

DIVINA COMÉDIA: CONEXÕES ENTRE DANTE E AGAMBEN

THE DIVINE COMEDY: CONNECTIONS BETWEEN DANTE AND AGAMBEN*

CÉLIO ANTONIO SARDAGNA**

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, BRASIL
CENTRO UNIVERSITÁRIO LEONARDO DA VINCI, BRASIL

Resumo: A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, é uma obra influenciadora, já que, no decorrer do tempo, continua sendo relida, revisitada e reproduzida de diferentes maneiras: filmes, pinturas, *best-sellers*, teatros entre outros modos. Graças à vastidão de seu sentido, muitos estudiosos dela se valem para criar outras obras, a exemplo do filósofo Giorgio Agamben, que se valeu de aspectos a ela subjacentes para retomá-la e efetuar estudos filosóficos. Por ser continuamente lida, relida, retomada, ser influência para inúmeros autores e instigante para muitos estudos a seu respeito, ela continua viva no tempo, o que a faz uma obra canônica. E disso também advém o seu caráter rizomático, como é vista por muitos autores.

Palavras-chave: *Divina Comédia*; Giorgio Agamben; Literatura.

Abstract: The *Divine Comedy*, written by Dante Alighieri, is an influential work, since over time, it continues to be reread, revisited and reproduced in different ways, such as: movies, paintings, bestsellers, theaters among other manners. Due to the expanse of its meaning, many scholars make use of it to create other works, as an example the philosopher Giorgio Agamben, who drew upon its underlying aspects to retake it and make philosophical studies. For being continuously read, reread, retaken, influencing many writers and thought-provoking for many studies about it, it is still alive in time, what makes it a canonical work. And it also accrues its rhizomatic character, as it is seen by many authors.

Keywords: The *Divine Comedy*; Giorgio Agamben; Literature.

* Artigo recebido em 24/09/2014 e aprovado para publicação pelo Conselho Editorial em 07/12/2014.

** Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Professor da Rede Estadual de Ensino de Santa Catarina (SED), da UNIASSELVI (Centro Universitário Leonardo da Vinci) e da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/2023135131969997>, E-mail: celio.cas2014@gmail.com.

1. Introdução

A *Divina Comédia*, do escritor italiano Dante Alighieri, no seu conjunto, poderia ser concebida de muitas maneiras, entre as quais como um grande painel místico, religioso, teológico, social, político e ético da Idade Média trecentista. Como obra canônica, influenciadora, muitos críticos já exprimiram as mais diversas opiniões, até mesmo divergentes, acerca de um ou de outro passo ou personagem. Porém, Dante ainda continua atual e original, intrigante e instigante, ou, para fazer jus a uma ideia de Umberto Eco, se está diante de uma obra literária, que é arte, e, como tal, permite que se desnudem continuamente instrumentos de investigação (2003), oferecendo campo para novos estudos e abrindo inesgotáveis possibilidades de leitura.

Enquanto rizomática, que, tomada sob a ótica da literatura, é capaz de emitir pontos que se conectam a outros (linhas filosóficas, pensamentos, filmes etc.), pode servir de base para a criação de inúmeros outros textos, e oferecer diferentes possibilidades de análise, a *Divina Comédia* é retomada por muitos estudiosos, em diferentes áreas do conhecimento, a exemplo da Filosofia, como é o caso de Giorgio Agamben.

Atualmente, muitos estudos acerca de Dante e da *Divina Comédia* acarretam discussões que se imbricam na visão do filósofo italiano Giorgio Agamben, haja vista muitos desses aspectos e conceitos serem também tratados por Dante, e retomados por Agamben em obras como *Nudità, O que é o contemporâneo?, O reino e a glória, Profanações, Estâncias, La fine del poema* etc.

O ponto de partida desta reflexão diz respeito à possibilidade que muitas obras literárias oferecem de serem rizomáticas, do mesmo modo que o conceito científico, ou seja, a obra literária pode ser vista como um caule subterrâneo que é capaz de emitir ramos. Melhor do que isso, a partir dela (obra-raiz), muitas outras são criadas (raízes secundárias, brotos da raiz principal). Deste modo, a obra principal é lida, relida, recriada, readaptada sob outros pontos de vista e de outros modos: ela faz parte de filmes, textos de outros gêneros literários, pinturas. Estas novas obras que nascem, perante a obra principal, são vistas como secundárias, dentro de um plano hierárquico. Nesse sentido, com o rizoma, mantém uma relação simbiótica (dependência), já que o tronco é a obra principal.

Nesse sentido, o propósito da presente reflexão é retomar alguns desses aspectos e discuti-los, tentando-se estabelecer ligações entre as obras de ambos os autores – Dante e Agamben –, além de buscarem-se fios que se ligam àquilo que já foi discutido por alguns teóricos acerca dos estudos sobre Dante.

2. A *Divina Comédia* e Agamben

Algumas obras literárias oferecem campo para que sejam retomadas, relidas, rescritas, eis por que são rizomáticas, tal qual o revelam Deleuze e Guattari: “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. [...] Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas”. (2004, p. 15). Equivale dizer que se trata como que da raiz de uma orquídea, em que, em diferentes pontos, novas raízes aparecem e recriam novas plantas. Portanto, é do caule (bulbo) oculto que novas raízes segmentares nascem, como que linhas de fuga, mas que sempre serão partes do rizoma. São novas raízes, mas que remetem à raiz principal, como as obras de arte que são criadas a partir de uma obra-mãe, mas que sempre serão vistas como recriações de uma principal. Mesmo sendo nova obra, ela sempre terá um fio que a liga à principal.

No que concerne à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, muitos autores dela já se apropriaram e novas obras foram criadas, a exemplo de recentes publicações, entre as quais *Código da Vinci*, de Dan Brown e *O Inferno de Gabriel*, de Sylvain Reynard. Há que se considerar as possibilidades que a *Divina Comédia* oferece para se extrair reflexões, o que faz parte mais do trabalho dos pesquisadores, a exemplo da obra *A Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, de Didi-Uberman, o qual faz uma reflexão acerca do Inferno. Assim, tem-se na obra de Dante um local de contraste entre muita luz e muita escuridão, ou seja, o Paraíso e o Inferno, no local em que se encontram os maus conselheiros, colocados pelo autor como pequenas chamas. O poeta assim os apresenta:

E 'l duca, che mi vide tanto atteso,
disse: Dentro dai fuochi son li spirti;
catun si fascia di quel ch' elli è inceso¹. (*INF.* XXVII, 46-48)

Observam-se, então, os espíritos que foram conselheiros perversos convertidos em pequenas chamas (como que vaga-lumes), os quais têm apenas vislumbres de luz, o que inspira

¹ “E o guia, que me viu assim surpreso, / diz: No fogo os espíritos são a arder; / Cada um se envolve do que nele é aceso.” ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005. Esta referência vale para todas as citações da *Divina Comédia* traduzidas neste trabalho.

o título *A Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. À parte os autores que se valem da monumental obra de Dante para fins de efetuar acerca dela reflexões, existem os autores que, como Henriqueta Lisboa, dela se valem para apresentá-la aos leitores e aos que pela *Comédia* de Dante nutrem gosto.

De qualquer maneira, seja qual for o modo com que a *Divina Comédia* é tomada, ela continua sendo um grande tronco, um bulbo, um rizoma que emite muitas raízes menores, as quais mantêm sempre uma ligação com a obra maior. E aqui valeria ressaltar as discussões, nas diferentes áreas do saber, que tomam por base assuntos tratados na obra capital de Dante, a exemplo do filósofo italiano Giorgio Agamben. Este se vale de assuntos como as relações de poder, o sagrado e o profano entre outros assuntos que são subjacentes ao teor da *Divina Comédia*.

Entre os temas desde muito discutidos acerca do poema épico de Dante, está o gênero do qual se valeu o florentino para elaborar a sua obra: comédia ou tragédia? E Agamben também o discute numa obra intitulada *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*, no capítulo intitulado “Commedia”.

No que concerne à obra capital de Dante, um dos pontos que tem suscitado discussões diz respeito ao estilo: aproxima-se da comédia ou da tragédia? Ao que parece, a opção de Dante ao denominar *Comédia* sua obra toma como base o início turbulento (dores, perdição, pecado, escuridão) e o final dirigido para o bem (paz, repouso, glória). O contrário, um início calmo e um final turbulento seriam marcas da tragédia.

O próprio Dante, na *Epístola a Cangrande*, apresenta as razões da denominação cômica da sua obra, contrapondo os elementos ‘início calmo’ e ‘final turbulento’ como próprios do estilo trágico; ‘início turbulento’ e ‘fim calmo’, elementos marcantes do estilo cômico. Além disso, o foco da *Comédia*, de Dante, não está no ser divino, Deus (ou os deuses), ou seja, a relação entre o homem e Deus, como ocorreria na tragédia, mas, ao contrário, ele dirige seu olhar ao ser humano, a relação homem-homem (a qual passa a ser discutida a partir da vinda de Cristo), já focalizando uma sociedade mais antropocêntrica.

Além disso, entre os personagens da *Comédia*, não há um inocente assumindo uma culpa (o que poderia ser visto no espetáculo trágico), mas se está diante de um homem pecador (Dante personagem), que realiza a viagem pelos três reinos do além-túmulo, em busca de justificação. Eis aí mais um elemento marcante do estilo cômico.

Assim, o caminho do ser humano em busca do perdão (culpa pessoal) caracteriza o aspecto cômico da *Divina Comédia*. Nessa obra, vê-se, sim, um ser humano que toma consciência da sua culpa, a exemplo do que expressam os primeiros versos do poema:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita². (*INF. I, 1-3*).

Nestes versos, percebe-se a presença de um sujeito (primeira pessoa) culpado, e que, adiante, no mesmo canto, é convidado à busca da beatitude (justificação), conforme o mostra o próprio autor em outros versos:

Ma tu, perché ritorni a tanta noia?
Perché non sali il diletto monte
ch' è principio e cagion di tutta gioia³? (*INF. I, 76-78*).

Vê-se, então, a presença de um ser humano que traz em si a culpa natural (pecado original), que busca purgar-se (expição individual de uma culpa que é coletiva). Acerca disso, Agamben bem se expressa, ao propor que “[...] se for considerado comédia, o poema é, em outras palavras, um itinerário da culpa para a inocência”⁴ (2010, p. 12). Vê-se, portanto, em Dante viajor, na *Divina Comédia*, um culpado vivo, que empreende uma trajetória em direção a Deus, ou seja, à redenção.

Outrossim, Dante viajor é a figura do pecador por natureza, redimido pela morte de Cristo (coletivamente), batizado (portanto, com a mancha do pecado original apagada), mas que necessita expiar, redimir-se individualmente do pecado. É, portanto, a culpa algo natural, por causa do pecado original (queda de Adão e Eva, no Éden).

Mas, como o batismo apaga esta mancha, é preciso que este pecado seja expiado individualmente. Agamben, acerca disso, expressa que a salvação de Cristo, que ele trouxe aos seres humanos, não é natural, mas algo individual (2010, p. 17). Assim, se Cristo apagou, com sua morte e ressurreição, a mancha do pecado original, não há mais como haver tragédia (inocente que assume culpa), mas só é possível o contrário, um culpado que busca (de modo

² “No meio do caminho em nossa vida,/eu me encontrei por uma selva escura/porque a direita via era perdida.”

³ “Mas por que volves ao ansioso enleito?/ Por que não vais ao deleitoso monte/ que é razão da alegria e dela cheio?”

⁴ “[...] in quanto commedia, il poema è, in altre parole, un itinerário dalla colpa all' innocenza”

individual) o perdão da culpa (apagada na coletividade). Portanto, agora só é possível haver comédia. Assim, a obra de Dante teria de ser em estilo cômico.

As discussões de Agamben também enveredam pela senda da poesia, na medida em que ele vislumbra a possibilidade de o poema findar-se. E quando isso poderia ocorrer? Segundo o autor, a vida do poema está na eterna tensão semiótica e semântica. Quando isto não for mais possível, o poema chegará ao fim. Tais discussões compõem o capítulo “La fine del poema”, da já cita obra *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*.

O argumento central desse capítulo é a oposição entre som e significado, cuja unidade é o elemento constituinte do poema. O autor vê como possibilidade de fim do poema a exata coincidência entre o som e o sentido, o que já poderia caracterizar a ocorrência da prosa.

Acerca da necessidade de se opor o som ao significado para que ocorra o fator poético no texto, os poetas medievais parecem ter consciência, a exemplo de Dante que, na sua obra *De Vulgari Eloquentia*, já prevê a existência da oposição entre as unidades de sentido e as unidades métricas.

A poesia existe na medida em que ocorre a oposição entre a parte semiótica e a parte semântica (som e significado). Se, ao contrário, ocorrer a junção entre estes elementos (o sentido e o som) tem-se a prosa. E aqui poder-se-ia passar a palavra a Agamben, o qual mostra que, nesse caso, dar-se-ia lugar ao casamento místico entre o sentido e o som. (2010).

Os versos, pela rima, fazem o jogo da oposição som-significado, parte semiótica e parte sintática. Caracterizam-se, os versos, como unidades, os quais complementam seu significado pelo jogo que se dá entre eles, via sonoridade, produção de sentido, pela função que as palavras exercem nesse jogo. O verso se define no ponto em que se conclui.

De um modo geral, o poema desenvolve-se em torno das oposições som – sentido e série métrica – série sintática. A seu turno, o verso tem a possibilidade de produção de efeitos de significado pela via do *enjambement*, sua quebra, desdobramentos, ligação com outros versos. Exemplo é o fato de dizer-se que o último verso de uma poesia não seria um verso (2010, p. 116), já que este pode ser uma continuidade de outro, ou com outro manter ligação para a produção do sentido (*enjambement*).

A partir do texto, percebe-se que a poesia não requer somente uma leitura do seu aspecto visível. Ela necessita, sim, do ouvido (som), da cadência, do sentido aplicado às palavras. Tudo isto, dentro da poesia, está em constante oposição, a qual, não ocorrendo, caracteriza a inexistência do poema. Os poetas parecem ter perfeita consciência desses fatores, na medida em

que os versos, as rimas, são colocados propositadamente, de modo a que o leitor possa ler, ouvir, opor, sentir, com vistas ao estabelecimento do sentido.

E Dante, enquanto poeta medieval, estava consciente da necessidade das oposições, dentro da poesia: som – sentido e unidade métrica – unidade sintática. Nos seus versos, métrica e rimas recebem tratamento especial, transformando-se quase em regra. Não é a toa que se diz que Dante é um poeta contemporâneo.

E ser contemporâneo, ao modo como pensava Nietzsche, é ser intempestivo, ou seja, não ter tempo, ou mais do que isso, que se adapta a qualquer tempo. A relação de contemporaneidade, no campo literário, não faz referência somente àquilo que pode ser localizado temporalmente na atualidade, cronologicamente falando. Ao considerar-se uma concepção nietzschiana, poder-se-ia ter como contemporâneo algo (um texto, por exemplo) que não seja necessariamente situado temporalmente nos dias atuais, mas que, mesmo afastado no tempo, seja capaz de situar-se (adaptar-se) à atualidade, pelas relações que, com os tempos atuais, consegue estabelecer.

Mesmo afastado, distante temporalmente, um texto poderia situar-se no hodierno e com ele relacionar-se. Do mesmo modo, um autor do passado pode relacionar-se, via texto, com a atualidade, o tempo presente, ou seja, viver em um tempo e escrever de modo a situar-se em outro tempo, *hic et nunc*, mesmo que este lhe seja desconhecido, obscuro, como é o caso dos dias atuais para quem viveu e escreveu num passado mais distante.

O autor considerado contemporâneo consegue ultrapassar as barreiras do tempo, desfazer-se desse tempo e escrever de modo a situar-se para além dele, no hodierno. Para ser contemporâneo, há necessidade de não situar-se cronologicamente em um tempo, mas transformá-lo, de modo que o texto produzido seja sempre urgente.

Para Agamben, “[...] ser contemporâneo é, primeiramente, uma questão de coragem, já que isso significa ser capaz não somente de fixar o olhar no escuro da época, mas também de perceber naquele escuro uma luz que, direcionada para nós, afasta-se infinitamente de nós. Ainda, ser pontual a um compromisso do qual se poderia faltar”⁵. (2009, p. 25).

Para quem se considera contemporâneo, o momento presente já é visto como arcaico. É contemporâneo, do mesmo modo, quem consegue sempre retornar ao presente, como um tempo este que nunca foi vivido, no qual nunca se esteve. É, enfim, a contemporaneidade um

⁵ “[...] essere contemporanei è, innanzitutto, una questione di coraggio: perché significa essere capaci non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell’epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi. Ciò ancora: essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare.”

tempo capaz de conectar-se a qualquer outro tempo, ser atual em qualquer época. No mais, a contemporaneidade não é cronológica, mas, talvez, ideológica e extemporânea.

Talvez seja essa habilidade que fez com que Dante fosse considerado, por muitos, um poeta ousado, ou um poeta forte, no dizer de Harold Bloom, o qual concebe como forte o poeta que é “[...] indistinguível da influência poética, já que os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação. Meu interesse único, aqui, são os poetas fortes, grandes figuras com persistência para combater seus precursores fortes até a morte. Talentos mais fracos são presa de idealizações: a imaginação capaz se apropria de tudo para si.” (BLOOM, 1991, p. 33). Nesse sentido, Dante deixou-se influenciar por grandes poetas que o antecederam, mas é influenciador ao mesmo tempo porque soube ler o seu tempo e valer-se dele para fazer poesia. E na *Divina Comédia* encontram-se grandes exemplos, a partir dos quais ele cria poesia, estabelece o intertexto ou, mais do que isso, vai além do intertexto, conforme se poderia perceber nas palavras do próprio poeta:

O tu che mostri per sí bestial segno
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 che 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, 133-139)

Vê-se, aqui, em Dante, um poeta criador, que leu acontecimentos do seu mundo e, a partir deles, fez literatura. Ele, motivado por algum acontecimento (no caso do citado excerto, a questão que envolvia o Conde Ugolino e o arcebispo Rudgeri), é levado a enxergar o mundo, a vida, a realidade, o que é apreendido com a lente especial do poeta – a inspiração – que faz nascer a poesia.

E a poesia poderia simplesmente desaparecer, ficar sem consistência, sem significado, desconhecida, ou morrer, não fosse a crítica – o anjo que a salva. Isto tudo quem o mostra é, mais uma vez, Giorgio Agamben, o qual apresenta o processo de criação da obra e o processo de salvação, tal qual ocorre com a criação do mundo. Agamben mostra que “[...] mais interessante se torna a relação que liga duas obras – essas são distintas e contrastantes entre si, e, todavia, inseparáveis. Quem age e produz deveria também salvar e redimir a sua criação. Não

⁶ “Ó tu que mostras ódio de tal vezo/ Bestial em cima desse que devoras,/ Diz-me porque”, disse eu, “e em contrapeso,/ Se dele tens razão pela qual choras,/ Sabendo quem vós sois e ele em que peca,/ No mundo inda por mim te rememoras,/ Se aquela com que eu falo não for seca!”

basta fazer, é preciso saber salvar o que se faz, ou melhor, a tarefa da salvação antecede aquela da criação⁷.” (2009, p. 11)

Seguindo o princípio bíblico, o texto agambeniano mostra que a sagrada escritura cristã, no primeiro testamento, apresenta os grandes profetas da história da salvação, os quais prepararam o povo para receber o Messias, o salvador. Eles cumpriram a função de denunciar os erros do povo, objetivando mudanças, como também anunciaram a vinda iminente de Cristo. Assim, vê-se a importância que estes tiveram na ligação entre o primeiro e o segundo testamento, ou seja, entre a esperança e a fé.

De um modo geral, no cristianismo, poder-se-iam considerar os profetas como os intérpretes dos desígnios divinos em relação aos homens. Na atualidade, essa interpretação cabe à hermenêutica, de modo que o profetismo pode ser exercido pelas vias da interpretação. Na religião islâmica, a figura do profeta também exerce importante função, ligando-se esta a uma das duas ações que cabem a Deus: a criação e a salvação.

O islamismo prega que à obra divina da criação correspondem os anjos, os quais são considerados os mediadores; já à obra da salvação (ou imperativo) os profetas dizem respeito, tidos como mediadores no processo divino da salvação, já que o afirmam. Este processo é considerado mais importante que a criação, o que atribui maior importância aos profetas, mediadores do imperativo (ou salvação).

A seu turno, na doutrina cristã, a criação e a salvação são atribuídas a duas pessoas da trindade (ao Pai e ao Filho). A criação cabe ao Pai onipotente, enquanto o processo divino da salvação (redenção) foi atribuído pelo Pai ao Filho. De um modo geral, para os cristãos, primeiro tem-se a criação, seguida esta da redenção. Contrariamente, na doutrina islâmica, a redenção é considerada anterior à criação, já que esta ganha sentido por meio da redenção. Nisto, tem-se que a figura do profeta é a primeira criatura, com o que concorda o judaísmo, já que este apresenta o nome do messias antes da obra da criação.

Isto posto, as duas obras (criação e salvação) são contrastantes entre si, mas sua relação é inseparável, já que “[...] quem age e produz, deve também salvar e redimir a sua criação”⁸ (AGAMBEN, 2009, p. 11). Por isso, a tarefa de salvar parece ser anterior à tarefa de criar. As duas tarefas estão de tal modo ligadas que se poderia dizer que a criação é colocada antes da

⁷ “Tanto più interessante diventa la relazione che lega le due opere: esse sono distinte e tra loro contrastanti, e, tuttavia, inseparabili. Chi agisce e produce, deve anche salvare e redimere la sua creazione. Non basta fare, occorre saper salvare ciò che si fa. Anzi, il compito della salvezza precede quello della creazione.”

⁸ “Chi agisce e produce deve anche salvare e redimire la sua creazione.”

redenção, mas a segue na verdade; do mesmo modo que a redenção viria após a criação, que na verdade a precede.

O processo salvífico, no Islamismo, no Judaísmo e no Cristianismo, é realizado de modo diferente, ou seja, para os islâmicos e judeus, o processo de salvação cabe a uma criatura (o profeta ou o messias), enquanto para os cristãos ele cabe ao Filho, “[...] gerado e não criado, consubstancial ao Pai” (1993, p. 262), conforme as palavras contidas no Credo, símbolo niceno-constantinopolitano, apresentado no Missal Romano.

Considerando-se tudo isto sob outra ótica, resulta que a redenção da criação não cabe aos anjos, os quais se originam diretamente do poder divino, mas, sim, cabe a uma criatura, ou seja, o que pode salvar a obra da criação provém dela mesma, de algo que lhe é imediatamente inferior. Em outras palavras, o titular da obra salvífica pertence à criação.

Se for transportado tudo isso para a criação literária, a filosofia e a crítica tomaram para si o poder profético da salvação, antes pertencente à exegese. Já a poesia, a técnica e a arte herdaram o processo de criação. Mas, com o tempo, diante da modernidade, a relação que havia entre elas desapareceu, da mesma maneira que o poeta deixou de ser crítico, o crítico perdeu o seu poder de criação, o poeta não mais consegue salvar sua obra.

Deste modo, vê-se que o gênio e o talento se unem na obra poética, do mesmo modo que as duas obras (criação e salvação) representam os dois poderes de um único Deus. O que distingue a obra em si não é o fruto da criação e do talento, mas da marca que o gênio e a salvação conseguem deixar nela, vista esta como estilo. No que se refere à obra crítica ou filosófica, esta deveria manter certa relação com a sua criação, do contrário, permaneceria vazia, tal qual a obra de arte ou poesia que não se permite crítica permanece no esquecimento.

Nesse sentido, a práxis divina e humana funda-se na raiz comum de pensar a obra salvífica como o poder de criar, e como a obra redentora se antecipa à obra criadora, a redenção nada mais é que o poder de criar, que antes permaneceu retida, e que agora pode salvar a si mesma. E como tudo na criação, as obras de arte ou quaisquer outras, estaria destinado a perder-se mais cedo ou mais tarde, o salvar-se, aqui, poderia significar a possibilidade de se evitar o seu desaparecimento ou queda no esquecimento. Se isto ocorrer, a obra salvífica ficará sozinha, inapagável. Seria então como se o esplendor da obra desaparecesse gradativamente de nós, tal qual uma estrela, para não mais voltar. Dito de outro modo, a obra de arte, a poesia, a filosofia são criação, que pelas vias da crítica podem transformar-se, permanecer para sempre, pois são destinadas à redenção, já que essa é eterna.

Assim, o texto mostra a existência de duas peças importantes para a obra literária: o autor, criador (anjo que faz a obra) e o salvador (o crítico que se vale da filosofia, da política etc. da sua época para tecer a crítica à obra. O que torna a obra conhecida, eternizada, é a crítica. Eis aí a criação e a salvação (redenção) da obra.

Nesse sentido, a *Divina Comédia*, por ser uma obra já eternizada graças à crítica secular, foi muitas vezes retomada, seja em filmes, pinturas, teatro, romances, contos, poesias, músicas, em programas radiofônicos etc. Citem-se, por isso, exemplos como os filmes *Seven* e *O amor além da vida*; livros como *A armadilha de Dante*, *Os crimes da luz*, *Os crimes do mosaico* e *Os delitos da Medusa*. Seja nos filmes que nos livros, personagens e cenas são retomadas ou recriadas. Novas personagens recebem novas identidades, mas fazem referência à obra de Dante. Com tudo isso, a *Divina Comédia* é relida, retomada, recontada, eternizada.

Ao mencionar-se personagens, recordam-se as muitas que estão presentes na *Divina Comédia*, todas elas reconhecidas por Dante – personagem ou poeta – pela sua própria identidade. Aliás, o próprio Dante dá a cada uma sua identidade, sua identificação, sua máscara, como um poeta medieval que é, tempo em que se reconhecia cada pessoa pela máscara inerente à família, conforme mostra Agamben (2009, p. 71): “[...] em Roma, cada indivíduo era identificado por um nome que identificava a pertença a uma origem, a uma estirpe, mas essa era, a seu turno, definida pela máscara de cera do antepassado que cada família nobre mantinha na entrada da própria casa”⁹. Assim, ao ser humano subjaz o desejo do reconhecimento pelo outro.

O ato de lutar para ser reconhecido tem a mesma conotação da luta por uma máscara, a qual coincide com a personalidade. A máscara, nesse sentido, revela a personalidade do indivíduo. E ao falar-se em reconhecimento, fala-se em poder, em glória. Estes fatores têm sentido porque alguém os atribui em relação ao outro.

Agamben (2011) explica que o uso de expressões laudatórias destinadas a aclamar autoridades políticas (reis, imperadores, príncipes etc.) ou dirigidas a Deus, via doxologias ou fórmulas para glorificar a Deus, uno e trino, a exemplo das utilizadas nas celebrações litúrgicas e eucarísticas, as quais são rezadas pelo povo participante, objetivando render graças a Deus. Estas remontam aos tempos antigos e ainda hoje persistem. No seu uso religioso, expressavam a fé do povo, do mesmo modo que, quando dirigidas ao poder temporal representavam a

⁹ “[...] a Roma, ogni individuo era identificato da un nome che esprimeva la sua appartenenza a una gens, a una stirpe, ma questa era, a sua volta, definita dalla maschera di cera dell’antenato che ogni famiglia patrizia custodiva nell’atrio della propria casa.”

submissão à autoridade. Como exemplos, poder-se-iam citar orações como o Hino de Louvor, a também chamada oração do “Glória”, rezado no início da celebração, antes da liturgia da palavra, o louvor que conclui a Oração Eucarística, também chamada doxologia final (“Por Cristo, com Cristo, em Cristo, a Vós, Deus Pai todo-poderoso, na unidade do Espírito Santo, toda honra e toda glória, agora e para sempre”) e uma das respostas do Rito da Comunhão (“Vosso é o reino, o poder e a glória para sempre!”), orações estas constantes do *Missal Romano*.

Um exemplo de louvação é o que se via, nos tempos antigos, de Roma, por exemplo, nos cerimoniais imperiais, quando a autoridade real aparecia em público ou do seu coroamento, e que a esta dirigiam-se da parte do público, aclamações. Há que se ressaltar também os gestos (beijar a mão, os pés, prostrar-se por terra, ajoelhar-se, acenar com as mãos) dirigidos à autoridade, bem como as vestes usadas por reis, príncipes, autoridades militares, jurídicas da antiguidade, o que concorreria para distinguir a autoridade do povo, de um modo geral.

Estas expressões (palavras, gestos, vestes) parecem servir para a demonstração do poder governamental em relação à sociedade como um todo. Do mesmo modo, poder-se-ia tomar o que ocorre na liturgia religiosa: esta compõe-se de momentos em que o povo se dirige a Deus através de fórmulas litúrgicas - hinos, preces, versículos etc. - para glorificar a grandeza e majestade divinas. Haveria que se citar também as vestes litúrgicas, as quais demonstram a distinção e a grandiosidade da divindade louvada, o que a coloca em evidência, atribuindo-se-lhe poder.

Deste modo, tem-se nas palavras, nos gestos, no modo de comportar-se em relação à autoridade divina ou temporal a expressão e o reconhecimento do seu poder, do modo como expressou Constantino VII, no seu tratado para os cerimoniais imperiais, o qual mostrou a importância de se ter “[...] uma espécie de dispositivo ótico, um espelho límpido e bem polido, de maneira que, nele contemplando atentamente a imagem do poder imperial, seja possível manter suas rédeas com ordem e dignidade.” (2011, p. 203). Vê-se, assim, nas aclamações, cerimoniais, gestos, louvações, repetição de doxologias um modo de sustentação e atribuição de poder, glorificação, a alguém (Deus ou autoridade temporal), tal como revela o próprio Agamben, colocando-se soberano acima da comunidade dos cidadãos. (2011).

Isto posto, poder-se-ia atentar para o cruzamento existente entre as duas esferas do poder – o profano e o espiritual – os quais sustentam-se pelas vias da glorificação. Deus se sustenta pelo poder que lhe é atribuído pela glorificação emanada do povo fiel; reis, príncipes, pontífices, governos em geral, são aclamados, fortalecidos pelo povo, que reconhece neles a superioridade. Tal superioridade, segundo o próprio Agamben mostra, poderia ter sua origem

já no tempo edênico, com a queda do primeiro homem e da primeira mulher. Melhor dizendo, “[...] uma consequência do pecado original que produziu uma desigualdade entre os homens e a criação de uma espécie de *theatrum ceremoniale*, em que os poderosos colocavam em cena os signos de sua maldade”. (2011, p. 216). Por fim, poder-se-ia dizer que o poder temporal e poder divino (política e teologia) têm seu vértice na glória.

Para retomar o argumento da máscara, é importante que se volte o olhar a outro autor italiano, este do século XX – Luigi Pirandello. Este trabalha com o homem contemporâneo, o qual se depara com o vazio, com a incerteza no que concerne à sua própria condição e identidade e com a questão das máscaras, nas quais reside a essência da vida do ser humano, sem as quais o homem está morto na sociedade em que vive.

Pirandello vive em um momento de grandes transformações em especial na área das ciências, época esta em que se acreditava que a ciência resolveria tudo. Ele apresenta um homem que observa e sente-se observado. Nesse processo, a personagem descobre que a sua identidade não coincide com a identidade que lhe foi atribuída. Descobre-se um ser humano não unitário, mas constituído de numerosas identidades, várias máscaras atribuídas pelos outros. Cada pessoa com quem se relaciona atribui-lhe uma máscara.

No romance pirandelliano *Um Nenhum e Cem Mil*, publicado em 1925, a personagem Vitangelo Moscarda exprime esse querer descobrir sua identidade e acaba reconhecendo que não tem nenhuma, e ao mesmo tempo tem mil: “[...] acreditava que esse estranho fosse um só, um só para todos, [...] esse meu drama atroz se complicou com a descoberta dos cem mil Moscardas que eu era não só para os outros, mas também para mim”. (PIRANDELLO, 2001, p. 32).

As personagens tentam livrar-se de estigmas e nessa viagem, nessa inquietude de querer livrar-se de convenções sociais, descobre-se, assim como o apresentado no romance *O findo Matias Pascal*, “um forasteiro de sua própria vida”. Um homem que possui uma liberdade limitada, pois o passado pesa sobre o presente.

Adriano Meis transformou-se em uma sombra, não poderia existir sem os resíduos das máscaras impostas. A única saída era aceitar seu papel, retornando à sua origem. Vejam-se as palavras do autor:

- Nós dois discutimos longamente os meus casos, e, com frequência, lhe tenho declarado (Dom Eligio) que não sei que fruto se possa tirar deles.

Por enquanto essa lição, diz-me ele – a de que fora da lei e fora das particularidades alegres ou tristes que sejam, pelas quais nós somos nós mesmos, meu caro senhor Pascal, não é possível viver. Todavia, faço-o observar que eu não reentrei, de modo algum, nem na lei, nem nas minhas particularidades [...] na verdade, eu não saberia dizer quem eu mesmo seja. (PIRANDELLO, 1970, p. 125)

É um ser humano que percebe a impossibilidade de vestir a máscara, encontra-se nu, não acredita mais em uma salvação, mesmo aquela da natureza do eu, e chega à total desintegração das relações e das regras, da moral.

Pirandello apresenta a civilização a partir do progresso. Um problema sério para o indivíduo, que, de um lado tem uma imagem positiva, mas a partir da energia dispensada para o progresso, esquece das emoções. Na modernidade, não há mais lugar para a certeza dos valores, a certeza da transmissão da cultura que se vive e na qual se acredita, a certeza de quem se é. Segundo Agamben, se o homem souber olhar para além dessa máscara, existe uma nova figura do ser humano¹⁰.

No que se refere à *Divina Comédia* e suas personagens, é a partir da identificação das máscaras que Dante atribui a cada pessoa que encontra no Inferno (e no Purgatório) a sua devida pena. Ao mesmo tempo em que ele encontra, identifica e penaliza cada pessoa, o florentino efetua sua viagem pelo além-túmulo em busca de glória, reconhecimento e de transformação pessoal.

De um modo geral, pelas vias da sua viagem ao além, Dante obteria reconhecimento, glória, louvor, já que nas entrelinhas da sua trajetória estaria a possibilidade de reformar a sociedade e a Igreja. Ernst Robert Curtius mostra que

O conflito entre a ideia imperial filosoficamente transformada por Dante – que se eleva bem acima de toda a facção gibelina – e a nova cidade-Estado capitalista e suprarracionalizada de Florença, foi fonte da paixão política de Dante. Desse conflito provém sua consciência de uma missão histórica universal, que ele revestiu sob a forma de uma profecia oculta em símbolos. A profecia podia referir-se tanto à Igreja como ao Estado: as duas potências universais, para Dante e também para a Idade Média, eram ordenadas por Deus. Mas estavam corrompidas e necessitavam de reforma. A Igreja devia renunciar ao poder e à fome de poder, devia tornar-se igreja espiritual. (2013, p. 463).

¹⁰ “[...] al di là tanto dell’ identità personale che dell’ identità senza persona, quella nuova figura dell’ umano – o, forse, semplicemente del vivente –, quel volto al di là tanto della maschera che della fecies biometrica che non riusciamo ancora a vedere, ma il cui presentimento a volte ci fa trasalire improvviso nei nostri smarrimenti come nei nostri sogni, nelle nostre incoscienze come nella nostra lucidità.” (2009, p. 82)

Dante revolta-se mais pela questão que envolve a fé, pois é isto que está sendo ferido no campo religioso. O poder espiritual transgrediu os princípios da fé naquele momento histórico. Para dar início à sua obra (sua viagem), ele usa como profecia a sua própria vida:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era à cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!¹¹ (INF. I, 1-6)

Assim, tem-se na *Divina Comédia* um poema que se poderia dizer sacro, na medida em que desnuda a vivência pessoal de um poeta que traz em si a experiência talvez de toda a humanidade, e que, pelas vias da linguagem (palavra), não da pintura, nem da escultura, nem do teatro - de um momento verbal e não imagético, ainda que o imagético acompanhe o verbal – narra a perdição e o caminho percorrido (a sua viagem) em busca de renovação. Dante, nesse sentido, reconhece os problemas do seu tempo (sejam eles civis que espirituais), ele se angustia com isso, dada a convicção que ele tem dos seus princípios. Reconhecendo seu tempo, ele visa ao futuro, talvez até sabendo que não o viverá. E com isso ele cria sua obra (empreende sua viagem) pensando no tempo posterior. Eis aí o princípio da contemporaneidade na obra de Dante.

A referência à “selva selvagem” (v. 5) poderia ser uma referência a si mesmo como também à humanidade como um todo, decadente moralmente, religiosamente, à desordem civil do momento em que Florença e a Itália medieval viviam. Tal decadência no campo moral, religioso e civil poderia constituir-se como impedimento para a felicidade futura nesta e na outra vida. Moral, ética, fé, ao mesmo tempo, poderiam ser concebidas como guias para os poderes temporal e espiritual (Império e Igreja).

No fundo, poder-se-ia ver em Dante uma missão apocalíptica, já que, via de regra, a linguagem dita apocalíptica traz como marcas a transgressão da realidade, centrando-se no receptor e com objetivos práticos e realistas fornecidos pela mensagem. A mensagem apocalíptica tende a articular-se na totalidade ao invés de na particularidade, refletindo acerca do ser humano e seus anseios.

¹¹ “No meio do caminho em nossa vida,/eu me encontrei por uma selva escura/porque a direita via era perdida./Ah, só dizer o que era é cousa dura/ esta selva selvagem, aspra e forte,/ que de temor renova à mente a agrura!”.

Dante se vale de situações e personagens reais, do seu tempo, para dirigir-se ao governo temporal (político) e ao governo espiritual (clero), objetivando a denúncia de determinadas situações e aspirando por correções. Conforme propõe Bloom (1995, p. 81),

[...] seu poema é uma profecia, e assume a função de um terceiro Testamento, de maneira nenhuma subserviente ao Velho e ao Novo. Dante não reconhece que a *Comédia* tem de ser uma ficção, sua suprema ficção. Ao contrário, o poema é a verdade, universal, e não temporal. O que o peregrino Dante vê e diz na narrativa do poeta Dante pretende convencer-nos perpetuamente da inescapabilidade poética e religiosa de Dante. Os gestos de humildade do poema, da parte do peregrino ou do poeta, impressionam os estudiosos de Dante, mas são um tanto menos persuasivos que a subversão pelo poema de todos os outros poetas, e sua persistência em apresentar o potencial apocalíptico do próprio Dante.

Assim, na sua obra, Dante-autor representou, através de Dante-personagem, não somente ele mesmo, mas a humanidade como um todo, desejosa de mudanças políticas, e os cristãos de um modo geral em busca de salvação. Para tornar mais clara a sua mensagem, o autor valeu-se, em grande parte, dos símiles. Estes conseguem estabelecer ligação entre o personagem e o mundo do leitor, o que torna possível o entendimento da realidade da viagem. Essas comparações - símiles ou similitudes – Dante-autor as faz ao longo de toda a *Divina Comédia*, relacionando elementos existentes na terra com os do além-túmulo. Como exemplo de símile, poder-se-iam apresentar alguns versos do canto de Paulo e Francesca:

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
cosí quela fiato li spiriti mali
di qua, di là, di giù, di sú li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.
E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
cosí vid' io venir traendo guai,
ombre portate da la detta briga;
per ch'i' dissi: "Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sí gastiga?"¹² (*INF. V*, 40-51)

¹² "Como estorninhos dando às asas mais,/ no frio tempo, em fila larga e plena,/ o sopro os maus espíritos leva tais,/ daqui, dali, acima, abaixo, até na/ falha esperança a seu conforto, aflitos,/ não de repouso, mas de menor pena./ E como o grou, seus lais cantam os ditos,/ no ar formando linha que desliza,/ e eu assim as vi vir, dando só gritos,/ sombras trazidas pela dita brisa;/ pelo que disse: "Mestre, nessas alas/ que gente a aura negra penaliza?"

Ao tomar o exemplo dos passarinhos que, no inverno, voam em grandes grupos, sustentados pelas asas, levadas pelo vento, agitam-se continuamente as almas, conduzidas aleatoriamente, em diferentes direções. A segunda parte da comparação toma o exemplo das aves conhecidas como grou, que voam e emitem sons. Do mesmo modo, as almas levadas pelo vento avizinham-se do viajor Dante, emitindo lamentos.

Tem-se, aqui, a presença de um símile, dentre os muitos presentes na *Divina Comédia*, que, conforme Arrigoni, faz com que se instaure o diálogo entre o viajante e a humanidade, o peregrino/homem comum, diante de uma cena no além, e o não menos importante viajante/leitor. O símile constitui, pois, “[...] o elo entre a viagem do poeta-personagem Dante, que viu coisas impossíveis de serem ditas em palavras, e o mundo cotidiano do leitor.” (2001, p. 230).

Deste modo, o mundo apresentado na *Divina Comédia* apresenta semelhança direta com o mundo terreno, a exemplo das relações de poder, sejam elas no campo religioso (poder espiritual, Igreja) que na esfera do poder temporal (civil). A discussão acerca deste tema é encaminhada por Agamben, o qual toma como exemplo a figura do rei mutilado, apresentado nas Novelas de Cavalaria medievais. Este rei deteriorado é o paradigma de uma soberania dividida e impotente. Os ministros exercem o governo em seu nome e em seu lugar.

A partir deste exemplo, o filósofo italiano demonstra o rei que exerce seu poder por meio de subalternos, ou seja, o reino e o governo. Tem-se, então, um poder central (reino, que manda) e um poder secundário (governo, que executa as ordens do poder central). Em suma, as ideias para governar e a sua execução, portanto, o que se dá por meio de duas figuras: quem estabelece e quem põe em prática. Vê-se, a partir do exposto que, “[...] se é verdade que o rei reina, porém não governa, seu governo – sua potência – não pode estar completamente separada dele.” (AGAMBEN, 2011, p. 86). Assim, mesmo tendo o poder e não o exercendo, o centro é a autoridade maior (quem reina).

As relações de poder não pertencem somente à esfera terrena, mas ocorrem também no plano teológico, no qual se nota a existência de uma oposição entre o reino e o governo (a essência e a potência): Deus, que reside na parte mais alta dos céus, consegue difundir toda sua potência no inteiro cosmo, mas isso ele não o faz por própria conta, mas por meio do seu aparato administrativo (AGAMBEN, 2011). Os soberanos da terra, do mesmo modo, executam suas ações por meio dos seus subordinados. Ao governo supremo cabe o poder, competem as ordens; a sua execução é papel dos designados.

Este tipo de rei pode ser concebido como uma prefiguração do soberano moderno, o qual reina, mas não governa. Na monarquia divina, a seu turno, poder-se-ia conceber Deus como o que guia o mundo, como um estrategista faz com seu exército: ele dá ordens aos seus generais, comandantes etc. (ministros, secretários etc.), as quais são acatadas e executadas. Eis o rei que reina, mas não governa.

A Igreja, no seu pastorado, não é diferente: ela segue o conceito teológico de governo – o guiar que não é o comandar. A política moderna também herdou o conceito teológico do governo (Deus reina, mas não governa). Tem-se, por isso, na imagem do governo temporal um comando supremo (inoperante) e um executor (ativo).

Tanto o governo no sentido teológico que no sentido mundano segue a imagem do comando de uma casa, a qual se dá em modos e graus diferentes: o domínio de muitos não é bom; deve haver um único soberano (pai, filhos, servos, animais etc.). Para uma questão de governo (divino), as coisas criadas estão dispostas em uma certa ordem, seja para uma relação entre si, seja para a sua relação com o próprio Deus. Portanto, trata-se de uma dupla ordem: uma coisa criada para outra coisa criada, uma coisa criada para com Deus.

Nesse sentido, vige a ideia de que todas as coisas provêm de Deus, e ordenadas, portanto, entre si e para o próprio Deus (AGAMBEN, 2011). O modo do ordenamento expressa sempre o fim divino (o governo). Segundo Tomás de Aquino, em relação ao mundo, Deus executa duas operações: institui o mundo e governa o mundo instituído.

Politicamente, isso pode ser transportado para o mundo, em relação aos governos e seu ofício. A eles compete o governo e o rei. Ao rei competiria o governo e o rei. O ‘governo’ nem sempre cabe ao rei (já que muitas vezes ele recebe o cuidado de um país já instituído). É prerrogativa do governo a conservação das coisas governadas.

Dentro da questão do poder governamental, tem-se a Igreja, na figura do pontífice (como figura do poder espiritual), considerado em grau de superioridade em relação ao poder temporal (governo político). Ao pontífice, pertencem duas espadas, símbolos do poder espiritual e material. E como consequência, a Igreja é detentora destas espadas: a espiritual e a temporal. Assim, se o poder espiritual é superior a qualquer outro, estende, naturalmente, seu poder às coisas materiais. O exercício do poder espiritual não pode prescindir do auxílio da espada material.

O mundo, seja espiritualmente que temporalmente, é governado através da coordenação de dois princípios: a *auctoritas*, ou seja, um poder sem sua execução efetiva, e a *potestas*, um poder de exercício. Em resumo, o Reino e o Governo.

Reino e Governo estão relacionados entre si, de modo que:

- a) Reino é a potência absoluta – precede sempre, de algum modo, o governo. É a figura do poder.
- b) Governo é a potência ordenada – materializa-se na execução dos atos do poder.

Portanto, os dois níveis de poder, politicamente falando, têm concepções diversas: Reino relaciona-se ao velho modelo da soberania territorial; Governo é uma concepção mais atual, em que os atos dependem mais da liberdade de decisão.

No campo da *Divina Comédia*, no sentido governo espiritual e governo temporal, o poeta florentino denuncia o desvio de conduta destas duas esferas. Tem-se, no texto de Dante, assim, muitos exemplos, entre os quais:

- a) A avidez dos papas pelos bens terrenos:

Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento;
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?¹³ (*INF. XIX*, 112-114).

Dante faz menção, aqui, à adoração do bezerro de ouro, em que, no lugar de Deus, o povo preferiu um ídolo construído em ouro. O Primeiro Testamento assim se expressa: “Eles fizeram reis, mas não por mim; constituíram príncipes, mas eu não soube, da sua prata e do seu ouro, fizeram ídolos para si, para serem destruídos.” (*Oseias* 8, 1-4). Em continuidade à mesma linha, expressa-se o salmista: “Os ídolos deles são prata e ouro, obras das mãos dos homens.” (*Salmo* 115, 4). Do mesmo modo, os membros da Igreja sentiam-se atraídos pelas riquezas materiais, em detrimento da fé, o verdadeiro papel da Igreja. Dante, vendo o Reino e o Governo da Igreja corrompidos pelas riquezas materiais em detrimento dos bens espirituais, efetuou a denúncia, objetivando reformas.

- b) O mau exemplo da corrupção dos pontífices:

O milizia del ciel cu' io contemplo,
adora per color che sono in terra
tutti sviati dietro al malo esemplo¹⁴. (*PAR. XVIII*, 124-126)

Dante, no Paraíso, clama às almas para que intercedam por aqueles que, na terra, se deixaram desviar pela corrupção. Entre estas almas, estão muitos membros do clero,

¹³ “Vós que fizestes um Deus de ouro e de argenteo: / que distinção do idólatra vos quadre, / senão que adora um, e vós um cento?”

¹⁴ “Ó milícia do céu a quem contemplo, / adora por já tantos que na terra / transviados seguiram mau exemplo!”

corrompidos pela riqueza, e que, em detrimento da fé, valeram-se da função que ocupavam na Igreja em benefício próprio.

Exemplo disto é o que poderia ter embasado, recentemente, a renúncia de Bento XVI ao papado. Além de, na sua carta de renúncia, declarar a diminuição do vigor corporal e a enfermidade da pessoa como possíveis motivos que o levaram a deixar o governo da barca de Pedro, haveria outros problemas subjacentes à instituição Igreja, entre os quais indícios de corrupção existentes entre as várias facções do corpo cardinalício, que envolveriam, inclusive, o banco do Vaticano. Para agir contra tudo isso, Bento XVI ter-se-ia sentido impotente.

Fatos como este colocam em debate a legalidade e a probidade na maneira de agir de muitos membros da Igreja, a exemplo do que ocorria no tempo de Dante. A legalidade na maneira de agir passa a ser questionada, e essa parece estar difusa nas instituições, ou conforme propõe Agamben ao comentar a saída do papa, “[...] a ilegalidade está tão difusa e generalizada porque os poderes perderam qualquer consciência da sua legitimidade.”¹⁵ (2013, p. 26).

Diante desse fato, considera-se nobre o gesto do pontífice, ao declara-se impotente no governo da igreja, diante de tamanha problemática. Mais do que isso, continua o comentário de Agamben dizendo que a maneira com que agiu o detentor do trono de Pedro é muito importante, diante de uma cúria que, gradativamente, tem relegado a segundo plano os princípios pelos quais deveria reger-se, quais sejam, a moral e a ética dirigidas ao campo da fé. Além disso, essa mesma cúria deixa-se levar pelas “[...] razões econômicas e do poder temporal”¹⁶. (AGAMBEN, 2013, p. 38).

Nesse sentido, o ocupante do trono petrino que deixou a direção da barca, conforme expõe ainda o mesmo filósofo italiano, “[...] escolheu usar somente o poder espiritual, no único modo que lhe pareceu possível, ou seja, renunciando ao cargo de vigário de Cristo”¹⁷. (2003, p. 39). Portanto, percebe-se que o problema denunciado por Dante, no que se refere a algumas autoridades eclesiais, principalmente em relação ao colégio cardinalício, (por exemplo a simonia, a usura, a dilapidação, o comércio à base da fé), não se restringia ao seu tempo, mas poder-se-ia dizer também que persiste (talvez de outro modo) nos dias atuais.

c) O desenfreado desejo de poder, de honra, de riqueza por parte dos reis e príncipes:

Rodolfo imperador fu, che potea

¹⁵ “[...] l’ illegalità è così diffusa e generalizzata perché i poteri hanno smarrito ogni coscienza della loro legittimità.”

¹⁶ “[...] le ragioni dell’ economia e del potere temporale.”

¹⁷ “[...] há scelto di usare soltanto il potere spirituale, nel solo modo che gli è sembrato possibile, cioè, rinunciando all’ esercizio del vicariato di Cristo.”

sanar le piaghe c'hanno Italia morta,
sí che tardi per altro si ricrea!¹⁸ (*PUR.* VII, 94-96)

No segundo patamar do Purgatório, num vale florido, o peregrino tem o encontro com um grupo que espera a admissão para a purgação: os príncipes negligentes. Esses são destinados a aguardar a penitência num local criado especialmente para eles, pois, “[...] o vale dos príncipes, se de um lado é o correspondente do nobre castelo do Limbo, do outro lado, é uma espécie de oásis no Antepurgatório, no qual encontram a merecida hospitalidade aqueles que, durante a vida terrena, desempenharam funções de relevância.”¹⁹ (*CICCIA*, 2002, p. 27). Eles, em vida, ativeram-se mais às coisas terrenas, em detrimento dos bens espirituais.

Segundo a lei do contrapasso, como em vida se deixaram levar pela cobiça e pelo orgulho, sem ter praticado todo o bem que poderiam ter feito em benefício dos outros, agora devem padecer antes de entrar para a penitência. De acordo com o crítico Giuseppe Petronio, “[...] característica e culpa essencial das almas que a justiça divina relega temporariamente à valeta amena é a negligência em relação aos seus deveres e sua fácil queda às tentações terrenas.”²⁰ (1966, p. 110). Em outras palavras, poder-se-ia dizer que, negligentes em vida, estes serão também negligenciados, antes de subirem a montanha purgatorial.

d) A degeneração da classe política, a inversão de valores da parte de quem governa, agindo de modo perverso:

Ma i Provenzai che fecer contra lui
non hanno riso; e però mal cammina
qual si fa danno del ben fare altrui.²¹ (*PAR.* VI, 130-132).

Nesses versos, o autor Dante faz referência àqueles que, no seu tempo, obtiveram vantagens politicamente à base da calúnia de outros, ou, mais do que isso, muitos chegaram ao poder destruindo a outros, à base da calúnia e da corrupção. Em contrapartida, mais tarde, caíram também os poderosos (caluniadores) em desgraça. Em suma, a referência ao exercício do poder (Reino e Governo) está clara nesses versos.

¹⁸ “Foi Rodolfo imperador, o que podia/ sanar as chagas de que Itália é morta,/ e é tarde agora alguém mudar-lhe a via.”

¹⁹ “La valletta dei principi, se de una parte è il corrispondente del nobile castello del Limbo, dall’ altra è una specie di oasi nell’ Antipurgatorio in cui trovano riguardosa ospitalità coloro che nella vita terrena svolsero funzioni di rilievo”.

²⁰ “Caratteristica e colpa essenziale che la giustizia divina relega temporaneamente nella valletta amena è la negligenza dai loro doveri e il loro facile cedere alle tentazioni terrene.”

²¹ “Mas Provençais que contra ele vêm/ não podem rir; por isso mal caminha/ quem se faz dano o bem fazer de alguém.”

e) As questões político-partidárias que mancharam a administração florentina (lutas, investidas de um partido contra o outro, o exílio de muitos, entre os quais Dante etc.), tudo movido pela sede de poder, inveja, corrupção etc.:

Ed elli a me: 'la tua città, ch'è piena
d'invidia sí che già trabocca el sacco,
seco mi tenne in la vita serena'.²² (*INF.* VI, 49-51).

A recordação do autor à cidade de Florença está muito presente na *Divina Comédia*, graças ao grande número de condenados ao Inferno. Entre os grandes males trazidos à baila pelo autor está a inveja, a qual, entre os poderosos de Florença, manifestava-se nas lutas políticas (poder, glória), na justiça, como maneira de engrandecer-se no poder, nos diferentes partidos políticos (facções), com o objetivo de chegar ao poder.

Por fim, questões relativas ao poder são presença marcante na literatura, mesmo a partir da constituição do cânone. Este, por si só, já é uma relação de poder, já que o maior valor é dado ao discurso dominante, ou seja, existem as “decisões superiores” na sua constituição, no “reconhecimento” de obras de maior qualidade estética. Tem-se, assim, o poder, a glória, a distinção dada a um certo número de obras, as quais, de certo modo, poderiam ser a demonstração da extensão do discurso dominante, portanto, uma relação de poder. Assim, a partir da “eleição” do cânone, a crítica literária consegue garantir seu poder, seu domínio sobre as obras e autores considerados minoritários.

No campo literário, a *Divina Comédia* é uma obra canônica. E o próprio Dante, logo no início do seu poema, canoniza a si próprio, ao colocar-se entre os mais notáveis poetas clássicos:

Da ch' ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevor cenno,
e 'l mio maestro sorrise di tanto;
e piú d' onore ancora assai mi fenno,
ch' e' si mi fecer de la loro schiera,
sí ch' io fui sesto tra cotanto senno.²³ (*INF.* IV, 97-102)

Bem se pode perceber, nas palavras do próprio poeta, a consciência que ele tinha de sua grandeza literária. Ao colocar-se entre Virgílio, Homero, Horácio, Ovídio e Lucano, ele toma parte entre a fileira dos grandes literatos da antiguidade clássica. Deste modo, ele se liga aos

²² “E ele a mim: ‘tua cidade, plena/ de tanta inveja que transborda o saco,/ nela me teve e a vida era serena.’”

²³ “E tendo juntos discorrido entanto,/ fizeram-me uns sinais acolhedores/ e o meu mestre se sorriu de tanto:/ e me fizeram inda honras maiores,/ porque assim me chamaram à fileira/ e fui sexto entre tantos sabedores.”

cinco grandes escritores já citados, e se põe como herdeiro da grande sabedoria que emana dos poetas antigos (melhor ainda, os exalta como seus inspiradores).

Assim, para caracterizar-se como grande poeta (atribuir-se poder e glória, talvez), “[...] Dante precisava encontrar-se com os poetas antigos e ser acolhido em seu círculo.” (CURTIUS, 2013, p. 50). E estes autores, ainda segundo Curtius, aprovavam a missão poética de Dante. E continua ele mostrando que

Os seis poetas (inclusive Estácio) acham-se reunidos numa comunidade ideal: numa “bela escola” (*la bella scuola*) de autoridade intemporal, cujos membros ocupam a mesma posição. Homero é somente *primus inter pares*. Esses seis autores são uma seleção do antigo Parnaso. Sua agremiação numa “escola”, através de Dante, significa a expressão representativa da imagem medieval da Antiguidade. (CURTIUS, 2013, p. 51).

Todos os personagens citados encontram-se numa região à parte do reino infernal concebido por Dante, denominada Limbo. Dante falou acerca o Limbo no quarto canto do Inferno. Ele concebe esse lugar como uma zona intermediária, para a qual destinou pessoas que, segundo ele (e segundo a doutrina católica da época) não poderiam ser merecedoras do Paraíso, tampouco não poderiam receber os castigos infernais. Na ideia do poeta Dante, o Limbo foi situado na outra margem do primeiro rio (o Aqueronte), não exatamente dentro do Inferno, mas a este contíguo, na parte marginal, logo à entrada, conforme mostram os versos do poema:

Andian, che la via lunga ne sospigne.
Cosí si mise e cosí mi fé intrare
nel primo cerchio che l'abisso cigne²⁴. (*INF. IV, 22-24*).

Assim, percebe-se que a chegada à região límbica se dá após a passagem do primeiro girão infernal, local destinado aos covardes, esses que “[...] por apatia ou por serem vis, nunca haviam tomado partido ou feito escolha alguma²⁵”. (SERMONTI, 2001, p. 61). Passada esta região, os viajantes (Dante e seu guia, Virgílio) adentram o Limbo, cuja primeira vista é das almas das crianças que morreram sem a graça do batismo, além de avistarem muitos homens de virtude que viveram antes de Cristo, porém sem terem vivido a fé no Cristo. Sabido é que estes foram salvos porque viveram a esperança na futura vinda do Salvador. Assim, estes homens bíblicos –

²⁴ “Vamos, que a longa via a tal constringe./ Assim entrou e assim me fez entrar/ no círculo exterior que o abismo cinge.”

²⁵ “[...] di quanti, cioè, per apatia e viltà, non hanno mai preso partito, rischiato una scelta”.

profetas e patriarcas - salvaram-se (se é que assim se poderia dizer) não pela fé, mas sim pela esperança.

Durante o percurso da região, os poetas avistam um clarão, como que um hemisfério, que ilumina certa parte do local, conforme o demonstram os versos do poema:

Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sommo, quand' io vidi un fuoco
ch' emisperio di tenebre vincia.
Di lunghi n' eravamo ancora um poço,
ma non sí ch' io non discernessi in parte
ch' orrevol gente possedeo qu loco²⁶. (*INF. IV, 67-72*).

A luz avistada pelos viajantes, conforme demonstram os versos, vencia a escuridão que se fazia presente no local, ou melhor, tratava-se de parte de uma esfera iluminada, em contraposição às trevas locais, próprias da região infernal. Em comentário acerca dessa região do além-túmulo, Agamben mostra que [...] os habitantes do limbo não experimentam nenhuma dor por esta ausência: uma vez que são apenas dotados da consciência natural e não da consciência sobrenatural, que foi implantada em nós pelo batismo, eles não sabem que estão privados do bem supremo, ou se o sabem [...] não podem afligir-se. (1993). O prosseguimento da caminhada fez com que percebessem que aquele local era habitado por “honrada gente” (v. 72), a saber-se, pessoas que iluminaram o mundo com suas ideias, razão, poemas, narrativas etc., ou seja, os autores clássicos, merecedores, portanto, no outro mundo, de um local também iluminado.

Se de um lado tem-se, no Limbo, apresentado por Dante, vários escritores eruditos, tem-se também destes a afetuosa admiração do poeta pelo seu estilo, por seus escritos, pela inspiração e influência que exerceram na produção do poeta florentino. Estes poderiam ser considerados, pela sua grande influência que exerceram para Dante e para tantos outros escritores, luminares a clarearem as trevas da Idade Média. Simbolicamente, a luz da qual desfrutavam poderia ser entendida também como o seu grande valor para a intelectualidade. Homens de grande valor o são, já que o próprio Dante-poeta assim o expressa:

Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,
però che gente di molto valore
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi²⁷. (*INF. IV, 43-45*)

²⁶ “Não era longa ainda nossa via/ de cá do sono, quando vi brilhar/ um fogo que estas trevas já vencia./ Faltava-nos ainda lá chegar,/ mas não tanto que eu não visse já em parte/ que honrada gente havia no lugar.”

²⁷ “Disto me veio ao peito dor intensa,/ por esta gente ser de tal valor/ e saber que no limbo era suspensa.”

Este grupo era formado por grandes mestres da sabedoria clássica, dotados de grande conhecimento literário, cujas obras eram consideradas relevantes, enfim, era o grupo dos notáveis literatos da Antiguidade. E o personagem-Dante, nesse seletivo grupo foi acolhido como “sexto entre tantos sabedores” (v. 102). Poder-se-ia muito bem ver nesse acontecimento especial na *Divina Comédia* como a sua eleição entre os maiores poetas, a sua aceitação como símbolo de grande sabedoria, como um dos clássicos, a sua glorificação. Conforme Fallani e Zennaro, Dante, idealmente se une à sabedoria oferecida por esses filósofos, maestros da moral. O encontro de Dante com os escritores clássicos autoriza a incorporação da épica latina à poesia universal²⁸. (1993, p. 54). Dante, agora, passa a compor a categoria dos grandes poetas, enfim, foi canonizado.

E nisto caberia o comentário de Borges, quando este disse, em uma conferência, que “[...] a *Divina Comédia* é um livro que todos devemos ler. Não fazê-lo é livrar-nos do melhor dom que a literatura pode nos dar, é entregar-nos a um estranho ascetismo”. (1999, p. 218). Borges concebe a obra de Dante como um poema sacro, um livro total, um livro que representa a confluência dos mundos greco-latino e judaico-cristão.

Isto posto, poder-se-ia depreender que a obra de Dante é vasta, o que possibilita que seja cotejada por muitos autores. No caso do presente texto, a análise e as reflexões atêm-se ao filósofo italiano Agamben, o qual valeu-se de alguns aspectos que subjazem à *Divina Comédia* e que são por ele utilizados como cenário em vários de seus escritos.

3. Conclusão

Conforme se pode depreender das reflexões ora apresentadas, o motor que move a *Divina Comédia* poderia ser a vida ética de Dante e, juntamente, uma assídua batalha pelo triunfo da justiça entre os homens. Isto pode ser resumido no exposto nas palavras do comentador De Sanctis, ao expor ele que “[...] a viagem ao outro mundo é a figuração da alma no seu caminho para a redenção.”²⁹ (1993, p. 110). Ao mesmo tempo em que prevê a própria redenção, Dante poderia dirigir-se a todos: ao povo, aos que ocupam o poder, à Igreja, a fim de “[...] comovê-los, para chacoalhá-los, para instigá-los com promessas de felicidade, juntamente com ameaças

²⁸ “Dante entra a far partedella schiera dei grandi poeti; egli idealmente si collega ai cinque scrittori maggiori, quale erede della ântica sapienza, tramandata daí poeti, Che furono anche filosofie maestri di vita morale.”

²⁹ “[...] il viaggio nell’altro mondo è figura dell’anima nel suo cammino a redenzione. Ed è Dante stesso chi fa questo viaggio”.

de penas e de castigos eternos, com o fim de mostra-lhes qual é a verdade.”³⁰ (PANOZZO, 1983, p. 123). Desse modo, o poeta e viajor Dante tenta mover o coração das pessoas, seja dos ocupantes de cargos notáveis (do governo civil e da Igreja), seja mesmo as mais humildes, valendo-se, para isso, de exemplos de pessoas de todos (ou de muitos) conhecidas, as quais ele as faz ver (na sua obra) punidas ou agraciadas pela justiça divina. Com isso, talvez, sua pretensão seja colocar as pessoas no caminho da operação do bem.

A questão do “desvio do caminho” traz a conotação do pecado, da falta, da mancha, do castigo como consequência. E Dante poeta viu tudo isso na sociedade de sua época, desde a esfera civil até a eclesiástica. Talvez por isso, com a sua *Comédia*, o poeta florentino tendesse a formação de um cidadão e de um crente mais fiel, mais humano, que transitasse pela *diritta via*. (INF. I, 3).

Ele, por meio da via viagem além-túmulo, tenta demonstrar alegoricamente o meio do qual poderia valer-se qualquer perdido na *selva oscura* (INF. I, 2), seja por meio do socorro da misericórdia divina (Maria Santíssima) ou da graça iluminante (Santa Luzia), desde que compreenda com a própria razão (Virgílio) o caminho tortuoso no qual se encontra e o peso trazido pelo pecado na vida do cristão.

Há que se perceber, portanto, um forte impulso ético que subjaz à poesia do poeta florentino, o que atribui às palavras da *Comédia* um tom reeducador da consciência, de exortação, capaz de indicar aos cidadãos um modo de comportar-se considerado ético moral, religiosa e civilmente. E nesse sentido Dante é contemporâneo, pois enxergou o escuro do seu tempo, o transpôs cronologicamente e ainda sobrevive, graças à redenção dos que viveram (e ainda continuam vivendo) a contemporaneidade enxergada por ele.

De um modo geral, por ser uma obra contemporânea, a *Divina Comédia* é sempre retomada, revisitada e recriada, via gêneros diversos, a exemplo do teatro, da pintura, dos filmes, dos *best sellers*, o que a imortaliza (e o próprio autor).

³⁰ “[...] per commuoverli, per scuoterli, per instigarli con promesse di felicità ed insieme con minacce di pene e di castighi eterni per mostrare loro quale sia la verità.”

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Il mistero del male: Benedetto XVI e la fine dei tempi*. Bari: Editori Laterza, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a Glória: uma genealogia teológica da economia e do governo*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*. Roma: Laterza, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Roma: Newton e Compton Editori, 1993.
- ARRIGONI, Maria Teresa. *O abismo, o monte, a luz: Os símiles na literatura/tradução da Divina Commedia*. Tese de doutorado inédita apresentada ao Programa de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2001.
- BÍBLIA DE ESTUDO ALMEIDA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tradução de Luiz-Olyntho Telles da Silva. Tomo III. São Paulo: Globo, 1999.
- CICCIA, Carmelo. *Allegorie e simboli nel Purgatorio e altri studis su Dante*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2002.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.
- ECO, Umberto. *Sobre Literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FALLANI, Giovanni; ZENNARO, Silvio. In: *Divina Commedia*. Roma: Newton e Compton Editori, 1993.

MISSAL ROMANO. Tradução portuguesa realizada e publicada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, com acréscimos aprovados pela Sé Apostólica. Petrópolis/São Paulo: Vozes/Paulinas, 1993.

PANOZZO, Umberto. *Storia della letteratura italiana - con panorama delle letterature europee. Dalle origini a tutto il quattrocento*. Vol. I. Torino: Paravia, 1983.

PETRONIO, Giuseppe. *Il Canto VIII del Purgatorio*. Firenze: Le Monnier, 1966.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. *O fimado Matias Pascal*. Tradução de Helena Parente Cunha e Lila Nobili. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1970.

SAPEGNO, Natalino. *Compendi e Storia della Letteratura Italiana*. Firenze: Nuova Italia, 1986, Vol. I.

SERMONTI, Vittorio. *L' inferno di Dante*. Milano: Rizzoli, 2001.

Universidade Católica de Petrópolis
Centro de Teologia e Humanidades
Rua Benjamin Constant, 213 – Centro – Petrópolis
Tel: (24) 2244-4000
synesis@ucp.br
<http://seer.ucp.br/seer/index.php?journal=synesis>



SARDAGNA, Célio Antônio. A Divina Comédia: conexões entre Dante e Agamben. *Synesis*, v. 6, n. 2, dez. 2014. ISSN 1984-6754. Disponível em: <http://seer.ucp.br/seer/index.php?journal=synesis&page=article&op=view&path%5B%5D=587>. Acesso em: 30 Dez. 2014.
