda pudesse ser reformulada assim: “Como narrar a vida nova?”. A vida nova, no pensamento barthesiano, é a possibilidade, enfim, de concretizar um projeto romanesco quando a novidade de vida chega. O romance se predispõe a essa novidade; ele é um vazio não paralisante, ele constrói suas formas na vacância de velhas formas de dizer. O romance não é tirânico; ele aceita a possibilidade da sua negativa: ele empresta o seu nome a essa vontade de que múltiplas formas sejam inventadas a fim de se narrar o desejo, e mesmo uma espécie de Amor. O romancista é aquele que se deixa afetar pela vontade de dizer as coisas que ama por meio de uma forma que se adéque ao que é Intratável.

Ao mesmo tempo, pensar a possibilidade de um romance dantesco é encher de euforia a forma vazia: enxergar a ausência característica do romance como algo capaz de produzir corpos literários robustos preenchidos de histórias. Uma vez que o romance de Dante seria tão prenhe de forma, traços, símiles, metáforas, símbolos, estilemas, neologismos, conteúdo, pode-se conceber que o romance dantesco, por essa pluralidade de seu discurso, festeja um certo tipo de excesso, possibilita que encontremos alguma coisa nova em meio a tudo aquilo que já foi dito, anteriormente, pela tradição.

Creio que a literatura, ao fim, como a enxergo a partir de Dante, se renove e se multiplique pela possibilidade de não ser plenamente reverente à tradição, e, por meio dessa irreverência e dessa novidade constante de vida – as quais o romance toma como a sua forma final –, é possível pensar coisas novas e criar objetos no tempo.

O romance expande a inspiração do momento lírico e faz com que o eu comunique o seu afeto ao longo da temporalidade de uma história, com eventos, personagens, outras vidas que se movem para dar vida ficcional a um desejo. O romance é o gênero de uma língua menor, é um gênero de margens imprecisas; e a desobrigação estrutural de sua língua traveste a forma narrativa de um sem-número de gestos, impressões, estilos, categorias que tornam o romance aberto ao jogo.

Não sabemos qual é o futuro do romance enquanto gênero e nem mesmo qual é a definição exata que temos, hoje, de romance, mas creio que, enquanto o romance perdura no agora, o mesmo gesto que leva um escritor, em seu Desejo de Escrever, a compor um romance é também o que faz com que se movam as categorias narrativas na obra de Dante – elas querem concretizar, por meio do relato de uma travessia ficcional, novas formas de vida para um novo “eu”.

REFERÊNCIAS

- A CAVERNA dos sonhos esquecidos. Título original: *Cave of forgotten dreams*. Direção: Werner Herzog. Produção: Erik Nelson; Adrienne Ciuffo. Estados Unidos: History Filmes, 2010. (90 min). MUBI [*Streaming*]. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/br/films/cave-of-forgotten-dreams>>. Acesso em: 31 ago. 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. **L'avventura**. Roma: Nottetempo, 2015.
- ALMEIDA, João Ferreira de. **A Bíblia Sagrada**. Londres: R. A. Taylor, 1819.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética** [organizada pelo autor]. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**: cantos episódicos. 2. ed. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações de Gustave Doré. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. Edição bilíngue.
- ARMOUR, Peter. Il romanzo teologico: sondaggi sulla 'Commedia' di Dante. By Vittorio Russo [Review]. **The Modern Language Review**, v. 81, n. 1, jan. 1986. p. 216-217.
- ASCOLI, Albert Russel. **Dante and the making of modern author**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**: Itália e França. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2020.
- AVALLE, D'Arco Silvio. **Modelli semiologici nella Commedia di Dante**. Milano: Bompiani, 1975.
- AZEVEDO, Rafael Sânzio de. **Para uma teoria do verso**. Fortaleza: EUFC, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 7. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. 2. ed. Translated by Christine Van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- BARAŃSKI, Zygmunt G.; GILSON, Simon (org.). **The Cambridge companion to Dante's Commedia**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- BAROLINI, Teodolinda. **The undivine Comedy**: detheologizing Dante. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- BAROLINI, Teodolinda. Inferno 32: Erotic Ice to Frozen Core. In: BAROLINI, Teodolinda. **Commento Baroliniano, Digital Dante**. New York: Columbia University Libraries, 2018a. Disponível em: <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-32/>>. Acesso em: 16 mar. 2024.

BAROLINI, Teodolinda. Inferno 8: In Medias Res... at the "Secret" Gate of Dis. *In*: BAROLINI, Teodolinda. *Commento Baroliniano, Digital Dante*. New York: Columbia University Libraries, 2018b. Disponível em: <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-8/>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. (Coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: a obra como Vontade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. (Coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. **Diário de luto**: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. Durante muito tempo, fui dormir cedo. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. Tradução de Mario Laranjeira. p. 283-294.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 13. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, R.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U.; GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; TODOROV, T.; GENETTE, G. **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Tradução de Maria Zelia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1971. [Seleção de ensaios da Revista "Communications"].

BARTHES, Roland. «Longtemps, je me suis couché de bonne heure». *In*: BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes V**: livre, textes, entretiens, 1977-1980. Tome V. Paris: Seuil, 2002. p. 459-470.

BEWES, Timothy. The problem of form. *In*: BEWES, Timothy. **Free indirect**: the novel in a postfictional age. New York: Columbia University Press, 2022. p. 17-34.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: a experiência limite (vol. 2). São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Volume II. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999a.

BOURNNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Ferreira. Livraria Almedina: Coimbra, 1976.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Introdução. In: BÉROUL. **O romance de Tristão**. Edição bilíngue. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 7-52.

BRANDÃO, Luis Alberto. Ficções de corpo. In: BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013. p. 207-225.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRILLI, Elisa. Dante's biographies and historical studies: an *overture*. In: BRILLI, Elisa (coord.). Forum Dante and Biography. **Dante Studies**, v. 136. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2018. p. 133-142.

BROOKS, Peter. **Reading for the plot**: design and intention in narrative. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

BRUNELLO, Yuri. O Dante Alighieri de Antonio Gramsci: um realismo sem mimese. **Acta Scientiarum. Language and Culture**. Maringá, v. 40, n. 1, jan.-jun. 2018.

Disponível em:

<<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/35646>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

CACHEY JR., Theodore J. Travelling/Wandering/Mapping. In: **The Oxford Handbook of Dante**. Edited by Manuele Gagnolati, Elena Lombardi, and Francesca Southerden. Oxford: Oxford University Press, 2021. p. 415-430.

CAMPOS, Haroldo de. Petrografia dantesca. In: CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Apresentação de Andrea Lombardi. Rio de Janeiro: Imago, 1998. (Coleção Lazuli). p. 19-66.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. **Lumina**. Juiz de Fora, Facom/UFJF, v. 6, n. 1-2, p. 57-72, jan.-dez. 2003. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R10-04-LuisMiguel.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2023.

CARSON, Anne. **Autobiography of Red**: a novel in verse. Toronto: McClelland & Stuart, 2016.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

CARVALHO, Rodrigo. **Os meninos da caverna**: o passeio de um sábado à tarde que durou dezoito dias, preocupou o mundo e mobilizou mil pessoas em um resgate quase impossível na Tailândia. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2018.

CONTINI, Gianfranco. Dante come personaggio-poeta della *Commedia*. In: **Un'idea di Dante**: saggi danteschi. Torino: Einaudi, 2001.

CORBETT, George. Moral structure. *In*: BARAŃSKI, Zygmunt G.; GILSON, Simon (org.). **The Cambridge companion to Dante's *Commedia***. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 61-78.

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. 2. ed. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

CRISAFI, Nicolò. **Dante's masterplot and alternative narratives in the *Commedia***. Oxford: Oxford University Press, 2022.

CRISAFI, Nicolò. The Master Narrative and its Paradoxes. *In*: **The Oxford Handbook of Dante**. Edited by Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, and Francesca Southerden. Oxford: Oxford University Press, 2021. p. 513-528.

CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante**. Bari: G. Laterza, 1921. Disponível em: <<https://archive.org/details/lapoesiadidante17croc>>. Acesso em: 10 fev. 2025.

DANTE ALIGHIERI. **A divina Comédia**. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

DANTE ALIGHIERI. **A divina Comédia**. 3. ed. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2016.

DANTE ALIGHIERI. **Divina Comédia**. Tradução e notas de João Trentino Ziller; desenhos de Sandro Botticelli. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

DANTE ALIGHIERI. **Divina commedia**. 17. ed. Roma: Newton Comptor Editori, 2017.

DANTE ALIGHIERI. **La Divina Commedia: Inferno**. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2012.

DANTE ALIGHIERI. **La Divina Commedia: Purgatorio**. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2012.

DANTE ALIGHIERI. **La Divina Commedia: Paradiso**. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2012.

DANTE ALIGHIERI. **Inferno: Comédia**. Tradução de Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

DANTE ALIGHIERI. De linguagem vulgar. *In*: DANTE ALIGHIERI. **Obras completas**: contendo o texto original italiano e a tradução em prosa portuguesa. São Paulo: Editora das Américas, 1957. v. X. p. 45-97.

DAVID, Makosa Tomás; NASCIMENTO, Gabriel. As influências das línguas bantu no português do Brasil: origens e trajetórias rumo ao pretuguês. **Mandinga** – Revista de Estudos Linguísticos, Redenção (CE), v. 7, n. 1, p. 7-20, jan.-jul. 2023. Disponível em: <<https://revistas.unilab.edu.br/index.php/mandinga/article/view/1063/1036>>. Acesso em: 9 mar. 2024.

DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. Tradução de Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. **Revista TEL**, Irati, v. 10, n. 2, p. 250-281, jul.-dez. 2019. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/13793/209209213291>>. Acesso em: 9 mar. 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis. A capoeira literária de Machado de Assis. **Machado de Assis em linha**, São Paulo, ano 2, n. 3, jun. 2009, p. 27-38. Disponível em: <<https://machadodeassis.fflch.usp.br/sites/machadodeassis.fflch.usp.br/files/u73/num03artigo03.pdf>>. Acesso em: 9 mar. 2024.

FELMAN, Shoshana. Loucura e discurso poético. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). **Shoshana Felman e a coisa literária**: escrita, discurso, loucura, psicanálise. Tradução de Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Letramento, 2020. p. 79-102.

FRECCERO, John. Dante's Ulysses: the from epic to novel. In: FRECCERO, John. **Dante**: the poetics of conversion. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986a. p. 119-135.

FRECCERO, John. The significance of terza rima. In: FRECCERO, John. **Dante**: the poetics of conversion. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986b. p. 258-274.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14**: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

FREUD, Sigmund. **Beyond the pleasure principle**. Translated and edited by James Strachey. Introduction by Gregory Zilborg. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

FRIEDLEIN, Roger; NUNES, Marcos Machado; ZILBERMAN, Regina (org.). **A epopeia em questão**: debates sobre a poesia épica no século XIX. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2019. Disponível em: <<http://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/aepopeiaemquestao.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2024. [Livro eletrônico].

FRYE, Northrop. **The secular scripture**: a study of the structure of romance. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

FUSILLO, Massimo. Fra epica e romanzo. In: MORETTI, Franco (a cura di). **Il romanzo**. Volume secondo: le forme. Torino: Einaudi, 2002. p. 5-32.

GANDILLAC, Maurice. Viagens alegóricas e utópicas (Dante, Morus, Rabelais, Campanella, Bacon). In: GANDILLAC, Maurice. **Gêneses da modernidade**. Tradução de Lúcia Cláudia Leão e Marília Pessoa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 209-216.

GARBOLI, Cesare. Come leggere Dante. **Rivista Paragone**. Milano: Mondadori Editore, XV, n. 184, giugn. 1965, p. 8-42.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972. (Collection Poétique).

GIRARD, René. The mimetic desire of Paolo and Francesca. In: GIRARD, René. **To double bussiness bound**: essays on Literature, Mimesis, and Anthropology. Baltimore: The John Hopkins Press, 1978. p. 1-8.

GREGORIO, Vincenzo de. (org.). **Bibliologia e critica dantesca** (saggi dedicati a Enzo Esposito). Ravenna: Longo Editora, 1997. (Volume secondo. Saggi danteschi).

HANSEN, João Adolfo. Notas de leitura. In: DANTE ALIGHIERI. **Divina Comédia**. Tradução e notas de João Trentino Ziller; desenhos de Sandro Botticelli. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 9-14.

HARTLEY, Julia. **Reading Dante and Proust by analogy**. Cambridge: Legenda, 2019.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e apêndices de Peter Jones. Introdução à edição de 1950 de E. V. Rieu. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOOPER, Laurence E. Characterization. In: BARAŃSKI, Zygmunt G.; GILSON, Simon (org.). **The Cambridge companion to Dante's *Commedia***. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 43-60.

INVERNIZZI, Simone. «La spaventosa unità del linguaggio di Dante». Plurilinguismo e monolinguismo nella *Commedia* secondo Pasolini. In: Szymanowska, Joanna; Napiórkowska, Izabela. [org.]. **Il Dante dei moderni**. La *Commedia* dall'Ottocento a oggi. Firenze: LoGisma, 2017. p. 323-340.

LEDDA, Giuseppe. Dante Alighieri, Dante-poet, Dante-character. In: BARAŃSKI, Zygmunt G.; GILSON, Simon (org.). **The Cambridge companion to Dante's *Commedia***. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 28-42.

LÉGER, Nathalie. Prefácio. In: BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. XIII-XXIV.

LEONARDI, Anna Maria Chiavacci. Introduzione. In: DANTE ALIGHIERI. **Inferno**. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2012.

LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronalds de Melo (org.). **Machado de**

Assis: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 183-190.

LOBO, Luiza. Introdução. *In:* SOUSANDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2012.

LOMBARDI, Elena. **The syntax of desire**. Language and love in Augustine, the Modistae, Dante. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

LOMBARDI, Elena. Plurilingualism *sub specie aeternitatis* and the strategies of a minority author. *In:* FORTUNA, Sara; GRAGNOLATI, Manuele; TRABANT, Jürgen (org.). **Dante's plurilingualism**: authority, knowledge, subjectivity. Oxford: Legenda, 2010. p. 133-147.

LOURENÇO, Frederico. **Bíblia (volume III)**: Antigo Testamento – os livros proféticos. Tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LUKÁCS, Georg. **The theory of the novel**: a historico-philosophical essay on the forms of great epic literature. London: Merlin Press, 1971.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? *In:* MORETTI, Franco (org.). **O romance I**: a cultura do romance. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013-1028.

MALATO, Enrico [a cura di]. **Dizionario della Divina Commedia**. Roma: Salerno Editrice, 2018.

MANDELSTAM, Osip. Conversation about Dante. Translated by Clarence Brown and Robert Hughes *In:* MANDELSTAM, Osip. **Journey to Armenia & Conversation about Dante**. Translated by Sidney Monas, Clarence Brown and Robert Hughes. London: Notting Hill Editions, 2011. [Digital edition].

MOFFA JR., Louis J. Astronomical Diagrams of Inferno. **Digital Dante**. New York: Columbia University Libraries, 2020. Disponível em: <<https://digitaldante.columbia.edu/moffa-inferno/>>. Acesso em: 17 set. 2023.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MILANO, Dante. O verso dantesco. *In:* DANTE ALIGHIERI. **Inferno**: Comédia. Tradução, apresentação e organização por Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 479-495.

MUNARI, Nathália Leite. O *roman* e o épico nas diferentes versões manuscritas da *Canção de Rolando*. **Revista do XXIII Seminário de teses em andamento (SETA)**, Campinas, v. 9, nov. 2019, p. 218-227. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/>>. Acesso em: 14 jan. 2024.

NUNES, Benedito. O mito em *Grande Sertão: Veredas*. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v.

2, n. 3, p. 33-40, jul.-dez. 1998. Disponível em:
<<https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10216/pdf>>. Acesso em:
9 mar. 2024.

OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de. As possibilidades ético-estéticas da forma romanesca: uma leitura comparativa de *A teoria do romance*, de George Lukács e *O grau zero da escrita*, de Roland Barthes. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 24, ano 16, p. 91-107, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/34825/24605>>. Acesso em: 13 mar. 2024.

OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de; PINO, Claudia Consuelo Amigo. Dois diários, um ensaio e um romance: a presença de “Incidentes” e “Noites de Paris” na escrita narrativa desejada por Roland Barthes. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 43, p. 164-192, jan.-abr. 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/32374/25911>>. Acesso em: 16 mar. 2024.

OLIVER, Mary. **A poetry handbook**. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1994.

PALAZZI, Fernando. **Novissimo dizionario della lingua italiana**: etimologico, fraseologico, grammaticale, ideologico, nomenclatore e dei sinonimi. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1939.

PASOLINI, Pier Paolo. La mala mimesis. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2014. [Edizione digitale].

PASOLINI, Pier Paolo. La volontà di Dante a essere poeta. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2014. [Edizione digitale].

PASOLINI, Pier Paolo. A má mimésis. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje** [sic]. Tradução de Miguel Senas Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982a. p. 91-66. [Apêndice].

PASOLINI, Pier Paolo. A vontade de ser poeta de Dante. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje** [sic]. Tradução de Miguel Senas Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982b. p. 81-89.

PASQUINI, Emilio. **Il viaggio di Dante**. Storia illustrata della *Commedia*. Roma: Carocci Editore, 2015.

PAZZAGLIA, Mario. Notizie sulla *Vita nuova*. In: GREGORIO, Vincenzo de. (org.). **Bibliologia e critica dantesca** (saggi dedicati a Enzo Esposito). Ravenna: Longo Editora, 1997. (Volume secondo. Saggi danteschi). p. 9-23.

PERCY, Lubbock. **The craft of fiction**. London: Jonathan Cape Thirty Bedford Square, 1960. Disponível em:
<<https://archive.org/details/craftoffiction030210mbp/page/n3/mode/2up>>. Acesso em:
07 mar. 2025.

PERTILE, Lino. Narrative structure. In: BARAŃSKI, Zygmunt G.; GILSON, Simon (org.). **The Cambridge companion to Dante's Commedia**. Cambridge: Cambridge

University Press, 2019. p. 4-27.

PERTILE, Lino. “Trasmutabile per tutte guise”: Dante in the *Comedy*. In: FORTUNA, Sara; GRAGNOLATI, Manuele; TRABANT, Jürgen (org.). **Dante’s plurilingualism: authority, knowledge, subjectivity**. Oxford: Legenda, 2010. p. 164-178. Disponível em: <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:33954779>>. Acesso em: 3 ago. 2023.

PICONE, Michelangelo. Per una lettura romanzesca della *Vita Nuova*. In: GREGORIO, Vincenzo de. (org.). **Bibliologia e critica dantesca** (saggi dedicati a Enzo Esposito). Ravenna: Longo Editora, 1997a. (Volume secondo. Saggi danteschi). p. 25-37.

PICONE, Michelangelo. “Prose di romanzi”: la nascita di un genere letterario. In: CESATI, Franco (org.). **Rassegna europea di letteratura italiana**. n. 9, v. 1. Firenze; Pisa: Fabrizio Serra Editore, 1997b. p. 111-121.

PIGNATARI, Décio. **Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINO, Claudia Amigo. Nem sempre fracassamos ao falar do que amamos. O discurso e a narrativa amorosa de Roland Barthes. **Remate de males**. Campinas, v. 31, n.1-2, p. 211-226, jan.-dez. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636230>>. Acesso em: 30 jan. 2022.

PINO, Claudia Amigo. Roland Barthes e o combate do bem e do mal. **Alea**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 231-244, jul.-dez. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n2/06.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2024.

PLATÃO. **A República**: [ou sobre a justiça, diálogo político]. 2. ed. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PLATH, Sylvia. **The bell jar**. New York: Harper Collins, 2005.

POOLE, Adrian. **Tragedy: a very short introduction**. Oxford: OUP, 2005.

PRALORAN, Marco. **Tempo e azione nell’«Orlando Furioso»**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2016. (Biblioteca di “Lettere Italiane”, Studi e Testi, LIV).

PRALORAN, Marco. Il tempo nel romanzo. Fra epica e romanzo. In: MORETTI, Franco (a cura di). **Il romanzo**. Volume secondo: le forme. Torino: Einaudi, 2002. p. 225-245.

PRINCE, Gerald. Review of Reading for the Plot: *Design and Intention in Narrative*, by P. Brooks. **Style**, Penn State University Press, v. 19, n. 3, 1985, p. 395–397. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/42945565>>. Acesso em: 25 mar. 2025.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006. (*Em busca do tempo perdido*, v. 1).

RANCIÈRE, Jacques. A literatura impossível. In: RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da**

escrita. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 25-45.

RENNIE, Richard; LAW, Jonathar [editors]. **A dictionary of Physics** (Oxford Quick Reference). 8. ed. Oxford: OUP, 2019.

RENZI, Lorenzo. Francesca dal punto di vista narratologico, con un'osservazione su uno studio di Alberto Limentani. **Medioevo romanzo**: rivista quadrimestrale. Roma, v. XXX, fascicolo I, jan.-abr. 2006. p. 130-140. [Salerno Editrice].

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Coleção Enfoques – Letras).

RIBEIRO, Bárbara Costa. **O problema e a tensão**: formas de ausência em *O beijo não vem da boca* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2018. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/35828/1/2018_dis_bcristeibeiro.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. (3 volumes).

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROBEY, David. Literary theory and critical practice in Italy: formalist, structuralist and semiotic approaches to the *Divine Comedy*. **Comparative criticism** (an annual journal), v. 7. Edited by E. S. Shaffer. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 73-103.

RODRIGUES, Letícia Cristina Alcântara. O espaço na *Commedia*: trajetória de um eu em construção. In: RODRIGUES, Letícia Cristina Alcântara. **Configurações do espaço e representação do eu-peregrino na Commedia de Dante Alighieri**. Goiânia: Editora UFG, 2022. p. 56-79. [Livro eletrônico]. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/26/o/E-book_-_Configura%C3%A7%C3%B5es_do_espa%C3%A7o_e_representa%C3%A7%C3%A3o_do_eu-peregrino_na_Commedia_de_Dante_Alighieri_-_2022.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2024.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUSSO, Vittorio. **Il romanzo teologico**: sondaggi sulla 'Commedia' di Dante. Napoli: Liguori Editore, 1984.

SANGUINETI, Edoardo. **Il realismo di Dante**. Firenze: Sansoni Editore, 1966.

SERIANNI, Luca. **Parola di Dante**. Bologna: Il Mulino, 2021.

SOLDANI, Arnaldo. Voce e temporalità nella narrazione del *Canzoniere*. In: [Allievi padovani]. **Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni**. v. 1-2. Firenze: SISMEL edizioni del Galluzzo, 2007. p. 325-345.

SOLNIT, Rebecca. **Wanderlust**: a history of walking. Verso: New York, 2002.

STERZI, Eduardo. **Por que ler Dante**. São Paulo: Globo, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **A gramática do *Decameron***. Tradução de Eni Orlandi. São Paulo: Perspectiva, 1982.

TOLSTÓI, Liev. **Guerra e paz**. Tradução revista, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Épica I: Ênio e Virgílio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

VENTURA, Paolo De. **Dramma e dialogo nella “Commedia di Dante”**: il linguaggio della mimesi per un resoconto dell’aldilà. Napoli: Liguori Editore, 2007.

VIRGILIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOD, James. Breve história da consciência. In: WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017. p. 80-94.

WORTHINGTON, Marjorie. **The story of “me”**: contemporary American autofiction. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018. (Frontiers of narrative series).