

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Maria Conceição Schetino

**(RE)LER DANTE COM A PSICANÁLISE: o axioma da *Commedia* e a repetição do
número**

Juiz de Fora, outubro/2023

Maria Conceição Schetino

(RE)LER DANTE COM A PSICANÁLISE: o axioma da *Commedia* e a repetição do número

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPCIR-UFJF) como requisito para a obtenção do título de doutorado.

Área de concentração: Filosofia da Religião

Linha de pesquisa: Abordagens Filosóficas e Psicológicas da Religião

Orientador: Prof. Dr. Sidnei Vilmar Noé

Juiz de Fora, outubro/2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Schetino, Maria Conceição.

(Re)ler Dante com a psicanálise : o axioma da Commedia e a repetição do número / Maria Conceição Schetino. -- 2023.
238 p.

Orientador: Sidnei Vilmar Noé

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2023.

1. religião. 2. literatura medieval. 3. psicanálise. I. Vilmar Noé, Sidnei, orient. II. Título.

Maria Conceição Schetino

(RE)LER DANTE COM A PSICANÁLISE: O AXIOMA DA COMMEDIA E A REPETIÇÃO DO NÚMERO

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPCIR-UFJF) como requisito para a obtenção do título de doutorado.

Área de concentração: Filosofia da Religião

Aprovada em 16/10/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sidnei Vilmar Noé – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Raphael Salomão Khede
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Profa. Dra. Fátima Siqueira Caropreso
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof. Dr. Eduardo Gross
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Juiz de Fora, 21/09/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Raphael Salomão Khede, Usuário Externo**, em 17/10/2023, às 12:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Fernando Carvalho, Usuário Externo**, em 18/10/2023, às 15:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sidnei Vilmar Noe, Professor(a)**, em 19/10/2023, às 08:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fatima Siqueira Caropreso, Professor(a)**, em 28/11/2023, às 14:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Gross, Professor(a)**, em 28/11/2023, às 18:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1484782** e o código CRC **27D71F57**.

Para Iolanda, Miguel e Felipe

Dê-me tua mão, te levarei para longe (Paul Éluard)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora, ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião (PPCIR), à Secretaria de Pós-graduação em Ciências Humanas do Instituto de Ciências Humanas (ICH/UFJF); à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal (CAPES), à Fundação de Amparo à pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), aos membros do Núcleo de Estudos em Religião e Psicologia (NERELPSI). Aos meus familiares, amigos e colegas. Aos membros desta banca. Ao meu orientador, Sidnei Vilmar Noé, pelas sabedorias transmitidas.

...estarei repartido
em quatro ou cinco crianças
dessas que tu olhas
e logo te seguem
e tomara possa estar
nos teus sonhos
guardando teus olhos
e contemplando-te.

(Adeus número três, poema de Mario Benedetti)

RESUMO

O poema sacro medieval intitulado *Commedia* (1322), nos legou, em termos poéticos, uma obra de arte monumental, na qual alguns paradigmas foram incrustados; um dos principais é o teológico-religioso acerca do futuro eterno da alma, após a morte do corpo mundano. O protagonista, que nos conta a viagem no além-mundo, é o poeta italiano Dante Alighieri, autor de várias obras poéticas e políticas, ao mesmo tempo em que é uma personagem emblemática da cultura italiana. São muitas as lendas e especulações sobre sua vida e sua obra, assim como muitas, as interpretações acerca de sua participação, como personagem principal e narrador, no poema. Sendo assim, esta pesquisa teve por objetivo investigar os conteúdos inconscientes presentes na *Commedia*, tendo como base hermenêutica a psicanálise freudiana. Um dos mais relevantes mecanismos psíquicos observados foi a condensação, em que conseguimos obter uma maior compreensão das cadeias associativas e dos símbolos mnêmicos derivativos do axioma final “*l’amor che move il sole e le altre stelle*”, com a qual também vislumbramos dois poemas inconscientes, advindos da reunião dos versos únicos do poema.

PALAVRAS-CHAVE: *Commedia*, medieval, inconsciente, psicanálise, poema.

ABSTRACT

The medieval sacred poem entitled *Commedia* (1322) has bequeathed us a monumental work of poetic art, in which several paradigms were embedded; one of the main paradigms being the theological-religious one concerning the eternal future of the soul after the death of the earthly body. The protagonist, who narrates the journey afterlife, is the Italian poet Dante Alighieri, author of various poetic and political works, while also being an emblematic figure of Italian culture. There are many legends and speculations about his life and his work, as well as numerous interpretations regarding his role as the main character and narrator in the poem. Therefore, this research aimed to investigate the unconscious contents present in *Commedia*, using Freudian psychoanalysis as a hermeneutical basis. One of the most relevant observed psychic mechanisms was condensation, through which we obtained a deeper understanding of the associative chains and mnemonic symbols derived from the final axiom "l'amor che move il sole e le altre stelle" (the love that moves the sun and other stars), from which we also glimpsed two unconscious poems arising from the combination of unique verses in the poem.

KEYWORDS: *Commedia*; medieval; unconscious; psychoanalysis; poem.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Inf. Inferno

Purg. Purgatório

Par. Paraíso

Cs. Consciente

Ics. Inconsciente

N.T. Novo Testamento

A. T. Antigo Testamento

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 - O SONHO DE DANTE E OS SENTIDOS DA <i>COMMEDIA</i>	16
1.1 - O ESPÍRITO PROFÉTICO DE GIOACCHINO DA FIORI NO PARAÍSO XII	20
1.3 - GIOACCHINO DA FIORI NO PARAÍSO E A CANDIDA ROSA: <i>la noce si dischiava</i>	41
2 - ALGUMAS INTERPRETAÇÕES PSICANALÍTICAS DE FREUD ACERCA DA OBRA DE ARTE E DOS ARTISTAS	54
2.1- <i>DAS UNHEIMLICHE</i> E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A HERMENÊUTICA PSICANALÍTICA DA OBRA DE ARTE	70
2.2 – (RE)LER A <i>COMMEDIA</i> APÓS A PSICANÁLISE	80
2.3- POESIA, POEMA E INCONSCIENTE: A CONDENSÇÃO COMO MEIO POÉTICO.....	95
3- O INCONSCIENTE NA <i>COMMEDIA</i>: O PURGATÓRIO E O NÚMERO TRÊS	108
3.1- O ESQUEMA EDIPIANO DA ESTRUTURA NARRATIVA DA <i>COMMEDIA</i>	112
3.1.1- A oração a <i>Vergine Madre</i> , o complexo de castração e a experiência religiosa de Dante	123
3.2 - PULSÃO DE MORTE E DE VIDA EM DANTE	125
3.3 - REALISMO E O REAL DA <i>COMMEDIA</i>	133
3.4 - SUBLIMAÇÃO E FÉ: <i>TRASUMANAR</i> E <i>IL PRIMO AMORE</i>	144
3.5 - A <i>COMMEDIA</i> COMO PROJEÇÃO	151
4 - MANCAR NÃO É PECADO	167
4.1 - DEPOIS DA MORTE AINDA VIVO.....	180
5- O NÚMERO 23 OU <i>LAPUTTANA</i> E <i>LANOVA BELVA</i>	185
CONCLUSÃO OU QUANDO O PENSAMENTO SONHA	217
BIBLIOGRAFIA	221
ANEXO	225

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objeto de análise a *Commedia*, poema medieval atribuído à autoria do poeta italiano Dante Alighieri. De antemão, devemos elucidar, não pretendemos abordar toda a obra do poeta, se citamos algo que remeta às outras produções de Dante é apenas complementar. Isto quer dizer que, obviamente, não podemos deixar de citar trechos que remetam às outras criações de Dante, mas isto não será, de nenhuma maneira, para ofuscar a análise do poema (ou poemas), que está (ou estão) na *Commedia*.

Com relação à teoria, sobre a qual dispomos a análise, a psicanálise de Sigmund Freud, não temos por pretensão entrar nos emaranhados das discussões acerca de sua validade enquanto ciência ou de que é uma (a)ciência¹; nem mesmo pretendemos abordar, fustidiosamente, todas as nuances dos conceitos que este campo do saber suscitou à hermenêutica moderna, como, por exemplo, as discussões acerca do *Complexo de Édipo*, da incompletude da teoria das pulsões e das incertezas quanto ao papel preponderante da sexualidade nos conteúdos inconscientes. De mesmo modo, não pretendemos entrar no campo das críticas acerca das investigações de Freud sobre o caráter arcaico, onto e filogenético do psiquismo humano e suas orientações mecanicistas e biologizantes, tal como vemos na crítica de Healy, Broner e Bowers² à psicanálise, elucidada por Patrick Mullahy em *Édipo: Mito e complexo* (1965). Nem mesmo nos deteremos a desenvolver comparações, entre a teoria psicanalítica, pensada e desenvolvida por Freud, e aquela praticada, mudada e ou ampliada por seus discípulos como, por exemplo, as produções teóricas de Lacan e Melanie Klein. Além disso, de todas as produções teóricas de Freud, preferimos nos deter mais nos seus estudos acerca da poesia e da obra de arte, já que esta tese utiliza da psicanálise como meio de investigação hermenêutica do texto poético.

Nos deteremos, isto sim, mais profundamente, na compreensão da formação de compromissos na fantasia e poesia de Dante, como este compromisso se apresenta condensado dentro do contexto poético e na linha narrativa da *Commedia*; abordaremos a condensação, seu papel na representação do conflito edípiano, a questão da fixação simbólica dos números 3 e 1 na formação deste conflito e como ela aparece no poema pela repetição de alguns números. Por

¹Para tais discussões sugerimos o texto de Joel Dor *A a-cientificadade da psicanálise: a alienação da psicanálise*.

²C.f.: HEALY *at all. The Struture and Meaning of psychoanalysis*, p. 193.

consequente, trataremos também a questão da pulsão de morte e da perpetuação da ambivalência em relação à alteridade paterna. Com relação à formação de compromisso [*kompromissbildung*], ela tem relação com o conflito de ambivalência [*Ambivalenz Konflikt*], cujas raízes pulsionais se apresentam no conflito edípico (LAPLANCHE; PONTALIS, 2016, p. 18). Para Freud, a formação de compromisso, tal como os sintomas, demonstra um conflito entre a ação consciente do sujeito e o recalcado. Através da análise do recalcado, verificou-se a repetição de alguns números, a qual remete a uma composição poética, em que elucidamos a estrutura de um poema inconsciente, sendo esta a tese central de nosso estudo, por este poema inconsciente ser vislumbrado, justamente, como o retorno do recalcado.

Os primeiros capítulos desta tese procuraram elucidar os sentidos da *Commedia*, as alegorias e figuras, a linha narrativa, as significações poético-teológico-religiosas, as nuances hermenêuticas dos quatro sentidos da *Commedia* e da poesia de Dante, para termos uma maior noção das representabilidades em questão, figuradas também nas personagens principais do poema: Dante, Virgílio e Beatrice. Nos capítulos intermediários, apresentamos a relação entre teoria psicanalítica freudiana e produções artísticas, elucidando como a psicanálise as entende, pelo viés psíquico e psicológico. Os capítulos finais são dedicados à análise psicanalítica das representações alegórico-figurais do que chamamos de poema inconsciente para o psiquismo de Dante.

1 - O SONHO DE DANTE E OS SENTIDOS DA *COMMEDIA*

A *Commedia* é um poema épico, escrito em *Volgare*, conjunto de dialetos³, utilizado para a composição do poema. Tais dialetos deram origem à língua italiana em conjunto com o latim, visto que este é a base linguística das línguas neolatinas. O poema possui 100 Cantos, compostos em *terza rima*, cuja estrutura é feita de tercetos. Ao final, cada Canto termina sempre com um verso único.

Alguns estudiosos do poema, como Francesco De Sanctis (1925) e Giovanni Papinni (1935), estimam que a *Commedia* começara a ser escrita anos após Dante ter sido exilado de Firenze, sua cidade natal. No entanto, a data não é exata. Outros estudiosos, como Giovanni Boccaccio e Emilio Pasquini, trazem alguns argumentos: de que o *Inferno* tenha começado a ser escrito por volta de quatro anos antes do exílio, ao menos os seus sete primeiros cantos. Mas, de todo modo, o ano em que a obra fora finalizada é o mesmo ano da morte de Dante, que uns afirmam ser 1321, e, outros, 1322. Outras hipóteses ainda pairam sobre sua morte e a publicação do poema; legam à criação das personagens, e também do poema, não apenas a um autor, mas a um conjunto de autores, que faziam parte do movimento literário *Il Fideli d'amore*, e teriam feito uma homenagem a um de seus integrantes, o poeta Dante Alighieri, que havia sido exilado; porém, este também teria escrito alguns dos cantos e criado a *terza rima*, arquitetando, junto com *I Fideli d'Amore*, a composição do poema. Muitos críticos são contrários a esta tese e dão a *Commedia* um autor único e este é, sim, Dante Alighieri, escritor de *Vita Nuova*, *Da Monarchia*, *Convivio* etc. Várias narrativas interpretativas e biográficas descendem desta visão do único autor, inclusive, a de que um dos filhos de Dante, Pietro Alighieri, teria escrito os cantos finais do *Paraíso*, após a morte do pai. Ambas as perspectivas, a do autor único, ou a da *Commedia* como projeto de um movimento literário, ainda geram polêmicas. Contudo, para nós importa, em termos interpretativos psicanalíticos, vermos a *Commedia* como uma sublimação.

A *Commedia* nasce, em sua forma poética, com a invenção por Dante Alighieri da *terza rima* (rima entrelaçada em estrofes de três versos (ABA-BCB-CDC-DCD etc.), terminando

³Alguns estudiosos da obra de Dante, como De Sactis, atribuem o desenvolvimento do *Volgare*, mais incipiente, à corte de Felipe II, origem da *Scuola siciliana* “dove la gente che aveva bontade vènia da lui da tutte parte” [onde as gentes que haviam bondade vinham a ele de todas as partes]. C.f.: De SANCTIS, F. Storia della litteratura italiana, 1925, p. 11.

com um verso único ao final de cada canto, que repete a rima média do último terceto. O que existia antes da *terza rima* era o soneto, com rimas encadenadas no terceto (ABBA-ABBA-CDE-EDC).

Os sonetos foram utilizados por Dante em suas composições líricas: *Vita nuova* e *Le rime*. As composições feitas em *terza rima* eram difundidas por ele nas suas peregrinações e no exílio. Isto sugere a hipótese de que ele tenha ditado certos cantos e não propriamente os tenha escrito; estes foram sendo difundidos através dos copistas, que poderiam modificar e mudar o sentido, já que não havia uma revisão, como destaca Emílio Pasquini em *Dante e le figure del vero*.⁴ Para Pasquini, isso significa entender a *Commedia* como um grande *romanzo d'appendice*, em que o autor (ou autores) difundia(m) os episódios dos cantos, uma espécie de *corte in progress*, com escopo provavelmente comercial. Então, até hoje, os dantistas estão reconstruindo os manuscritos que chegaram até nossos dias; neles existem muitas divergências de palavras, além, obviamente, das divergências de sentido, o que sugere um fastidioso trabalho filológico, já que estimam que a *Commedia* seja responsável por 6% do universo lexical italiano (PASQUINI, E., 2001).

Para Pasquini (2019)⁵, o plurilinguismo da *Commedia* talvez seja o principal ponto a ser destacado quando falamos em interpretar o poema; as palavras utilizadas nele podem obter

⁴O professor Emílio Pasquini apresentou uma série de conferências sobre Dante e a *Commedia* no ano de 2019, organizadas pela *Società Dante Alighieri*. Nestas conferências, destacou várias pilolas dantescas (*pilolle dantesche*), em que apresentou alguns argumentos acerca do problema que existe em relação ao início da composição da *Commedia* e de sua difusão à época de Dante. A primeira inervadura, é a de que o início do poema não foi o primeiro verso *in mezzo del cammin di nostra vita*; em um dos argumentos apresentados, Pasquini retoma o livro *Leggenda su Dante*, escrito por Boccaccio, em que este supõe que Dante tenha escrito primeiro alguns cantos do inferno, ao analisar uma carta de 1314, na qual Frade Laro escreve a Uguccio Della Faggiola, contando que esteve com Dante no *Convento del Corvo* e que ele o havia mostrado um texto manuscrito sobre o inferno. Frade Laro se maravilha com o fato de o poema ter sido escrito em *Volgare*, mas Dante diz que, em verdade, o havia escrito primeiramente em latim e que depois do exílio, por volta de 1305-1306, começa a conceber um poema não apenas sobre o inferno, mas em três partes: inferno, purgatório e paraíso. Após isso, Dante concebe a *terza rima*, que são tercetos de rimas encadenadas, que revestem o poema de circularidade e projeção ao futuro, a um depois. Neste sentido, a *Commedia* é totalmente dependente da *terza rima*, sem a qual não poderia ser concebida como tal. Em 1307, na *Epistola a Morello Malaspina*, Dante conta que havia abandonado a composição do poema, pois estava apaixonado por uma bela senhora montanara; depois deste episódio amoroso, ele retoma a composição do poema. Pasquini, então, destaca que o importante em tudo isso é perceber que Dante difunde progressivamente os cantos do poema, através dos copistas, o que remete a uma antiga tradição, em que eles, para fazerem conhecer a seus mestres, copiavam o que eles ditavam, razão pela qual não existe quase nenhuma assinatura nos manuscritos encontrados da *Commedia*, nem mesmo existe uma cópia inteira, contendo as três partes, em que seja reconhecida a letra de Dante. C.f. PASQUINI, E. *Composizione e diffusione della Commedia*, 2019. Disponível em:

<https://youtu.be/f7QFM5widXI?si=NXclhzAkz7nm5PxN>. Acesso em: 20/05/2021.

⁵Estes dados podem ser também encontrados na conferência proferida pelo professor Emílio Pasquini, organizada pela *Società Dante Alighieri*, no ano de 2019, em que destaca as variações de palavras encontradas nos manuscritos e como estas variações podem adquirir significados distintos, o que requer um trabalho filológico de reconstrução do poema. C.f.: PASQUINI, E. *Assenza di variante*, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/vty8f6ErXrU?si=vTpisJUZ-6kRtuO7>. Acesso em: 20/05/2021.

muitos significados. Emílio Pasquini diz que, por exemplo, a palavra amor adquire mais de 20 significados ao longo do poema, com muitas ambiguidades, quando se refere também a algumas imagens; além disso, há o uso intenso de símiles, que servem para descrever uma paisagem, uma figura, para inserir dados culturais. Estima-se que a *Commedia* tenha cerca de 500 símiles (C.f.: PASQUINI, E., 2001).

A historiografia literária acerca da obra de Dante é vasta, mas podemos destacar que ela se divide em 4 sentidos de interpretação, que foram destacados por Boccaccio em seu livro *Leggenda su Dante* e pelo próprio Dante Alighieri, em *Convivio*:

- a) **O sentido moral:** a *Commedia* como manifesto político, pois fala da relação entre o poder secular e o poder espiritual/ religioso. Podemos perceber isso quando nos damos conta de que no poema, Dante associa figuras mitológicas e figuras históricas aos mesmos pecados ou às mesmas virtudes, assim podemos percorrer os motivos de tal associação. Uma explicação é a de que essa alegorização quer mostrar como o poder espiritual e o poder temporal estavam sendo fundidos e sendo confundidos um com outro. Dante ataca ferozmente essa junção de poderes em seu tratado político *Da monarquia*.
- b) **O sentido literal:** a *Commedia* como documento medieval, pois serve aos estudos linguísticos, literários, historiográficos, filológicos, astrológicos, filosóficos, teológicos etc.;
- c) **O sentido alegórico/figural:** a *Commedia* como poema sacro, cuja alegoria representa o sonho cristão da salvação, transmitido em linguagem profética, demonstrando uma razão para o *ser* e para a eternidade da alma. Erich Auerbach, grande medievalista, diz que os sonhos, na literatura medieval, são muito coerentes, devido ao fato de que ao recontá-los, de maneira literária, os escritores já os apresentavam dentro da lógica do significado, que lhe atribuíam por derivação; eram usados de muitas maneiras para comporem obras artísticas, como um grande recurso, antes de tudo, como já dito, para transmitir uma mensagem e parafrasear uma ideia, uma alegoria. Algumas obras medievais contam os sonhos em seus episódios, como os sonhos que Dante narra em *Vita Nuova* e na *Commedia*. Outras obras são concebidas inteiramente como a narração de um sonho, dois exemplos: O *Romance da rosa* (que segundo Gianfranco Contini foi traduzido por Dante Alighieri do francês para o italiano com o título *Il Fiori*) e a *Commedia*.

d) O sentido anagógico: a *Commedia* como um poema que conta uma experiência mística, religiosa, em que se conflituam visões teológicas; um poema que narra a procura, a subida, a ascensão e o êxtase do peregrino em sua busca espiritual (no caso, esse peregrino está prefigurado em Dante), que procura os desígnios da sua fé em um único Deus, mas que, ao mesmo tempo, é trino. Assim, seria através da trindade que pode chegar à vida eterna de contemplação e beatitude. Por isso, Dante teve que desenvolver sua espiritualidade e o seu intelecto por meio do Amor.

Em decorrência destes sentidos, destacamos o que nos elucidam Francesco Gómez (2014) em *Il senso della poesia: sfida intellettuale e discrezione ermeneutica (da Dante a Pietro Alighieri)*, acerca do que Dante expõe na *Epítola a Cangran Della Scala*, ao definir os sentidos do poema e a *Commedia* como *opus polisemos* [obra polissêmica]:

O autor [Dante] define a *Commedia* como *opus polisemos* [obra polissêmica] pelo fato de possuir dois níveis de sentido: ‘*primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata litteram*’ [o primeiro sentido é o que se obtém do literal, porém há outro que advém do significado da palavra]. É preciso sublinhar o valor perfeitamente calculado desta distinção e desta definição. É verdade que imediatamente depois, ‘*ut melius pateat*’ [para melhor transparecer] este ‘*modus tractandi*’ [modo de traduzir], o autor propõe um célebre exemplo de aplicação teológica dos quatro sentidos da *Escritura* ao seu lugar veterotestamentário, que no *Convívio* ilustrou o sentido anagógico: o êxodo de Israel do Egito, que se acha dentro do sobrenatural de Dante, como observou Singleton (1978). Este exemplo, permite explicar todo o leque de possibilidades dos sentidos místicos (*allegoricus, moralis, anagogicus*), que Deus pode depositar dentro de uma *littera* [palavra] rigorosamente *historialis* [histórica]. Apesar disso, o autor conclui afirmando a possibilidade de reduzir estes três ‘*sensus mistici [...] a litterali sive historiali diversi*’ [sentidos místicos [...] a diferentes sentidos histórico-literais], denominando-os de *allegoria* [alegoria]. Reitero, porém, que a intenção fundamental do autor não fosse a de propor uma quadruplicidade de sentidos na *Commedia*, mas de instituir uma duplicidade de sentido, e, portanto, submetidos e recebendo do modelo teológico um truque capaz de superar a definição poética do *sensus litteralis* como ‘*bella meznagna*’ [bela mentira] [...] O outro sentido é aquele ‘*qui habetur pur significata litteram*’ [que se obtém do significado da palavra], porque o significado do sentido literal, elucidados na ‘*expositio littere*’ [exposição literal], são ulteriormente significantes de um outro significado e fundamento de uma exposição distinta. O primeiro sentido, é ‘*dictur litteralis*’ [chamado literal], enquanto o segundo é aquele ‘*allegoricus sive moralis <sive anagogicus>*’ [alegórico ou moral <ou anagógico>]. (GÓMEZ, F. J., 2014, p.834-835 [tradução e grifo nossos]).

Devemos reiterar que não é o prosóito de nosso estudo fazer uma investigação acerca dos sentidos da *Commedia* até aqui expostos, porém, os elucidamos para que o leitor possa situar-se dentro dos níveis hermêuticos, que o poema suscitou à crítica, além de poder desenvolver uma visão mais aguçada do que iremos distinguir, nos próximos capítulos, entre interpretação anagógica e alegório-figural e interpretação psicanalítica.

Os dantistas sempre se perguntam sobre o início da composição da *Commedia*, sendo este início uma grande incógnita e motivo de incessantes discussões, pois pensam que as respostas podem trazer uma maior compreensão ao sentido anagógico do poema, que também paira sobre a questão da profecia figural e, por conseguinte, sobre o seu sentido místico e espiritual.

É unanimidade entre os estudiosos que, ao compor a *Commedia*, o escritor tenha utilizado alguns modelos de *imitatio*, como a *Eneida* e a *Bíblia*. Porém, alguns estudos citam outros modelos de imitação:

- a) O modelo da tradição do poema alegórico medieval, que tem passagem pelos trovadores da corte de Frederico II, os sicilianos e, posteriormente, pelos trovadores toscanos, com a assimilação das rimas dialetais, obtendo, com isso, maior musicalidade, artificios de composição e riqueza de formas e conceitos, que já vinham sendo desenvolvidos na tradição siciliana (DE SANCTIS, F., 1925). Isso significa dizer que a *Commedia* é uma obra que é fruto de uma tradição poética desenvolvida na península itálica, mas seu grande ganho, neste sentido, foi articular um tema clássico greco-latino, da jornada épica do herói, com um tema lírico-provençal: a inexorabilidade do amor humano pela mulher; a mulher como a condutora figural do amor, no caso de Dante, ele a representa em Beatrice; ela seria a síntese de três figuras femininas, as mulheres gentis, citadas por Virgílio no segundo canto da *Commedia*. Essas mulheres representam a mãe, a filha e a esposa, uma junção de *Eros* e *Ágape*. Ou, ainda, essa síntese da figura feminina em Beatrice pode representar a poesia, a filosofia e a fê. A oração dedicada a *Vergine madre*, que Bernardo faz no canto XXXIII do *Paraíso*, é o triunfo da jornada de Dante, quando ele consegue ver reunidas, na candida rosa, as figuras femininas. Esse triunfo/desfecho, é também o desencadear do fim de um sonho/visão.
- b) A *kabbala* da tradição hebraica (Maimônides); a filosofia islâmica (Averrois, Avicena e Singer de Brabante); a *Epístola do Perdão*, do poeta árabe Aboul Alaa⁶.

Os temas da *Commedia* são uma mistura entre orações, lamentos, reminiscências, luto; expressam a vontade de ciência/saber, regeneração, reunião, transformação; abordam também os sentimentos humanos e divinos em relação à natureza, à beleza, ao amor. A procura de algo ou alguém, o lamento pela distância que separa, o temor de ser abandonado e de abandonar; a

⁶C.f.: PALACIOS, M. A. *La escatologia muçulmana en la Divina Commedia*. Instituto hispano-árabe de cultura: Madrid, 1961.

angústia diante da morte e do fim derradeiro da vida. A beleza, evocada pelo feminino, plena de suavidade e sentimentos nobres, é uma maneira de reverenciar a inspiração divina e o *inttellecto d'amore* [intelecto de amor]. Tudo em consonância com a tradição do poema alegórico medieval, mesclando temas da literatura clássica com a insurgência da arte sacra cristã e o poder que emana dessa junção para o herói frente ao seu destino; em que se depara, alegoriamente, com três feras: leão (soberba e fome raivosa), onça ligeira (a fê) e loba (cobiça ansiosa e magra; a razão) (DE SANCTIS, F. 1925). Essas são as três feras que Dante encontra no caminho, no início do poema, quando está na *selva oscura*, no canto I do *Inferno*, antes de encontrar Virgílio.

A descida ao inferno, *catábase*, tem relação de *imitatio* com alguns mitos, como, por exemplo, a raiz do mito de Orfeu: adentrar no além-mundo para encontrar a mulher amada; a raiz homérica: falar com os mortos, obter deles profecias sobre o futuro/retorno, sobre a cidade (PASQUINI, E. 2001). Não obstante a *imitativo*, algumas vezes é percebida a *aemulatio*. O humanismo na *Commedia* tem origem nesse contexto, pois nenhum Deus vai conseguir mudar a decisão que deve ser tomada pelo próprio humano em seguir outra viagem: a viagem como uma grande metáfora da espiritualidade humana, que é vivida em sonho pelo protagonista em sua experiência místico-religiosa.

Alguns sentem a necessidade de pertencerem a alguma crença e imitar o caminho de alguns religiosos, como é o caso dos beatos do *Paraíso*, outros o de negar algumas crenças ou de contestá-las, como Virgílio, que teve seu eterno exílio no limbo. Na atualidade, dizem que Dante é cristão, mas não é católico romano. A jornada dele como herói não pode ser confundida com a jornada de um pecador ou de um beato cristão, nem mesmo alegoricamente; se assim fosse, então, deveríamos admitir que o poema é uma confissão, sendo o seu protagonista o pecador dos pecadores, pois teve que passar pela visão de todos os sofrimentos, se angustiando, em um longo caminho de exílio até o Empíreo de seu sonho. Mas Dante é um peregrino, um *viadante*, um escritor, não um pecador, mas um poeta-político; fala por meio de suas fantasias, de suas experiências nas peregrinações, no exílio, por meio das visões que projeta do futuro (ou das possibilidades dele). Mas qual futuro e quais possibilidades? Temos que descobri-los, ou redescobri-los, se pensarmos que são muitos os futuros da *Commedia*, e que eles puderam estar na visão que muitos têm do futuro político e do futuro espiritual da humanidade; porém, quando compôs o poema, Dante também pensou no seu futuro individual e no futuro do próprio poema, que estava compondo a duras penas, longe da sua família, na incerteza quanto à duração de sua vida condenada primeiro à fogueira e depois à decaptação.

As visões em imagens e discursos diretos, narradas em forma de *símiles*, podem representar algumas coisas em relação à projeção do futuro no poema, pensando no inconsciente e na sublimação, segundo a teoria freudiana:

- a) Como o psiquismo de Dante reagiu às diversas angústias vividas e também àquelas temidas, tendo em vista todas as questões políticas e escatológicas da época e o seu estado de poeta-político exilado;
- b) A capacidade humana de transformar os temores e angústias em “engenho e arte”: o poema como uma sublimação, uma maneira de tornar a “angústia mais quieta”;
- c) Como essa sublimação está vinculada à condensação das representações obtidas das cenas narradas.

Na Idade Média, temos algumas categorias de sonho, aqui destacamos três, que têm relação com a *Commedia*:

- a) A profética: o sonho que antecipa o futuro, que pode ser interpretado como projeção ao futuro, que no poema se apresenta como profecia figural, como veremos adiante;
- b) A dos sonhos que são resquícios do cotidiano, da vida de vigília, dos devaneios e fantasias da vida desperta;
- c) A dos sonhos que são estimulados pela ficção obtida da fantasia/imaginação/pensamentos/criatividade, que também estão presentes nos devaneios e/ou sonhos diurnos.

No poema manifestam-se vários exemplos desses três tipos de sonho/fantasia:

- a) Quando Dante vê três feras em seu caminho e encontra Virgílio, é um típico sonho de vigília (Inferno II);
- b) Quando Virgílio conta a Dante que quem o tivera enviado foi Beatrice, é um sonho fruto de uma fantasia/ devaneio, pois é uma maneira de Dante continuar a sua caminhada no exílio tendo consigo um símbolo mnêmico, que é afetivo. Neste caso, Virgílio e Beatrice representam uma *ligação* [*Bindung*], que conecta Dante ao amor, ao afeto, à vida, a *Eros*, como veremos;
- c) Quando Beatrice diz a Dante, no *paraíso*, que ele retornará do Empíreo ao mundo terreno e que deve escrever um poema, é um sonho profético figural, fruto de um

desejo, pois Dante escreve o poema, razão pela qual no início da *Commedia*, segundo verso, ele usa o verbo ‘*ritrovai*’, ou seja, retornei. Mas esse sonho, que poderia ser interpretado como profético é visto pela psicanálise como fruto de um compromisso, figurado em forma alegórica.

Uma das mais intrigantes manifestações artísticas acerca do universo mítico da morte está representada na *Commedia*. A maneira como a alegorização, os símbolos, figuras e imagens estão dispostos, plasticamente, instiga as interpretações, por refletirem questões existenciais e teológicas, como a ideia de pecados, que seriam castigados e purgados após a morte; ideias acerca das preocupações fundamentais do ser humano em relação ao mundo, à política e à perenidade da alma em uma eternidade por vir. Além disso, o poema também traz como crítica várias questões de ordem político-conjuntural da época e de Firenze; assim como questões espirituais conjecturais, que marcaram o mundo medieval. Dentre tais questões estão as disputadas acirradas entre judeus e cristãos.⁷

Nos três primeiros cantos do *Inferno*, Virgílio é incumbido, por Beatrice, de convencer Dante a “seguir outra viagem”, mostrando a ele outras possibilidades de lidar com o seu futuro e, por conseguinte, com o seu destino. Assim, Dante aceita seguir outra viagem e diz a Virgílio: “[v]amos, que ora é dos dois um só querer: /tu condutor, tu senhor e tu mestre”⁸. Virgílio prefigura o mestre, o guia espiritual, o pai. Depois de aceitar seguir Virgílio, Dante chega a porta do inferno e lê a famosa inscrição:

per me si va ne la città dolente [vai-se por mim à cidade dolente]
per me si va ne l'eterno dolore, [vai-se por mim à sempiterna dor]
per me si va tra la perduta gente. [vai-se por mim entre a perdida gente]

giustizia mosse il mio alto fattore; [moveu justiça o meu alto feitor]
fecemi la divina podestate, [fez-me a divina potestade]
la somma sapienza e 'l primo amore. [o supremo saber e o primeiro amor]

⁷Dentre estas disputas teológicas, destacamos dois grandes debates judaico-cristãos, que ocorreram no século XIV e muito próximos do nascimento de Dante: o *Debate de Paris*, de 1240, e o *Debate de Barcelona*, de 1263. Um dos pontos centrais destes debates está na questão da autoridade do *Talmud*, adotada pelos judeus, o que os cristãos rejeitavam, por acharem que as alusões a Jesus no *Talmud* colocam em xeque e desrespeitam a figura da santidade de Cristo. Ver: MACCOBY, H. O judaísmo em julgamento, 1982.

⁸*Inf.* Canto II, vv. 139-141.

dinanzi a me non fuor cose create [antes de mim não foi criado mais]
se non etterne, e io eterna duro. [nada senão eterno, e eterna eu duro]
lasciate ogne speranza, voi ch'intrate [deixai toda esperança, ó vós que entraís]
 (*Inf.* Canto III, vv. 1-9).

A primeira observação, acerca desta inscrição, deve ser retirada do peso que recai no ânimo de Dante quando adentra a porta da *città dolente*, que seu mestre o conduziu, pois ele está adentrando em uma cidade doente, ou seja, dolorida, sentida, infeliz, em que as almas estão perdidas e sem nenhuma possibilidade de saírem dessa condição de infelicidade e tristeza, uma eterna prisão, sem esperança de saída; outra observação é que na confecção da porta da “*città dolente*” agem a força divina, a suma sabedoria e o primeiro amor, tendo a justiça como algo maior, que faz parte de sua matéria-prima. Todas as coisas criadas antes de sua confecção são eternas. O que nos leva a crer que, na alegoria dantiana, a alma do homem deve ter sido criada antes, caso contrário, todas as personagens (almas) do inferno não poderiam estar no inferno. Então, é por possuir essa eternidade na alma que o homem pode ser julgado pelos seus atos eternamente, é também por essa eternidade que deve deixar todas as esperanças, mas pode seguir outra viagem, que o purgatório vem nos mostrar, pois pode ainda arrepender-se e mudar.

Há um valor lógico e necessário entre a eternidade da alma e os pecados pelos quais ela vai ser condenada à “*città dolente*” e às penas do inferno. O purgatório demonstra o valor teológico cristão do poema, portanto, um valor também moral, pois aos purgados é dada a chance de se arrependerem de seus delitos, pela expiação de seus pecados e pela contrição.

A alegoria traçada na *Commedia*, nos transporta aos dógmas da moral religiosa, que é também transcendental e está no seio do cristianismo católico romano: a confissão e o arrependimento diante do Pai eterno, que é o Deus uno. Para confessar-se, é preciso ter um guia, para que, assim, a alma possa elevar-se com ele, ultrapassar medos, tentações, limites interiores e exteriores. A condição disso é ter que seguir o caminho que o mestre traçar, e ele pode ser um caminho árduo e difícil. Na *Commedia*, a prefiguração imposta à figura de Virgílio é histórica, porque ele é, sim, um mestre, é o poeta mestre da latinidade e da cristandade, isto em vários sentidos. Em seu sentido figural, Virgílio é um guia literário e espiritual e, por essa interpretação, talvez fosse ele que estivesse perdido no limbo da literatura cristã, à época de Dante, e precisasse de outro, para que se movesse, como se o mestre apenas pudesse realizar-se através do discípulo. Então Dante o moveu através de Beatrice, o primeiro amor, e também

o símbolo da imagem crística encarnada no feminino. Há uma dependência mútua entre Virgílio e Dante, mas quem os move é Beatrice, que está prefigurando, na alegoria, três mulheres (*Inf.* II, vv. 124).

A alegórica união das mulheres, ao final do poema, vai ser representada na candida rosa, que Bernardo explica no canto XXXI do *Paraíso*. Na rosa candida, Dante concebe a união mística do feminino, na figura de Raquel, uma matriarca judaica, ao lado de Beatrice, uma beata cristã; ambas estão na sucessão da candida rosa, após Eva e Maria.

Vejam os que a alegoria também pode nos remeter a um nível literal, o que significa ver o legado de Virgílio, pela poética anunciação de Cristo. Mas esse sentido literal é ultrapassado pelo sentido anagógico, assim, Virgílio deixa de ser apenas o grande poeta latino, que anunciou a vinda de Cristo, e passa a ser o maior guia espiritual da literatura ocidental. Virgílio, quando escrevia a *Eneida* e suas *Éclogas*, nada sabia que poderia um dia se transformar nessa personagem da *Commedia*, apenas Dante o figurou desta maneira, porque quis dele seguir um tanto os passos da inspiração poético-profética, e porque com ele poderia chegar ao sentido anagógico-transcendental da Sibila de Cumas. Ter Virgílio como uma de suas personagens significou, para a técnica poética de Dante, reunir os elementos necessários, para que chegasse ao sentido mítico do cristianismo profético e oracular.

O sentido anagógico, que uma personagem pode chegar, requer uma prefiguração espiritual, que, ao mesmo tempo, seja histórica; não pode ser apenas uma personagem inventada, ou seja, ficcional no sentido histórico; deve carregar em si elementos espirituais, materialmente objetivos, que estejam inseridos na cultura. Estes elementos estão, no caso de Virgílio, na obra poética de Virgílio Publio Maro. A obra deste poeta latino tem alta relevância para a interpretação cristã. Em primeiro lugar, pela composição da *Écloga IV*, que Lactâncio interpreta como uma profecia, que anuncia o nascimento de Cristo.⁹ Então Virgílio é, na prefiguração que Dante o reveste, um mestre espiritual, porque é, além de poeta, um profeta cristão. No caso de Beatrice, a prefiguração é feita pela imagem da iniciação feminina¹⁰, que estaria na figura da “*Vergine madre figlia del tuo figlio*” [Virgem mãe, filha do teu filho]. A Virgem mãe foi também representada por Virgílio, em sua *Écloga IV*¹¹. Em um nível mais

⁹LACTÂNCIO, C.F. Lúcio. *Divinae institutiones*, VII, 24. Cf.: BOURNE, Ella. *The messianic Professy in Vergil's fourth Eclogue*. *The classical Journal* 11, nº 7, 1916, p. 390-400.

¹⁰Cf.: VACHELLI, G. *Dante e l'iniziazione femminile*, 2020.

¹¹“*Sicule Muse, di cose un poco più grandi cantiamo! Non a tutti gli alberi piacciono e gli umili tamerischi; se cantiamo le selve, le selve siano del console degne. L'ultima età è giunta oramai della profezia cumana, la serie dei grandi secoli nasce da capo, oramai torna persino la Vergine, tornano i regni di Saturno, oramai una nuova razza s'invia dall'alto cielo [...]*”. Início da *Écloga IV*. Cf.: VIRGÍLIO, P. *Écloga, IV* In: *Opere*, p. 106, 107.

anagógico e figural, a imagem da Virgem Mãe representa a força da *Dea*, o lado feminino de Deus; porém, em uma representação puramente alegórica, representa a Itália. Essa imagem da Virgem representando a Itália já havia sido prefigurada por Virgílio em *Geórgicas* II, (vv. 195-203) e também na *Écloga* IV.

No Ocidente, o recurso às profecias pagãs cristianizadas também é comum. Virgílio é definitivamente incorporado, graças a sua quarta écloa. Os alinhamentos se multiplicam: o autor do sermão *Contra judaes*, atribuído a Santo Agostinho, acredita que Virgílio usou a Sibila de Cumas, e que até mesmo Nabucodonosor anunciou Cristo. Agnelo, historiador da Igreja de Ravena na época lombarda, tem a mesma opinião em seu *Liber pontificalis*. Pascásio Radberto, Rabano Mauro, Cristiano de Stavelot, Cosme de Praga, e logo depois Joaquim de Flora [Giacchino da Fiore], Pedro de Blois, Tomás de Cister e Inocêncio III incorporarão Virgílio, inserido na Árvore de Jessé pelos artistas e em certos ofícios pelos liturgistas. Por exemplo, no rito da procissão dos profetas, um leitor canta: *Dic et tu, Virgile, Testimonium Christo*. São Martinho de Leão supõe até mesmo que Virgílio foi instruído sobre a encarnação por Daniel, assim como Platão teria sido instruído sobre a criação por Jeremias. Quanto à Sibila, ela também é incorporada e, em 1420, Antoine de La Sale visita sua caverna na Itália. (Minois, G. 2015, p. 184).

No caso da prefiguração cristã, que Dante realiza de si mesmo, ao alegorizar-se como o poeta que chegou ao paraíso, podíamos pensar que, enquanto discípulo de Virgílio, ele estaria na árvore de Jessé, realizando a profecia figural da *Écloga* IV; não seria como Paulo ou Enéas, como ele mesmo diz não ser, no *Inferno* I, vv. 31-33, pois não se coloca como servo de Cristo na história, mas servo das *Escrituras*. Dante não pode entrar na categoria mítica da fundação de um país, nem de uma religião, como acontece com Enéas e Paulo, respectivamente. Mas a historicidade, que ele atribui a si e à sua personagem guia, é justamente a de se colocar como servo das *Escrituras*, na qualidade de profeta.

A alegoria, da prefiguração histórica da *Commedia*, é toda permeada de elementos que demonstram como Dante almejou realizar, com o seu poema, uma interpretação espiritualizante das *Escrituras Sagradas*, como veremos no capítulo em que trataremos da profecia figural de Gioacchino da Fiore. Ao mesmo tempo, realizando a sua grande tarefa, poderia entrar na prefiguração da própria profecia, que está em jogo na *Écloga* IV de Virgílio e na *Geórgicas* II. Aqui algumas questões estão em combustão: primeiro, se houve mesmo uma certa intenção de Dante em alegorizar-se como um profeta e, por meio de seu poema, anunciar a segunda vinda de Cristo, ou seja, a segunda vinda do menino nascido da Virgem mãe (poderíamos pensar, pela interpretação cristã, que a anunciação da segunda vinda de Cristo, feita por Dante na *Commedia*, preenche, historicamente, a profecia figural dos oráculos sibilinos, presentes nas obras de Virgílio) e, além disso, estaria agindo em conjunto com outra profecia: a de Gioacchino da Fiore sobre a Idade do Espírito.

Pensando nas interpretações, que foram dadas aos textos religiosos canônicos do cristianismo, os intérpretes medievais foram formando um conjunto de regras hermenêuticas, na base delas está a alegorização, cujo desenrolar se manifesta na ideia de prefiguração. Desta ideia, Moisés, no Antigo Testamento, por exemplo, prefigura Cristo no Novo Testamento, porque na prefiguração há uma repetição, que se desenvolveria até o fim dos tempos, com o Apocalipse (HANSEN, 2006, p.12). Assim também se desenvolveram inúmeras discussões e concílios acerca destas questões de ordem teológica, para que chegassem a alguns consensos quanto às profecias pagãs vinculadas aos oráculos sibílicos; se estes também serviriam para interpretação da história da salvação cristã, e como poderiam ser usados em conexão com os textos das *Escrituras Sagradas*. Assim é que Eusébio de Cesaréia faz uma defesa dos oráculos pagãos, dizendo que eles foram a manifestação de Deus, por intermédio da linguagem poética:

[u]ma vez, porém, que se precipitou no santuário de sua vã superstição, ela foi verdadeiramente repleta da inspiração do alto, e proclamou em versos poéticos os designios futuros de Deus, indicando abertamente a vinda de Jesus pelas letras iniciais desses versos. que formam um acróstico nessas palavras: Jesus Cristo, filho de Deus, salvador, Cruz. (Cesarea, E. *apud* Minois, G. 2015, p. 153).

Essa defesa da utilização de textos pagãos, feita por alguns intérpretes, como Eusébio de Cesaréia, acabou por inspirar ainda mais os estudos dos textos clássicos da latinidade pagã, pois, assim, podiam voltar-se para as profecias pagãs como um atributo a mais para legitimarem a fé cristã e promoveram a conversão do paganismo em cristianismo; foi em Virgílio que tiveram o mais alto grau de prefiguração histórica, desse modo, sua *Écloga IV* faria parte de uma profecia figural cristã.

A primeira interpretação cristã da *Écloga IV* de Virgílio fora realizada por Lactâncio, como nos mostra George Minois:

Surpreendentemente, não ocorre ao espírito avisado de Santo Agostinho que podia se tratar de uma falsificação inventada pelos cristãos. Ele conclui, ao contrário, que a Sibila “parece digna de ser incluída entre os filhos da Cidade de Deus”. E, aliás, “essa de Eritréia, em todo caso, escreveu sobre Cristo profecias evidentes”. Em apoio a essa opinião, ele cita trechos de Lactâncio, ardente defensor da Sibila, como vimos, e acrescenta que Virgílio, em sua quarta égloga anunciando Cristo, talvez tenha apenas recolhido os oráculos sibílicos. (Minois, G. 20115, p. 163).

Além da *Écloga IV*, temos que a primeira interpretação alegórica cristã da *Eneida* fora realizada por Fulgêncio Planciale. No caso da *Écloga IV*, o que foi mais discutido pela exegese realizada, no interior do texto latino, seria a identificação entre o nascimento do menino e o retorno da harmonia e felicidade dos tempos, com justiça e paz.

Em meio aos ataques redobrados contra a adivinhação pagã, subsiste, porém, o desacordo entre os pensadores cristãos a respeito da Sibila e da quarta égloga de Virgílio, que parece anunciar o Cristo. Para muitos, a Sibila foi um instrumento divino. Teófilo de Antioquia cita uma longa profecia contra os deuses pagãos e a favor do Deus único e verdadeiro. Lactâncio é particularmente entusiasta. Para ele, a Sibila anunciou a paixão de Cristo: “Ele cairá mais tarde nas mãos dos ímpios e dos infiéis; com suas mãos impuras golpearão Deus...”; a coroa de espinhos, o vinagre, os três dias na sepultura, o véu do templo, a ressurreição, tudo está lá, e nem lhe passa pelo espírito que poderiam ser interpolações cristãs. Clemente de Alexandria também está convencido. Eusébio de Cesaréia apresenta isso como um fato histórico. (Minois, G. 2015, p. 153).

Discute-se as previsões das Éclogas, pois não era certo de que o menino, que nasceria, de acordo com a profecia de Virgílio, se tratava de Cristo, visto que ainda não se havia chegado à restauração e renovação da paz prometida. Tais Éclogas de Virgílio foram escritas no ano do consulado de Pollione, em 40 a. c. Por isso, alguns estudiosos argumentam que Pollione teria sido o protagonista entre a paz de Antonio e Otaviano, com o acordo de *Brindisi*. Desta maneira, alguns concluíram que o menino, que fora prenunciado por Virgílio, deve ter sido um dos filhos de Pollione, ou seja, Servio ou Asinio Gallo, este nascido no ano de 41 a.c.:

[...] diz-se que declarou ele mesmo a Asconio Pediano de ser a personagem homenageada desta égloga; dividem esta ideia MACROBIO, *Satum.* III, 7. 1; GEROLAMO, *Chron.* a. 14 d. C. É o caso de recordar a longa tradição cristã, que vê aqui uma profecia de viés bíblico da encarnação de Cristo; isto acenam também os Scoli Bernesi (onde indica junto outros filhos de Pollione, Salonino, Marcello e Ottaviano, que foi retomado recentemente); foi sustentada desde Constantino e desde Lactêncio (cfr. D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, I, Firenze, 1937, pp. 122-127). Recordemos, porém também a hipótese (cfr. per es. R. SYME, *op. cit.*, pp. 220 sg.; W. F. J. KNIGHT, *Virgilio*, trad. it. Milano, 1949, p. 73), de que se trata do filho esperado (porém foi uma filha), de Antonio e de Ottavia, irmã de Ottaviano, em cujo casamento sancionaram o acordo de *Brindisi* (ou, caso análogo, da futura Giulia Maggiore: G. JACHMANN, *Die vierte Ekloge Vergils*, «Ann. della Sc. Norm. Sup. di Pisa», 1952, p. 56); e aquela (cfr. ad es. K. BÜCHNER, *op. cit.*, pp. 246 sg.) (cfr. ad es. K. BÜCHNER, *op. cit.*, pp. 246 sg.), a qual *il fanciullo* [o menino] tem a mesma idade e o símbolo do nascimento da idade de ouro, cuja dominação seria feita pelo divinizado Ottaviano: cfr. già gli Scoli Bernesi, e M. BOLLACK, *Le retour de Saturne* (un étude della IV Églogue), «Rev. des étud. lat.», 1967, pp. 304-324. (Virgílio, 2013, p.108 [tradução nossa]).

Tais conclusões, a que chegaram os estudiosos da vida e obra de Virgílio, como Pierre Grimel, são as de que nas obras do poeta latino, *Eneida*, *Éclogas* (Bucólicas) e *Geórgicas*, existe, sim, uma força oracular, que remontam às doutrinas órficas e pitagóricas.

Miseno, filho de Eolo, encontra o seu epíteto, «que no tiene igual para arrastrar a los hombres y para inflamar a Marte, con su canto» [sem igual para arrastar aos homens e para inflamar a Marte, com seu canto] (VI, vv. 164-165). Este, por exemplo,

pieçosamente pego por Eros, faz-nos ver que a poesia de Virgílio se funda não sobre uma escritura minuciosa, laboriosa, verso por verso, senão sobre ela *O tempo de Augusto* como continuidade de um discurso, cuja força está próxima daquilo que dá ânimo a um orador. Nisso, não se conformava com a estética dos “novos poetas”, que se preocupavam mais com o cinzelado do que com a inspiração. Por certo, ele era muito sensível à perfeição formal e não havia renunciado ao “limar” incessantemente versos desconformes, como o fez nas *Geórgicas*, porém o essencial não era o “prazer” da beleza; este residia na comunicação de uma verdade interior, percebida intuitivamente pelo poeta. Há algo de oracular na *Eneida*, como se o poeta não estivesse solitário em sua criação, como se forças profundas se apoderassem dele e o ditassem, ao menos, algumas de suas palavras. Um certo número de versos (tem 58 destes que permanecem incompletos no poema) nos trazem, todavia, hoje, o testemunho disto. (Grimel, P. 2011, p. 204-205 [tradução nossa]).

Nesse sentido, lembramos do Canto VI da *Eneida*, em que Eneias escuta os oráculos da Sibila, é o começo da segunda parte do livro, a descida aos infernos, ou *catábase*, em que Eneias pede a Sibila que o instrua para que possa ir ao mundo dos mortos ver seu pai, Anquises.

Assim Eneias falava, a choras. Solta aos ventos as velas, para chegar às euboicas paragens de Cumas. Proas viradas para a água, o tenaz dente da âncora prende fundo as naus, cujas popas recurvas de cores variadas a praia enfeitam. [...] O pio Eneias, no entanto, dirige-se para um dos cumes, onde o alto Apolo é cultuado, e prossegue até a gruta secreta da pavorosa Sibila, a que o vate de Delos infunde inteligência e grande ânimo, e as coisas futuras revela. (Virgílio, 2014, p. 373).

Outros escritores medievais, como Dante Alighieri, também corroboram da interpretação cristã da figura de Virgílio como um profeta oracular sibilino, que prenunciou o nascimento de Cristo. Deste modo, Virgílio é figurado na *Commedia* como um guia espiritual da viagem de Dante pelo mundo da morte; a visão geral da *Commedia* é que esse mundo, ou estado da alma no além, apenas permanece até a segunda vinda de Cristo. No livro VI da *Eneida*, Eneias, ao chegar diante de seu pai, Anquises, nas margens do rio Letes, no mundo dos mortos, é instruído por ele e pela Sibila às *Portas do Sono*, que são duas: em uma estão os sonhos falsos e na outra os sonhos verdadeiros, ao sair por esta última porta Eneias se reencontra com seus amigos. A leitura cristã dessa passagem, retoma a metáfora da *Porta do Sono*, com a ideia ortodoxa de que somente os justos e penitentes poderão se reencontrarem no final dos tempos. Então essas portas seriam o símbolo da fé e do justo caminho, ao que o Portal do inferno da *Commedia* se mostra como antítese.

Pensando no encontro entre os textos latinos e a ortodoxia interpretativa cristã, que proclamam a profecia figural, podemos entender melhor como a interpretação de tais textos foi

sendo moldada e incorporada à cultura, através do método de interpretação alegórico, influenciando, fortemente, a compreensão do sentido anagógico dos textos considerados sacros.

Retornando a Beatrice e à candida rosa do paraíso XXXI, podemos vê-las como uma representação cristã, do que já havia sido anunciado na Geórgicas II de Virgílio e alegoziado como “*la pace augustae*”. A candida rosa aparece no Canto XXXI da *Commedia*, e se relaciona com a repetição dos números 3 e 1, que percorre todo o poema.

1.2 - O ESPÍRITO PROFÉTICO DE GIOACCHINO DA FIORI NO *PARAÍSO* XII

Este subcapítulo tem por objetivo trazer algumas notas sobre a misteriosa presença do abade Gioacchino da Fiori no paraíso de Dante, marcada pelo epíteto “*di spirito profético dottato*”. Gioacchino é uma figura que promove, historicamente, a prefiguração profética da Terceira Idade, ou seja, a Idade do Espírito. Para nós, Dante realiza a prefiguração da Idade do Espírito com a composição de seu poema. Nesse sentido, buscamos a relação da presença de Gioacchino, no paraíso XII, com a simbologia dos números 3 e 1, que, como já dissemos, é uma constante na *Commedia*, e podem ser interpretados tanto alegoricamente, pela prefiguração, quanto psicanaliticamente, pelo complexo edipiano. Aqui traçamos, em linhas gerais, a interpretação alegórica.

Um dos mais importantes estudos de Giacchino é *De unitate seu essentia Trinitatis* [Da unidade da essência da trindade]¹², com sua teoria sobre as três idades da história. Tal teoria influenciou fortemente a teologia e a filosofia da história e fora elaborada a partir dos estudos que o abade calabrês também realizara sobre o *Apocalipse*, livro profético de João¹³. Traçamos a reflexão de que podemos entender a *Commedia* como uma busca de Dante pela realização literária da profecia figural de Gioacchino, acerca da Idade do Espírito, a terceira idade, em que as *Escrituras* seriam reunidas e interpretadas em conjunto, em seu sentido espiritual e criativo.

A busca de Dante reflete, de um modo inconsciente, a manifestação de um desejo/compromisso em desenvolver tal leitura/interpretação criativa das *Escrituras* e, por

¹²C.f.: FIORE, G. I sette sigilli, 2013, p. 8.

¹³C.f.: FIORE, G. Introduzione all'Apocalisse, 1995.

consequente, ser um daqueles que receberam a Idade do Espírito, pois ela é dada, pessoalmente, segundo Gioacchino, a qualquer um que a buscar em si.

O poema sacro, como Dante o adjetiva no paraíso XXVI, é um clássico da literatura mundial e se configura como uma das mais importantes obras literárias, principalmente, para a cultura religiosa ocidental, por sua enorme influência no aprofundamento das discussões acerca da hermenêutica teológica e jurídica, assim como por sua relação com a história das religiões e com o caminho espiritual da humanidade. Precisamos lembrar de que na época em que fora escrito, as discussões jurídicas e civis faziam parte, também, das discussões teológicas, em que as questões relativas às leis humanas eram também relativas às leis, supostamente, divinas. Fora composto, como mesmo nele está escrito: “após vinte e cinco séculos de Netuno se surpreender com a sombra de Argos” (*Par*, XXXIII, vv. 94-96), ou seja, no século XIV da era comum, durante 21 anos, como supõem alguns dantistas, no período em que Dante Alighieri estivera exilado.

São inúmeras as questões espirituais e seculares abordadas dentro das três partes do poema, e estas partes nos transportam à ideia de uma espécie de mundo por vir após a morte e após a segunda vinda de Cristo. O *pós-mortem* é um mundo com três dimensões materiais, ou seja, providas de matéria (apenas o Empíreo é desprovido de matéria), morfo-escultura (forma) e cosmo, em que as almas habitam eternamente. No inferno as almas sofrem torturas por erros mundanos; no purgatório, peregrinos buscam a atenuação de seus erros para salvação; no paraíso, os beatos sentem a graça plena da presença divina e cósmica do perdão, que Dante obteve, apenas por compor o seu poema, e nessa empreitada arrepender-se de seus delitos, que a subida do purgatório vem nos mostrar, ao ter os sete Ps (pecados) apagados de sua testa.

As questões existenciais e teológicas, como a ideia de salvação, e as preocupações últimas do homem, em relação a Deus, à família, por exemplo, não são problemas esquecidos no mundo dos mortos; enquanto também, não se esquecendo do mundo de cá, entre os mortos, Dante mostra que a guerra é o perene convívio das gentes na Terra, cujos ideais de salvação são destruídos por torturas constantes. Estas torturas são problemas reais para a humanidade, com as quais, no meio de todo o caminho, sempre teremos de lidar. Como teve de lidar também o *Homem dos ratos*, para lembrar um dos casos clínicos de Freud, cujo trauma maior era se lembrar de uma tortura de guerra. Dante, pessoalmente, estava lidando com tais torturas, porque estava no exílio e, caso retornasse à sua ex pátria-cidade-Estado, deveria ser queimado vivo, segundo a sentença dada a ele pela comuna de Firenze em 1301.

Para que houvesse uma *vita nuova*, Dante deveria saber enfrentar estas torturas, sentidas em si como perigos reais, pois apontam para a morte real. Isso fica claro nos contornos da narrativa construída. Ao conversar sobre questões mundanas, com aqueles que já não estariam mais vivos, como presenças físicas, consegue enxergar que eles permanecem, mundanamente, como resquícios dos seus atos quando estiveram vivos, seja pelo grande estrago que deixaram, seja pela grande presença com que no mundo estiveram; a força dos seus paraísos e infernos, arrependimentos, está na força de seus atos na Terra. Alguns são filhos deixados em guerra e em guerra perdidos, chefes religiosos, bestas feras; outros são belas figuras, filhos de poetas, artistas, bons governantes.

O que confere voz e sentimento às tantas personagens, que encontramos no poema, e que Dante encontra em seu caminho de narrador, é a fantasia do poeta. Mas ele sonha o que vê e escreve o que sonha e, sonhando o que vê, quase ou como em uma visão profética, tenta acessar a verdadeira *Porta do Sono*, que é tão misteriosa quanto a presença daqueles seres que vieram para marcar a história humana, seja pela força com que se deram ao bem comum da humanidade, seja pelo grau de destruição que promoveram.

Embora possamos reconhecer a influência das *Escrituras* sagradas de herança abraâmica no sonho Dante, também reconhecemos que a *Commedia* não as encerra em si mesmas, oferecendo, deste modo, uma extraordinária obra literária de teologia política, que é fruto de uma experiência de expansão e aprofundamento da sabedoria presente nas *Escrituras* sagradas (não apenas aquelas consideradas sagradas pelo cristianismo) e no convívio com questões jurídicas seculares¹⁴. Assim, também reconhecemos que a *Commedia* realiza uma hermenêutica das *Escrituras*. É um poema que foi elaborado através da busca da consciência acerca da humanidade e de seu caminho, mas não uma consciência sem mistério, pois todo o poema está no encontro com questões difíceis, tais como a realização do amor, da justiça e do bem comum, questões que atingiram pessoalmente a Dante, visto o seu exílio político.

Qualquer escritor pode inventar um poeta exilado como personagem principal de sua obra, mas, propriamente, ainda não teria sido exilado pessoalmente e a sua personagem ainda não teria acontecido, no sentido histórico e material. Mas Dante aconteceu. Para ele, seu exílio é também um estado histórico do Espírito, do qual fala Gioacchino, e que ele nos mostra ao final do poema com a alegoria da Águia, no paraíso: “*con costui corse infino al lito rubro; /*

¹⁴Aqui devemos lembrar, apenas a título de nota, do extraordinário trabalho de Hans Kelsen acerca da teoria de Estado elaborada na obra de Dante Alighieri, *Da monarquia*, obra que legou muitas questões que influenciaram a composição da *Commedia*. C.F.: KELSEN, H. **A teoria de Estado de Dante Alighieri** (1905).

con costui puose il mondo in tanta pace / che fu serrato Giano il suo delubro” [até o roxo mar tudo a Águia toma, e ao mundo tão serena a paz se inclina, que enfim de Jano as portas fecham Roma] (*Par.* VI, vv. 79-1).

Ao pleno estado de graça, na visão soteriológica que a *Commedia* narra, chegaram apenas as matriarcas do paraíso. Mas elas estão lá pela fantasia de Dante, em prolongar-se para além da vida terrena, encontrar a mãe, brincar um pouco de profeta e poder sentir-se no paraíso, submerso em sua própria fantasia de redenção e fim de tanto exílio.

Para chegar mais próximo da imensa generosidade, que alguns poucos lhe transmitiram, e nos narrar a visão da “*luce viva*” (*Par.* XXX, vv. 49), desmaiou tantas vezes, de fome, de sede, de angústia em se ver desgraçado nesta terra. Na alegoria, o desejo de retorno às matriarcas não é nada mais do que um desejo do retorno ao útero, à uma morte que é desejo de reencontrar a mãe, a uma morte que é desejo de reencontro com o materno, como veremos.

A *Commedia* possui uma estrutura sistematicamente matemática, em que várias questões de ordem teológica, existencial e política se mesclam para nos mostrar a complexidade da história e do *ser*, que são tão cotidianos quanto eternos, na visão projetada no poema. Dante narra, em diferentes lugares, seu encontro com alguns dos mais importantes teólogos e exegetas bíblicos, como o abade calabrês Gioacchino da Fiore, que no paraíso aparece como um dos doze lumes *luce in dodici libelli* (*Par.* XII, vv. 135).

O poema dantesco é, dentre tantas coisas, a realização de uma profecia figural, o que procuramos elucidar neste subcapítulo. O princípio da nossa investigação acerca desta profecia figural, está em colher algumas pistas sobre a presença de Gioacchino da Fiori no paraíso, começando por uma maior compreensão da profecia figural e, posteriormente, abordando alguns aspectos acerca da Idade do Espírito, e de como a *Commedia* é uma realização, na história e na arte, do desejo de Dante em realizar essa profecia da Terceira Idade, que talvez seja a sua maior intenção.

Desta maneira, o poema sacro de Dante deve ser pensado como uma figura, que realiza, dentro da história, a profecia de Gioacchino da Fiori acerca da Idade do Espírito, ou seja, a *Commedia* é, dentre tantas coisas, fruto de um desejo de Dante em realizar a sua interpretação espiritual das *Escrituras*, pois que *nel mezzo del cammin di nostra vita* [no meio do caminho de nossa vida], ou seja, no meio do caminho da vida em comum, quem *ritrova* [retorna] é o poeta-profeta, que vai lidar, em todo o caminho percorrido, com o espírito profético (do início do sonho (*Inf.* III, vv. 136) ao despertar, no *Par.* XXXIII, e com as questões difíceis da existência.

Dentre tais questões, a sua própria fã ao ver-se exilado de sua pátria e afastado da fonte de seu batismo. Embora isso tenha uma conexão com uma questão muito medieval, a de que não há pátria sobre a Terra, estamos todos exilados da nossa verdadeira pátria, que é o Éden, podemos perceber que para Dante esta é uma questão muito pessoal, visto o seu exílio real.

Dante foi capaz de realizar, com seu poema sacro, a profética tarefa, elucidada por Gioacchino, que é a interpretação pessoal e criativa das Escrituras Sagradas. O espírito, que Dante recebe, o permite ter a liberdade de ver em si mesmo o elo entre história e eternidade. Este elo é marcado, dentre tantas coisas, pela presença da figura do poeta exilado, que, criativamente, reúne as *Escrituras* por meio da linguagem poética e, também, em seu próprio espírito. Dante deseja realizar essa tarefa, mas qual é o motivo que o fez desejar prefigurar-se historicamente? Talvez seja porque, com isso, ele quisesse uma poética em que pudesse denunciar seus inimigos, pedir justiça e paz, para abrir os olhos humanos em relação a *la puttana* e *la nova belva*, como veremos; o caminho percorrido no poema possibilitou transformar sua agressividade em poesia e a poesia em denúncia, sublimando seu estado de desamparo; e isto ele realizou de várias maneiras, tanto por meio de alertas a seus leitores, demonstrando questões políticas e éticas difíceis, quanto mostrando a seus inimigos que, embora tanto exílio sofrido, ele não foi vencido pelas feras no caminho, pois ele não mais as temia. Ele não as temia por tantos motivos, o principal, a chegada de Virgílio, o *dolce pedagogo* [doce pedagogo]. Com Virgílio, Dante pode seguir um outro caminho, que é o do encontro com a poesia e com o poema. Pela promessa do poema, Beatrice justificou sua alma perante à corte eterna.

Mas, então, alguns se perguntam: o que é uma interpretação espiritualizante e o que ela tem a ver com a Idade do Espírito? Em primeiro lugar, devemos pensar que a Idade do Espírito é um símbolo e também é uma figura, já que é uma maneira de dizer “eis aqui a verdade que já fora revelada em Cristo, mas que também estivera com Moisés e, agora, está comigo”, sendo assim, é a realização na história de um acontecimento passado e futuro, é aquilo que designa o que deve ser visivelmente sentido no ser e que somente em um certo momento e sob determinadas condições se revela, no presente, como a “*luce eterna*”, que Dante nos mostra quando tem a visão da efigie humana, fulgurada de uma luz com três círculos e três cores e um só conteúdo. Essa visão apenas foi possível depois da visão total do exílio que sofria, desde o Éden e o Egito, é uma visão condensada de uma totalidade histórica, supostamente, real:

Ne la profonda e chiara sussistenza [Do alto Lume na clara subsistência]
de l'alto lume parvermi tre giri [três círculos agora apareciam]
di tre colori e d'una contenenza; [de três cores, em uma só abrangência]

e l'un da l'altro com'iri da iri [Um ao outro, de dois, se refletiam]
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco [quais íris para íris, e o terceiro]
che quinci e quindi igualmente si spiri [fogo emanava que ambos recebiam]

Oh quanto è corto il dire e come fioco [Oh, quão curto é o dizer, e traiçoeiro]
al mio concetto! e questo, a quel ch' i' vidi, [para o conceito! Este, que eu senti]
è tanto, che non basta a dicer "poco" [julgá-lo "pouco" é quase lisonjeiro]

O luce eterna che sola in te sidi, [Ó eterna luz que repousas só em Ti]
sola t'intendi, e da te intelletta [a Ti só entendes e, por Ti entendida]
e intendente te ami e arridi! [respondes ao amor que te sorri!]

Quella circolazion che si concetta [O círculo que, qual luz refletida]
pareva in te come lume riflesso, [gerado parecia do teu Fulgor]
da li occhi miei alquanto circunspetta, [à minha vista, à sua volta entretida]

dentro da sé, del sua colore stesso, [dentro de si, e na sua própria cor]
mi parve pinta de la nostra effige; [de nossa efigie mostrava a figura]
per che 'l mio viso in lei tutto era messo [que prendeu o meu olhar indagador] (*Par.*
 XXXIII, vv. 115-132).

A luz eterna do Espírito, em que Dante se viu reflexo, seria a conexão, que traz a imagem do humano, enquanto um Eu com outros, que participa, ativamente, de toda a história; em que pôde dizer: “eis-me humano como outros”, um humano que soube cumprir as penas de tanto exílio e, nele seguindo, obter uma maior compreensão da “*nostra effige*”, já que a causa de tanto exílio não pode ser senão reconhecer, no reflexo de qualquer espelho, não um humano apenas, mas a multidão, que a visão da *nostra effige* vem sinalizar, figuradamente. A figura, na visão profética medieval, é sinalizada como um acontecimento misterioso, que age na psique, aparece sempre representada como o espectro de algumas imagens, que assaltam a mente, clarões, luzes, vozes. Hoje, depois da psicanálise, sabemos um pouco mais sobre o que estas figuras,

ditas proféticas, no universo medieval, podem significar para o inconsciente, como veremos nos próximos capítulos.

A partir de uma exposição erudita das aparições do termo [*figura*] em autores que vão de Terêncio a Quintiliano, passando entre outros por Varrão, Lucrécio, Ovídio e Plínio, nos quais "figura" comporta significados cambiantes - forma plástica, imagem, cópia, forma que retrata ou forma que muda -, o percurso de semântica histórica descrito pelo ensaísta chega à concepção da figura de linguagem - "forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio" (p. 24). Mas nos múltiplos registros da palavra Auerbach descobre a alusão escondida que tende a ser revelada e expandida pelos Pais da Igreja na Idade Média. Assim é que em Tertuliano "figura" indica a representação concreta de algo que vai se realizar no futuro. A "figura" é então algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real. [...]. É essa hermenêutica que institui a relação entre duas realidades, pois aquilo que a "figura" profetizava - sem deixar de ser o que era, alcança no final sua realização plena (*Erfüllung*). No desenho ágil e complexo traçado por Auerbach, o conceito se desdobra e adensa a cada passo, à medida que absorve novos conteúdos. Por exemplo, estabelecendo vínculos tanto com a verdade (*veritas*), da qual seria uma mimese ou imitação (*imitatio*), como também com história ou *littera*. Vista por este ângulo, "figura" é o sentido literal ou o acontecimento que se refere a uma realização que está encerrada no seu próprio bojo. Essa realização, por seu turno, tendo, como se disse, afinidade com a idéia de *veritas*, faz com que "figura" possa ser captada como meio-termo entre história e verdade. (Carone, *Apud* Auerbach, 1997, p. 8-9).

Considerando que o poema sacro de Dante não é mera *imitatio* ou cópia de uma suposta verdade figural acerca da eternidade da alma, podemos discernir que, mais intimamente, além de uma realização literária/poética da profecia figural, feita por Gioacchino acerca da Idade do Espírito, também é uma revelação profética, assim sendo, parte de um mistério, que no seu mais íntimo e profundo (e não devemos nos esquecer do lugar do inconsciente nessa profundidade), é um meio entre fantasia e realidade psíquica; assim Dante, ao se alegorizar como a figura de um poeta-profeta, realiza uma leitura espiritualizante das *Escrituras* e a encarna na história como a verdade metafísica da alma após a morte. Esta verdade, justamente, nos aparece por meio da visão do poema sacro, que seria o meio para a sua salvação. Isto é onde reside a leitura espiritual das *Escrituras*, que Gioacchino mostrou, e que Dante quis realizar para salvar-se espiritualmente. A leitura espiritual carrega o mesmo significado de esperança em si mesmo "Sperant in te", como vemos no Canto XXV do paraíso:

E io: "Le nove e le scritture antiche [E eu: "a nova Escritura e as antigas]
pongon lo segno, ed esso lo mi addita, [precisa a meta, e ao fito me convida]
de l'anime che Dio s'há fatte amiche [das almas que a si Deus tornou amigas]

Dice Isaia che ciascuna vestita [Diz Isaias que cada qual, vestida]
ne la sua terra fia doppia vesta: [de dupla veste em sua terra será]
 e la sua terra è questa dolce vita. [e a sua terra será esta doce vida]

E 'l tuo fratello assai vie piú digesta, [E o irmão teu que melhor explana, lá]
là dove trata de le bianche stole, [onde de alvas estolas tem escrito]
questa revelazion ci manifesta". [esta revelação certa nos dá]

E prima, appresso al fin d'este parole, [E logo o fim desse meu dito]
"Sperent in te" di sopr'a a noi s'udí; ["sperent in" te do alto ora se ouvia]
a che rispuoser tutte le carole [que acompanhou todo coro bendito]
 (Par. Canto XXV, vv. 88-99).

O início da Idade do Espírito, anunciada pela presença do “*sprito prefetico dottato*” de Gioacchino da Fiori no paraíso XII, faz parte de um desejo de Dante em conceber e mostrar o elo que deve ser percorrido entre mente e corpo para que o Espírito se revele. Qualquer um de nós já se deparou com a mecanicidade do cotidiano, em que o trabalho molda as horas do dia, em cada uma delas fazemos algumas funções. Diariamente, realizamos atividades físicas e mentais, em que podemos pensar que isso é o suficiente para vivermos bem. Por um lado, é uma forma de levar a vida sendo modernamente humanos, embora a sensação total é a de ver a vida se esvaindo, como “*la diritta via era smarrita*” (*Inf.* I, vv.3). Em meio ao caos das burocracias e atrocidades mundanas existe uma vida perdida, é nessa hora que Dante nos fala da Idade do Espírito, anunciando uma outra maneira de viver, viver de uma forma sacra e criativa, pois o humano não é apenas um autômato, nem um animal, pronto para morrer e se acabar de maneira tola e mesquinha, lutando em guerras medíocres, por pessoas medíocres; nem mesmo vive apenas por estar vivo e trabalhar. Estas coisas não são a garantia de uma suposta democracia da alma, nem de uma vida plena e feliz, pois ainda, além disso, é preciso aprender a amar como “*l'anime che Dio s'há fatte amiche*” [almas que Deus fez amigas], faltará, portanto, algo a ser completado em si mesmo, que anuncia o futuro eterno da própria alma. Nisto a ser completado, é que reside o mistério da vida em comum na Terra. É desta visão de completeza, que Dante enxerga o caminho árduo, que seu mestre o guia, mas que deve percorrido mesmo com tanto sofrimento. Neste caminho árduo, todos se vêem diante do espelho da vida, como a *nostra efigie*, ou seja, como humanos em si.

Ao mesmo tempo em que a *Commedia* é a realização da profecia figural de Gioacchino, também a anuncia para outros tempos, como uma tarefa a ser realizada por cada geração, e por cada um em sua geração, pessoalmente; isto porque a figura somente se completa na história, ela se completa apenas na redescoberta da nossa efigie, que é também a descoberta de seu próprio povo, que deve saber encontrar o seu poema, como Dante encontrou o seu na *Commedia*. Neste caminho, Auerbach nos esclarece um pouco mais sobre a profecia figural:

[a]o lado da forma alegórica que discutimos, há ainda outras maneiras de representar uma coisa por outra que podem ser comparadas com a profecia figural; é o caso das chamadas formas simbólicas ou míticas que são frequentemente vistas como características de culturas primitivas e que, seja como for, são encontradas constantemente nestas. [...]. Essas formas simbólicas ou míticas têm certos pontos de contato com a interpretação figural: as duas aspiram a interpretar e organizar a vida como um todo; ambas são concebíveis apenas em esferas religiosas ou afins. Mas as diferenças são evidentes. O símbolo deve possuir poder mágico, a figura não; a figura, por outro lado, deve ser histórica, mas o símbolo não. É claro que a cristandade não deixa de possuir símbolos mágicos; mas a figura não é um deles. O que torna de fato as duas formas completamente diferentes é que a profecia figural se relaciona com uma interpretação da história - na verdade é, por sua natureza, uma interpretação textual -, enquanto o símbolo é uma interpretação direta da vida e originalmente, na maior parte das vezes, também da natureza. Assim, a interpretação figural é o produto de culturas posteriores, bem mais indiretas, mais complexas e mais carregadas de história do que o símbolo ou o mito" (Auerbach, 1997, p.48-9).

Gioacchino da Fiore em *Introduzione all'Apocalisse*, não utilizou o método de interpretação alegórico, como a Igreja Católica Apostólica Romana instruía, ele o rejeitou, utilizou largamente a hermenêutica da concórdia. É importante lembrar que Dante não foi um hermeneuta da concórdia. Porém, fica evidente que realizou alguns estudos no sentido dessa interpretação de Gioacchino sobre a história e enxergou-a como parte legítima de um caminho interpretativo sobre a reunião das *Escrituras*.

Esta reunião parte de alguns símbolos, como Raquel e Beatrice sentadas lado a lado na candida rosa, figurando o *Antigo e o Novo Testamentos*. Isto carrega a história das visões soteriológicas e escatológicas que Dante projeta em seu poema. O espírito profético de Gioacchino Da Fiore no paraíso de Dante faz parte da compreensão, por parte de Dante, do valor figural e espiritual, que emana da interpretação de Gioacchino acerca das três idades da história, e da compreensão da Idade do Espírito como a necessidade da leitura espiritualizante, criativa e pessoal para a reunião das *Escrituras*.

Na visão da hermenêutica da concórdia, não existe uma hecatombe terrena, em que é chegada a Idade do Espírito, na verdade, há uma hecatombe moral e ética no próprio ser, há um transbordar da justiça, que são realizados em cada um de maneira pessoal e individual, pela amizade, pela família, pela comunidade. Para Gioacchino, somente podemos chegar a Cristo por esse meio, por uma visão da história do *ser* e da salvação, em que o corpo que está na cruz, todos os dias, é o corpo que está diante do espelho e da efigie humana todos os dias, ou seja, diante da história e da verdade de sua presença, e isto Dante viu quando se projetou em carne no inferno, por exemplo, diante de seus inimigos.

Em sua experiência espiritual, Dante também demonstra a jornada da humanidade, que busca a verdade da fé, representando, no mundo dos mortos, a busca humana pelo sentido do *ser* no mundo, ou seja, representando a busca pela salvação, que é feita apenas a partir da reunião entre corpo, mente e alma (*soma, pneuma e psique*). Estas três partes, supostamente dispersas no inferno, não poderiam mais se reunir na morte, pois se reúnem somente pelo Espírito, que não aceita nenhuma corrupção. Dante vê que, espiritualmente, as *Escrituras* sagradas do monoteísmo reúnem importantes ensinamentos, que traduzem a busca trina e una do *ser*, como Gioacchino quis elucidar em sua teoria da história. Porém, poucos viram o seu *ser* preencher-se espiritualmente para fazer-se historicamente, como encarnação da verdade, em que o saber da encarnação é compreender a própria fé em si e, por conseguinte, a própria verdade desta fé em si.

O desejo de Dante escrever sua visão sobre este estado humano, de busca pela plenitude espiritual, salvação eterna, por assim dizer, se manifestou na busca e entendimento do seu próprio caminho enquanto estudioso das *Escrituras*; afinal, o que vem após a morte e o que são os sonhos? A morte é um sonho da alma? Dante sonha algumas vezes, enquanto também busca a compreensão de seus sonhos, a unidade deles, o Uno e o profético neles. Ele enfrenta seus desejos, se coloca diante deles; nós aqui talvez não cheguemos a saber o que, verdadeiramente, esta em jogo, inconscientemente, nesses desejos de Dante; talvez cheguemos apenas à superfície destes desejos. Porém, existe nessa busca pela composição trina e una do *ser* um traço característico da conformação da neurose, que é, justamente, obsessiva: a incessante busca estética pela perfeição poética, esta obsessão simbólica percorre toda a *Commedia*, talvez seja o caso, justamente, de dar um sentido e um outro lugar para ela com a psicanálise, de observá-la para além da alegoria, para chegarmos a algum sentido mais subterrâneo dos números que se repetem, um sentido que fora camuflado no poema.

Pensando com Terry, podemos entender a *Commedia* também como um sonho visionário: “[b]oa parte da interpretação das passagens proféticas das *Escrituras* depende principalmente do domínio dos princípios e das leis da linguagem figurada, e dos tipos e símbolos. Também requer algum conhecimento da natureza dos êxtases e dos sonhos visionários (Terry, M.R. 1985, p. 405).

Se a *Commedia* pode ser interpretada como as *Escrituras*, em relação ao seu sentido figural e anagógico, vemos que a construção da metáfora onírica de Dante, parece nos trazer, em seu interior, o reconhecimento de uma busca de realização espiritual. Como uma figuração, a uma nova visão acerca da vida espiritual, isto levou Dante a escrever seus sonhos visionários, voltando-se, nesse átimo, ao interior da própria busca humana pela compreensão de tais sonhos e, assim, quis mostrar-nos sua visão. O sonho visionário, para muitos de nós hoje, é um sonho alucinatório, porque a natureza extasiástica desse sonho representa também uma perda de realidade, uma realidade a que estamos submetidos e que atribuímos aos fenômenos descritos pela ciência, fenômenos físicos, mecânicos, ópticos, matemáticos, químicos, ou seja, fenômenos que fazem parte do *cogito* moderno. O espírito de petencostes não faz tanto sentido para nós hoje quanto fazia para Dante e Gioacchino. Abaixo segue um trecho da interpretação do abade calabrês acerca do Apocalipse de João, nós o lemos e temos a sensação de que não mais pode ser interpretado como profecia, mas apenas como desejo, que é um desejo de salvação, tanto individual quanto de salvação humana, pois para nós, leitores modernos, o espírito de profecia já não pode estar submetido à literalidade interpretativa.

É agora o momento de considerar o curso dos tempos passados, nos quais as obras do Antigo Testamento foram seladas no sacro rolo, para que consigamos entender, distintamente, também aquelas desta sexta idade, que contém em si toda a plenitude do Novo Testamento, para que, assim, conseguíssemos, em primeiro lugar, expô-la, depois confirma-la, sob a guia de Cristo, com as apropriadas autoridades, de modo a virmos atribuídos os respectivos tempos às singulares partes do Apocalipse. É solene o reconhecimento na Igreja, que são apenas seis, as idades do mundo, assim como Deus fez todas as obras suas em seis dias. A sétima não consiste, de fato, uma obra, mas vem dada às almas no silêncio. Agora são, então, seis as idades do mundo na obra, cinco das quais pertencem ao Antigo Testamento, a sexta ao Novo Testamento. Nós somos, por assim dizer, como diz o Apóstolo, aqueles que são vindos ao fim dos séculos. Portanto, a primeira idade foi iniciada por Adão, vem concluída no tempo do justo, Noé, a segunda em Abraão, a terceira em Davi, a quarta no exílio da Babilônia, a quinta no advento do santíssimo Salvador do mundo, a sexta teve início nele mesmo. Isto não se sabia, no princípio, quando Deus, onipotente, dispunha o que foi apenas conhecido no início da sexta idade, depois Cristo ressurgiu dos mortos, quando este abre também a mente dos discípulos, para que compreendessem as *Escrituras*. Isto, no entanto, diz respeito às coisas passadas. De fato, aquelas que eram futuras, no Novo Testamento, estavam contidas dentro da casca de noz, não podiam ainda serem conhecidas nem discutidas, exceto somente em espírito de profecia. Como nós vemos, neste ponto, estamos nós mesmos; não era no futuro, que depois dos apóstolos e

evangelistas, viria enviado um profeta qualquer, que recolhesse as histórias eclesíásticas, come elas mesmas, para significar qualquer coisa, como um tempo, que viria do Antigo Testamento, para que o povo, livre a contemplar, não fosse constringido e forçado, como foi por um tempo o povo hebraico, a ficar sob um tutor. Mas onde, na verdade, fala o espírito de profecia purificador das Escrituras, que vem esmagado, e empalidece-nos, por só supormos alguma coisa, que tivesse sido obscurecida por qualquer poder. Vem daí o que se diz sobre os animais santos: agora quando se faz sentir uma voz sobre o firmamento, que era sobre a cabeça deles, estavam parados e abaixaram as suas asas. Quando, então, penetramos os mistérios, para contemplar os recessos, somos lançados às alturas celestes, como se tivéssemos penas, mas é difícil, quando ressoa uma voz por cima do firmamento, assim, devemos abaixar as asas, porque é necessário que o homem fique em silêncio, se cale, para que possa ser preenchido de graça quando fala o Espírito mesmo, é preciso que segure a própria voz. Tanto quanto os animais santos, temos penas apenas para contemplar, com as quais podemos entender o que está posto sob o firmamento e o que está sob o rolo das sagradas Escrituras; quando, todavia, nasce uma voz por cima do firmamento, abaixam as asas, porque, às vezes, o espírito de profecia afirma, através do profeta, qualquer coisa que não se encontra nos sacros textos; de imediato, alguns desistem da própria contemplação e, subitamente, caem da própria liberdade, para que venha homenageado o Espírito Santo. No Novo Testamento, o que acontece, porém raramente, vem a ser aceito, para que seja livre a nós progredirmos na contemplação e possamos, desta maneira, desviarmos os cantos dos falsos profetas. Por este motivo, deve-se escrever uma profecia geral, para o conhecimento das provas deste tempo, o qual, quase todo mundo reconhece, é o predileto de Cristo, e, como o dulçor da corte celeste, para que a igreja dos cristãos soubesse excluir novidades profanas e afugentar as profecias estranhas, que fossem contrárias a esta. Quem quiser, pode ameaçar a eminência do fim do mundo. (Fiore, G. 2013, p. 31 [tradução nossa]).

1.3 GIOACCHINO DA FIORI NO *PARAÍSO* E A CANDIDA ROSA: “*LA NOCE SI DISCHIAVA*”¹⁵

“(...)il calavrese abate Giovacchino,/ di spirito profetico dotato.(...)” (*Par* - Canto XII, Ver. 140-141).

“E se l’infimo grado in sé raccoglie/ sí grande lume, quanta la larghezza/ di questa rosa ne l’estreme foglie! (...)”. (*Par* – Canto XXX, Ver. 112-114).

“In forma dunque di candida Rosa, / mi si mostrava la milícia santa, /che nel suo sangue Cristo fece sposa. (*Par* – Canto XXXI, Ver. 1-3).

As citações acima referem-se, respectivamente, às presenças do abade Gioacchino da Fiore e da *candida rosa* no paraíso da *Commedia*, suas presenças possuem íntimo diálogo com a simbologia numérica, que dá contornos místicos e métricos ao poema. Assim, podemos

¹⁵“*Beatrice in suso, ed io in lei guardava; / e forse in tanto in quanto un quadrel posa / e vola e da la noce si dischiava*” [Beatrice no alto, e eu para ela olhava; e no tempo, quíça, em que um dardo pousa e voa e a noz se abre] (*Par*. Canto II, vv. 22-24). Este canto é o início da terceira parte da *Commedia*, em que Dante vê como a natureza humana se une a Deus pela fê (*come nostra natura e Dio s’uno*, *Par*. vv. 42).

elucidar algumas outras pistas, que tenham conduzido Dante a ter o abade calabrês em seu paraíso espiritual. Estas pistas colhemos, principalmente, em conjunto com a visão, que a *Commedia* nos traz, em relação à justiça divina e ao amor “*che muove il sole e l’altre stelle*” [que move o sol e as mais estrelas] (*Par.* XXXIII, v. 145).

Como nos explica Gianni Vattimo, Gioacchino influencia fortemente a história da salvação com sua “teologia da história” (VATTIMO, 2004, p.39), a partir da exegese do texto bíblico; o abade calabrês elabora uma filosofia da história permeada pela correspondência entre as pessoas da trindade e as três idades da história: idade do pai – lei-circuncisão; idade do filho – fé - batismo; idade do espírito – liberdade. Nesta última, a humanidade não mais estaria sujeita à servidão a um pai autoritário, nem aos caprichos de uma fé cega, mas seria a idade da liberdade, da amizade e da criatividade. Portanto, podemos pensar que a *Commedia*, a partir da visão da teologia da história de Gioacchino, possui como particularidade não o dogma proselitista cristão da conversão religiosa, através do batismo, ou do dogma judaico da circuncisão, ou de ambos como uma maneira de limpar a marca do pecado original — o que, por conseguinte, culminaria na visão de uma salvação feita por um Deus totalmente divino, e não representado pelo filho humano crucificado —, nem mesmo, a Idade do Espírito, na visão de Dante, transmite a crença da penitência do servo ou do escravo, mas a visão de uma rosa cândida e iluminada, donde as matriarcas, o materno e feminino encarnados, transmitem a paz: “[D]onne ch’avete intelletto d’amore” [Mulheres que têm intelecto de amor]. Esta visão das matriarcas busca a conexão entre mente e espírito, que não é apenas encarnação, mas união do *ser*, da finitude com a infinitude, da transformação da incompletude em completude, presentificada pela e na história como inteligência espiritual e que, como nos mostra Gioacchino, é Cristo:

[s]e quisermos chegar à doçura da noz, é necessário que venha retirada primeiro a casca, depois a semente e, assim, em terceiro, venha a polpa. Deste modo, também é o mistério, do qual tratamos, que agora está encoberto, de uma maneira extraordinária, por um duplo indumento, como de lã e linho; o terceiro permanece encoberto como a carne viva, e isto é o que é procurado. É necessário retirar a túnica, afim de que apareça os véus de Cristo; rasgam-se os véus de Cristo, para que deles saiam Cristo vivo. Sem dúvidas, o sepulcro vem aberto quando vier revelado este mistério universal, contido, completamente, em seu interior. Se rasgam os véus quando se chega ao segundo mistério. contido nos sigilos. Cristo. pois, que é a verdade, indica a inteligência espiritual. (Fiore, G., 2013, p. 33 [tradução nossa]).

Essa inteligência espiritual de que fala Gioacchino não é uma inteligência cognitiva, nem mesmo parte de um *cogito ergo sum*, não pode ser realizada sem o caminho da espiritualidade,

que está em uma outra *ratio*. Por este caminho, Gianni Vacchelli nos mostra a sua tese, em que a *Commedia* é compreendida como uma via sapiencial de iniciação ao feminino:

Enfim, imediatamente vem a selva escura, dura, áspera, selvagem, baixa, lunar-terrena, grávida de perigos e de remorsos, plena e suscitadora de instintos e instintualidades, parece ser uma invocação ao feminino. Entrar na selva, na sua inexaurível polifonia, significa também assumir um outro olhar, diferente, não masculino, lógico, heroico, clarificador, conceituador, dominante, mas, ao invés, feminino, obscuro, noturno, capaz de dar espaço ao silêncio, ao apofatismo, à mística, ao hemisfério direito, ao sensual, ao processo iniciático, ao velar, à experiência, ao símbolo, à descida, ao percorrer-se intimamente, à digestão, à uma nova e misteriosa síntese, não apenas racional-conceitual [...] E em tais zonas não se chega apenas pela via solar e apolínea, mas com uma ativa passividade, com força feminina, com um mistério dionisíaco, com uma advertência amorosa, uma atenção amorosa. (Vacchelli, 2020, p. 52-53 [tradução nossa]).

Não se trata de revelar, desta maneira, uma verdade acerca da história da salvação contida no poema de Dante, nem mesmo uma verdade sobre o Espírito, que estaria camuflada na *Commedia*, nem mesmo de legitimar a visão de que as profecias existem e, porque existem, podem e devem ser interpretadas como os religiosos as interpretam até nossos dias; talvez tudo o que pudermos falar sobre o poema de Dante não passe de um exercício de hermenêutica ficcional; além disso, devemos pensar, que a verdade última de um determinado texto é como chegar a um “decifra-te a ti mesmo” através do texto, que talvez não importe para a nossa análise. Um mistério só pode ser pensado a partir do próprio enigma, pelas pistas que saem dele, mas não nos esqueçamos de que ele é polifônico, no caso da *Commedia*. Um exercício de cognição não nos tornaria mais conhecedores de tudo o que nos envolve enquanto humanos e de tudo que está em jogo no poema; não nos faria mais conhecedores de conceitos, tais como os de alma e espírito, nem mesmo poderíamos vislumbrar que o alto poder intelectual humano nos faria desvendar, de uma vez por todas, todo o mistério do número no universo; pois há coisas que apenas se manifestam no íntimo, nas sombras e nas montanhas, no olhar do outro, como vemos na metáfora do purgatório; assim, outras coisas apenas se resvalam no lugar do vazio absoluto. Não nos esqueçamos também de que são muitas as místicas da *Commedia*, como nos explica Gianni Vacchelli: “*molte mistiche convivono in Dante, quella speculativa o della conoscenza; quella dell’amore e quella della azione, in tri-unità*” [muitas místicas convivem com Dante, aquela especulativa ou do conhecimento; aquela do amor e aquela da ação, e uma tri-unidade] (Vacchelli, 2020, p. 67).

Gianni Vattimo, no segundo capítulo de *Depois da Cristandade*, desenvolve reflexões acerca da correlação entre "história da salvação" e "história do ser", a partir dos anúncios de Nietzsche e Heidegger, respectivamente, morte de Deus e fim da metafísica. O filósofo italiano busca, nas percepções de Gioacchino da Fiore, a relação do *ser* com a história, que é também história da salvação, traçando uma linha de conexão entre tais anúncios. Nos mostra que o processo de secularização, e seus desdobramentos na cultura secular, é constituído por uma "história do ser" e por uma "história da salvação" do *ser*. Neste sentido, a filosofia da história, elaborada, incipientemente, no pensamento de Gioacchino, forma as bases da tese de Vattimo, de que existe uma correlação trina: a morte de Deus, o fim da metafísica e a Idade do Espírito, em que o processo total é o esvaziamento do ser, a *Kenosis*, vista como enfraquecimento das estruturas fortes, repressivas, que agem na cultura; este processo de enfraquecimento do ser, culminaria em uma espécie de liberação da metáfora, em que todos participam de maneira criativa dos processos culturais históricos.

A ideia de secularização, que Vattimo procura demonstrar, é a de que ela é um processo no qual, de tempos em tempos, há a "matança de Deus", o que acarreta sempre em uma mudança no sentido religioso e, por conseguinte, o surgimento de uma religião outra que, neste intérim, revelasse o caráter secularizante do *ser*. Deste modo, ele não concebe a secularização como o fim da religião, porém, como a necessidade de renovação do sentido religioso através dos tempos. Essa renovação de sentido é uma demanda do Espírito. Para Vattimo, estamos caminhando para essa idade: o entendimento do *ser* como evento, em que a religião não mais será guiada por um Deus metafísico castrador, ou seja, visto como um ente ou, para lembrar Freud, um pai posto nas nuvens. Por isso, podemos constatar, ao (re)lermos o poema de Dante por esta óptica, que há sete séculos a Idade do Espírito tocou as mãos do poeta florentino e ele, como um exilado da fonte de seu batismo, paraíso XXV, conseguiu percorrê-la, tanto por denunciar o lugar de farsa exegética das hermenêuticas alegórico-teológicas católico-romanas, denunciando o que elas têm a ver com o curso horrendo e infernal da história. Lembremos, neste caminho de denúncia, do encontro entre Dante e Pedro, o apóstolo que recebeu de Cristo as chaves da Igreja, no canto XXIV do paraíso; Pedro pergunta a Dante no que ele crê e de onde veio a sua crença e ele o responde:

E io rispondo: lo credo in uno Dio [e eu respondo: creio em um Deus]

Solo ed eterno, che tutto 'l ciel move, [eterno e só, que o céu inteiro move]

non moto, con amore e com disio; [imoto sempre, em amoroso anseio]

e a tal creder non ho io pur prove [minha crença, não só hei que ma prove]
fisice e metafisice, ma dalmi [física e metafísica as celestes]
anche la verità che quinci piove [visões, mas a Verdade que nos chove]

per Moisè, per profeti e per salmi, [sempre daqui, e o entendimento destes]
per l'Evangelio e per voi che scriveste [Profetas, e dos Salmos, de Moisés]
poi che l'ardente Spirto vi fè almi; [e do Evangelho que vós escrevestes]

e credo in tre persone etterne, e queste [e creio em três Pessoas, e as três]
credo una essenza sì una e sì trina, [numa só essência una e trina]
che soffera congiunto 'sono' ed 'este' [que admite o trato de sois e de és]
 (Par. XXIV, vv. 130-141).

Para Vátimo, o pensamento filosófico de Gioacchino relaciona-se às características pós-metafísicas, existentes no processo de secularização, ou seja, enfraquecimento do *ser* e seu caráter eventual. Esta interpretação nos conduz à compreensão de que a secularização não é um processo de fim da religião, como já dissemos, mas o processo de sua ressignificação, releitura, reelaboração e renovação, o que poderá acarretar um outro sentido religioso, não mais o do temor diante do Pai, nem o da imagem do Filho na cruz, porém o da liberdade manifesta no Espírito. Poderíamos dizer que a *Commedia* proclama uma visão da reunião criativa das *Escrituras* e, ao mesmo tempo, proclama também o anúncio da Idade do Espírito, que foi recebida por Dante ao realizar o seu poema sacro; isto seria a verdadeira história da salvação do *ser*, uma salvação espiritual pessoal, porque criativa, ligada à arte, ao poético e ao ético.

Gioacchino propõe que as *Escrituras* sejam interpretadas sem alegorias e que a encarnação não seja vista como fechamento ou encerramento das revelações proféticas. Na Idade do Espírito não mais existe a imagem de Cristo crucificado, como sendo a verdade última, que suprime todos os outros eventos da história, nem mesmo temos os evangelhos canônicos do cristianismo como os textos últimos das *Escrituras* sagradas do monoteísmo. Não obstante a isso, Dante não deixa de crer nos evangélicos bíblicos, escritos “*poi che l'ardente Spirto vi fè almi*” [depois que o ardente Espírito os fez almas]. Logo, a história da salvação para Dante e para Gioacchino acontece incessantemente, e de maneira simultânea, em toda a história, ela não se findou na cruz, nem na ressurreição e encarnação de Cristo. Por isso, a *Commedia* não se findou com a morte de Dante. Não nos esqueçamos também do que Pedro e Beatrice dizem a

ele, ao discorrerem sobre o fim da Igreja e a chegada de tempos mais alegres e de vida integral, no paraíso XXVII, depois da “*l’ora sesta*” (Par. XXVI, vv.142) com o *vero frutto* e a chegada do *fiore*. Isto também encontramos exposto no seu poema inconsciente, o que explicaremos, mais detalhadamente, no decorrer do nosso estudo, abaixo uma parte, que são os versos únicos que vão do canto XXI ao XXXII do paraíso:

né io lo ‘ntesi, sí mi vinse il tuono [nem eu entendi, que o estrondo me venceu]
poscia rivolsi li occhi a li occhi belli [E os olhos volvi então aos olhos belos]
colui che tien le chiavi di tal gloria [os que as chaves detêm de tanta glória]

io avea detto; sí nel dir li piacqui! [Tinha eu falado, tanto lhe agradei!]
Presso di lei, e nel mondo felice! [Tão perto dela, e no mundo feliz]
Come ‘l sol muta quadra, l’ora sesta [Ao saltar o quadrante, a hora sexta]

e vero frutto verrà dopo ‘l fiore [e das flores virão as frutas boas]
con altro assai del ver di questi giri [com outras mais, destes Céus a verdade]
uno manendo in sé come davanti [Uno restando em sí, como primeiro]

e farà quel d’Alagna entrar piú giuso [com que o de Anagni inda mais fundo desça]
che i miei di rimirar fe’ piú ardenti [que o meu, à remirar, fez mais ardente]
e cominciò questa santa orazione [E começou, em seguida, esta santa oração]

l’amor che move il sole e l’altre stelle [O amor que move o Sol e as mais estrelas]

Para Vattimo, a história do *ser* possui íntima relação com a história da salvação, como explica em *O Vestígio do Vestígio*:

[...] É o fato de a Encarnação conferir à história o sentido de uma revelação redentora e não somente de um confuso acúmulo de acontecimentos que perturbam a estruturalidade pura do verdadeiro *ser*. Mesmo que a história tenha sentido redentor (ou, em linguagem filosófica, emancipativo) – ainda que seja, ou justamente por ser história de anúncios e respostas, de interpretações, e não de “descobertas” ou da imposição de presenças “verdadeiras” – é algo que só se torna imaginável à luz da doutrina da Encarnação. (Vattimo, 2000, p. 106).

Do ponto de vista de Vattimo, a ideia de *Kénosis* é central para a compreensão da doutrina da Encarnação, pois “[...] todo conjunto da relação de Deus com o mundo deve ser encarado do ponto de vista da *Kénosis*” (Vattimo, 2004, p. 52). Neste viés, em *Para Além da Interpretação*, nos esclarece:

A *Kénosis* acontece como encarnação de Deus e, por último, como secularização e enfraquecimento do *ser* e de suas estruturas fortes (até a dissolução do ideal de verdade, como objetividade) acontece, ao contrário, por uma ‘lei’ da religião, ao menos no sentido de que não é o sujeito que decide empenhar-se num processo de espoliação e de interminável aniquilamento, mas a esse empenho se sente chamado pela ‘própria cosa’. A ideia, que rege a hermenêutica, de o intérprete pertencer à ‘coisa’ a ser interpretada ou, de modo mais geral, ao jogo da interpretação, reflete, repete, interpreta esta experiência de transcendência. (Vattimo, G. 1999, p. 81).

Na *Commedia* vemos o impenho de Dante em mostrar o caminho de uma interpretação da história que levasse em conta esse processo de esvaziamento das estruturas fortes; se entramos no poema a partir do sentido duro e aterrador da porta infernal, saímos dele pelo olhar redentor do Amor, que move o Sol e as estrelas. O Amor, seria, neste caminho redentor e emancipativo do poema, o que traz ao ser a possibilidade da *kénosis*, que é o processo de ver um Deus mais humano, do que aquele pai julgador e condenatório, o processo de também livrar-se daquele Deus em si mesmo, nos seus julgamentos diante da vida e existência. Aqui podemos traçar uma distinção entre o propósito figurado da arte sacra de Dante e o propósito político e poético, mas não nos deteremos tanto na distinção destes propósitos.

O profético, na linguagem figurada, deve ser completado na história, como já dissemos, se trata, então, de ver na simbologia numérica da *Commedia* uma maneira de Dante jogar, por exemplo, com o mistério da trindade e da unidade deística. Não é apenas uma questão de mudança de perspectiva, não se trata de trânsito hermenêutico-religioso apenas, nem de revogar, por exemplo, alguma interpretação canônica acerca da importância do batismo e da circuncisão nas religiões. Contudo, exergamos o princípio metodológico de Dante pela mudança de olhar, que está em jogo na compreensão da simbólica do poema. Isto vemos, por exemplo, no que acontece, plasticamente, com Dante, ao ter sua visão purificada para adentrar no mundo terceiro, que é o *paraíso* (c.f. *Par.* II); então ele faz um anúncio, para aqueles que detêm o monopólio do poder espiritual e, por conseguinte, detêm o monopólio da fé. Este

anúncio é direcionado às bases do catolicismo romano, a mesma religião que considerou Gioacchino herege. Diferente do catolicismo escolástico e alegórico romano, Dante não condena Gioacchino ao círculo infernal dos hereges, mas o sonha em seu paraíso, como um espírito profético. E isto, com certeza, tem também a ver com a interpretação do próprio Gioacchino acerca desse espírito profético, o mesmo que o fez contestar alguns dos principais dogmas da fé cristã católica romana, como o dogma do batismo e o da natureza da trindade.

Giacchino mexe com as bases do catolicismo romano, a ponto de Tomás de Aquino escrever, em *Contra Errores Graecorum*, acusações contra ele. Não obstante a isso, o abade continuou vendo o Espírito, que agia até mesmo em sua condenação, visto que algumas coisas acontecem para que outras aconteçam, e toda mudança parte disso. Foi considerado herege, mas resistiu às acusações:

Fossem vistos pelos olhos, um som apenas fosse percebido pelos ouvidos, e a mesma grandiosa força do amor e da sabedoria fosse sentida, tudo o que sem dúvida não representa nada além do que temos salvado com a fé e com a esperança. Que outro tenha, assim, obstruído a nossa fé, como aqueles que creem que os batizados em Cristo são mortos pelo pecado, ressuscitados pela justiça, na forma da paixão e da ressurreição do Senhor, e que o Espírito santo é dado a todos os batizados de modo católico? Ora, assim recebem o Espírito santo pela imposição das mãos de todos aqueles, que no dia de Pentecostes o receberam nos apóstolos e na remissão dos pecados; no futuro, esperamos, por outro lado, de recebê-lo pela glória e pela felicidade, segundo a plenitude e a virtude dos seus dons. As histórias literais nos recomendam, nesse sentido, a viva voz das obras do citado Testamento, sem dúvida para que a raiz da nossa fé fosse posta sob um sólido fundamento; na verdade, a empreitada da escrita no Novo Testamento ainda estava por vir quando Cristo veio ao mundo; e no momento em que, historicamente, não podia ainda ser escrito, foi condensado no livro do *Apocalipse* com palavras proféticas, de modo que os jovens aprendessem, voando como a andorinha, a receber por si mesmos um alimento espiritual e a refutar, assim, as palavras históricas, que são de carne como um cadáver. Sem dúvida, verão menos no futuro, não somente as palavras históricas, aquelas que são de terra, mas cessarão também as palavras místicas, apresentadas aos estudiosos por meio de figuras e enigmas; depois disso veremos o vulto de Deus nosso criador, não mais através de algumas figuras, mas no Espírito, semelhante a ele mesmo, como disse João: sabemos que quando se manifestará seremos iguais a ele, porque o veremos qual ele é. (Fiori, G. 2013 p. 29[tradução nossa]).

Então o que se eleva à revelação profética, e à ulterior tarefa, como disse Gioacchino, e que Dante soube ler, é uma (re)união das *Escrituras*, não apenas as canônicas. Para que o Espírito se manifeste, em cada *ser*, é preciso que seja recebido através de seus dons. No caso da *Commedia*, o maior dom do Espírito é o inefável valor do Amor, que tudo move, pois é dele que tudo se torna movimento. O Amor é movimento, inspira o *ser* a desejar *ser*, inspira a eternidade no tempo, que faz do *ser* o incessantemente: “[g]uardando nel suo Figlio con

l'Amore/ che l'uno e l'altro eternamente spira, /lo primo e ineffabile Valore” [olhando o seu Filho com Amor, que um e outro eternamente inspira, o primeiro e inefável valor (*Par. X*, vv. 1-3). O Amor é o primeiro e inefável valor.

Podemos pensar que ter Gioacchino no paraíso é uma forma de Dante fazer também uma defesa da leitura criativa e espiritual dos textos sagrados, mas não uma defesa sem compromisso, sem a leitura, que é espiritual, sem a criativa reunião dos textos sacros, que Dante realizou, poeticamente, como uma arte viva, ou seja, não dogmática e não sepultada no tempo, pois é sempre preciso *Trasumanar* os tempos, tirá-los de suas sepulturas.

A (re)união seria o *Um* e desse *Um* viria revelada a natureza trina. A (des)união das *Escrituras* advém, grosso modo, da origem dos monoteísmos, que têm em comum serem descendentes de Abraão, seu patriarca, e que se dividiram em doze tribos, após o êxodo do Egito. Desta divisão, cada qual ficou em alguma escola de interpretação das *Escrituras* canônicas, cujo espectro exegético vemos nas três maiores religiões de origem abraâmica: judaísmo, cristianismo e islamismo.

A questão toda, em se (re)unir as *Escrituras*, paira, justamente, nas maneiras pelas quais foram interpretadas e traduzidas pelos descendentes de tais tribos, e muito também pelas interpretações teológico-religiosas medievais. As interpretações promoveram a fragmentação e não há justiça quanto a isso. A hermêutica medieval legou 5 escolas teológicas, como nos explica Giacchino. É preciso lembrar, algumas dessas escolas rejeitam o Novo Testamento, o Talmud e o Corão como *Escrituras* sagradas. Dante procurou realizar tal reunião pela arte, encarnando a inspiração profética de seu *ser* poético na história, e este caminho escolhido por ele, para reunir as *Escrituras*, reverbera na literatura e na religião.

A *Commedia*, neste sentido, pode ser vista como uma espécie de *Concordia novi ac veteris testamenti*—, porque Dante plasmou, em sua arte poética, a ulterior tarefa humana, que é também, alegoricamente falando, a tarefa dada em *Petencostes* por Cristo aos discípulos, pós-calvário.

Como diz Pedro, no paraíso XXVII, a Igreja só dura enquanto Cristo está ausente.

(...)muito embora a salvação seja essencialmente “completada” com a encarnação, paixão, morte e ressurreição de Jesus, ela ainda espera uma complementação ulterior (...) e o Paracleto, o espírito da verdade que é enviado aos fiéis em Pentecostes, tem exatamente a tarefa de assisti-los nesta ulterior empresa hermenêutica. (Vattimo, G. 1999p. 78).

Vattimo fala sobre como devemos interpretar a Idade do Espírito, esclarecendo que esta é a “empresa hermenêutica”, a ulterior tarefa, após a ressurreição, em que as *Escrituras* se revelariam através do Espírito, dado em *Pentecostes*. Sabemos, no entanto, que esta empresa hermenêutica não se deve apenas à fé cristã, é dada a todos de maneira pessoal, até mesmo aos não religiosos, ateus e irreligiosos, pois se trata de descobrir o Amor e a amizade. O crucial, dentro da história do *ser* e da salvação, é que tanto jurídica, quanto teologicamente, o Espírito até hoje foi visto apenas pelos olhos daqueles que tenderam a se impor através de regras interpretativas morais, não como uma tarefa coletiva criativa e artística.

Não se trata apenas de, alegoricamente, reunir o Antigo e o Novo Testamento, assimilar toda a literatura oral dos povos monoteístas, pagãos, nem mesmo de se realizar a conexão perfeita entre eles; nem se trata da aceitação ou não de Cristo como o *Mashiah* através do batismo, nem mesmo se trata de batismo, nem da propriedade privada da família. Na visão de Dante, não se trata também dos judeus, muçulmanos, pagãos, ateus, irreligiosos etc, aceitarem a verdade de Cristo, nem mesmo se trata de fazer os cristãos desistirem de realizarem sua verdade em Cristo, ou de os judeus messeanicos desistirem da verdadeira vinda do *Mashiah*, mas se trata de descobrir, no meio desses conflitos, uma maneira de reunir o que é comum e converge para o bem, para o que em todos deseja o bem e a paz. Isso somente, na visão de Dante e Gioacchino, se revela no *ser* e faz parte da sua história. Portanto, é necessário retornar, simbolicamente, àquela reunião das *Escrituras* e, talvez, poder vislumbrar outro caminho, como o *dolci pedagogo* Virgílio mostrou a Dante.

A questão do Espírito é outra, a reunião que dele emana não é saber qual é a verdade, nem mesmo crer que o que se sabe sobre qualquer evento seja a verdade do passado, presente ou futuro, mas compreender que sem “*l’amor che move il sole e l’altre stelle*” [amor que move o sol e as mais estrelas], o inefável primeiro Valor, o próprio todo e princípio da vida, não se faz nada no sentido da paz, nem com a humanidade nem com as crenças individuais. “*Or mira l’alto proveder divino: / ché l’uno e l’altro aspetto de la fede/ igualmente empierà questo giardino*” [De Deus ora contempla o sábio intento! Igualmente a fé nova e a antiga crença/ Hão de encher o jardim do firmamento] (*Par.*, XXXII, vv. 37-39).

O jardim são as culturas, o firmamento é o lugar de onde elas emanam. Assim, voltando a *Pentecostes*, o diálogo com a simbologia trina e una, recorrente na *Commedia*, nos fez percorrer algumas pistas sobre o que Dante enxergou no pensamento de Gioacchino, em relação à leitura espiritual das *Escrituras sagradas* e o que dessa leitura tem a conexão com o “*spirito profético dottato*” [espírito profético dotado] do abade calabrés, visto como parte da “*luce in*

dodici libelli” [luz em doze lumes], no céu do Sol, o quarto céu do paraíso, que é composto por três cantos, de X a XIII. Nesse sentido, compreendemos que, dentre tantas questões, o poema de Dante, por meio da prefiguração histórica, é também uma realização da leitura espiritualizante das *Escrituras*. Com isso, ele almejou chegar ao sentido anagógico dos textos sagrados, como também realizou com a figura de Virgílio.

Enquanto cristão, Dante foi batizado pelo cristianismo romano; muitas vezes ele o critica e rejeita, mas, ao mesmo tempo, consegue encontrar algumas de suas virtudes na consonância entre direito canônico e direito civil, como quis nos mostrar ao colocar, no mesmo canto em que aparece Gioacchino da Fiori, dois juristas: Sostiense e Tadeu.

A questão trina das religiões abraâmicas remete a tantas questões no poema, como, por exemplo, Cristo ter ido ao limbo resgatar os patriarcas¹⁶, mesmo estes sendo sem batismo e circuncisos. Isso nos faz pensar que Dante concordou com o que Gioacchino prenunciou: na Idade do Espírito todos são iguais, aqueles com ou sem batismo, com ou sem circuncisão, absolutamente todos devem se voltar ao inefável Valor, que é como o rio de luz do nono céu do paraíso. Esse inefável valor é o Amor, que nos mostra no verso 14233 da *Commedia*.

Este verso é uma chave elementar para conseguirmos observar a estrutura trina e una do poema, a soma dos números do total dos versos é 13: $1+4+2+3+3=13$; além de ser um verso cuja soma das letras é 31. Trinta e um é um palíndromo numérico de treze, ou seja, é treze de trás para frente, além disso ambos possuem números ímpares, 1 e 3, em que 1 não é primo, mas 3, sim; mudando-se essa ordem, para 3 e 1, o primeiro é primo, o segundo não, o segundo é unidade, pois é o primeiro número inteiro, se dividido por três leva a uma dízima, cujo período é três; se, por outro lado, for o divisor de qualquer número, o resultado sempre será o número que quisera dividir, isso porque o 1 nada divide; isto quer dizer, na simbologia numérica de Dante, que a soma do número de todos os versos do poema, não chega à perfeição da soma das letras de seu último verso, que é o seu axioma. É como chegar para os monoteísmos e dizer: vocês, na verdade, são pagãos, não monoteístas, acreditam em um Deus que se divide em três, que não traz a unidade, mas a dízima. Isso nos leva à visão que se desenrola na *Commedia*, por meio da profecia figural, que eleva o sentido numérico ao mistério da simbologia trina e una. O trino está na mulher, na mãe, na filha, no feminino, nas Beatrices, no *guimel* (a terceira letra

¹⁶Em *O nascimento do purgatório* (2014), Jacques Le Goff nos explica que a mais complexa definição do purgatório, no mundo medieval, está contida na obra de Tomás de Aquino, que faz menção ao purgatório diversas vezes em vários de seus textos, principalmente, em *Scriptum*, texto em que concebe três partes da criação: a primeira sobre Deus em seu ser, a segunda sobre as criaturas como criadas por Deus e a terceira, mostra as criaturas retornando a Deus.

dos alfabetos semíticos, como o hebraico); esta letra, para a mística judaica possui muitos significados. Assim, o uno está no homem, no pai, no filho, no masculino, em Dante, em Virgílio, no *alef*, a primeira letra do alfabeto hebraico, também com muitos significados para a mística judaica.

Então observamos nessa empreitada hermenêutica de Dante, o hebreu, a partir de uma *trinità*, que tem seu ponto alto na contemplação da *candida rosa*, descrita no canto 31 do paraíso, figurada pela presença feminina, anunciando o ápice da leitura espiritual, em que o feminino participa da ulterior tarefa, compondo, espiritualmente, a (re)união das *Escrituras*, que foi também uma tarefa, no final das contas, política-poética, no sentido daquilo que resiste apenas pela presença. Observar a prefiguração do feminino, que está em Beatrice, e o inefável valor, que está em jogo no encontro entre os seres, é chegar ao bem, que Dante cria, que o levou a retornar do sonho/visão e escrever o poema, como um *ben ch'i' vi trovai* [como o bem que lá encontrei] (*inf.* I, vv 8). Ele diz que foi pelo Amor a três mulheres que ele compôs o poema. Este Amor ao feminino, Dante encarna nas matriarcas do paraíso, assentadas na *candida rosa*, como uma visão das madonas.

Como disse Ranier Maria Rilke no *Diário de Florença*, “a madona descansa à beira do caminho”. Desse Amor pelas três mulheres, que Virgílio faz menção no inferno II, podemos também observar um significado místico judaico do Dante hebreu, que está presente no livro *Séfer Yetsiráh* [Livro da criação], sobre as três mães, que correspondem às *sefiros* e fazem parte da Criação, da árvore da vida. Elas têm tanto correspondência com os números, quanto com as letras do alfabeto hebraico, mas também com planetas, constelações, meses do ano, signos e órgãos do corpo humano. Descobrir um pouco mais o Dante hebreu e a árvore da vida da *Commedia* é pensar na mãe, que em todo o caminho sempre esteve ali com Dante, como presença santa, compondo o paraíso, iluminando com seus olhos o inferno. Dante, em sua alegoria, diz a todo instante: “o mundo está perdido” ou “Eu estou perdido” ou “nós estamos perdidos”. Mas eis que chega a *Madonna*, a virgem mãe, com o seu menino, e traz a esperança de um purgatório (ao menos isso!), e a promessa do paraíso. No início do purgatório, vemos a esperança de Dante em passar, com Catão de Útica, pelo desespero do suicídio, que é também a tendência humana do desejo inconsciente de acabar com tudo, retornar ao inorgânico e ao útero.

As *Madonnas* são todas o número três. São o princípio disjuntivo, que está na mãe, em Eva, e não aquele gregário e aglutinador, que está na aliança dos patriarcas com Deus; embora, diante do amor maternal, pudéssemos dizer que a mãe é o uno, e, assim, ela apenas estaria

seguindo os desígnios do pai, com todos no inferno de novo ou “que venha mais algum dilúvio” ou pragas variadas, que servem mesmo para que todos retornem ao pó, porque ao Um, à unidade, sempre retornarão, e de novo a morada e nela todo o restante, toda a linguagem. O três não é nem *alef* nem *beit*, é o *guimel*, o que dá movimento, portanto, retorno e repetição. Todo retorno e repetição é dado à mãe. Mas, assim como na Torah, Dante começa com o 2, começa com Virgílio, com o *beit*,¹⁷ ou seja, o seu *Bereshit* [início] é pela presença paterna.

¹⁷Existe toda uma discussão, dentre os estudiosos da *Torah*, em relação ao motivo pelo qual sua primeira palavra é *Bereshit*, que significa início, ou seja, o início começa com a letra hebraica *beit* e não com a letra *alephe*, que é a primeira letra do alfabeto hebraico e representa Deus e a totalidade.

2 - ALGUMAS INTERPRETAÇÕES PSICANALÍTICAS DE FREUD ACERCA DA OBRA DE ARTE E DOS ARTISTAS

Em seu *Manuscrito N*¹⁸, Freud, citando o desfecho de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* para a vida de Goethe, diz, sobre a criação poética, que seus mecanismos são os mesmos da histeria, pois o poeta, ao brincar com “o propósito de se matar” em suas personagens (como no caso do destino de Jerusalém)¹⁹, se protege das contingências de sua vida, se identificando e emprestando, às personagens e aos leitores, a sua história de amor, de modo que “[o] olho do poeta, num delírio excelso, passa da terra ao céu, do céu à terra”²⁰ (Freud, S. 2015, p. 43). Então, o poeta, ao emprestar a sua história de amor e de abandono às suas personagens, “buscando consolo em seu sofrimento”, inconsciente, teria a tarefa de “nos transportar para a mesma doença, e isso acontece da melhor maneira, quando acompanhamos o desenvolvimento da doença junto com ele” (Freud, 2015, p. 51).

Não que a personagem vá atingir o limiar de seu desenvolvimento provocando, como já disseram do Werther, o suicídio ou o pensamento suicida em seus leitores, e que, com isso, o autor tivesse desejado o seu próprio suicídio, ou que tivesse desejado o suicídio alheio. Freud identifica no *fine frenzy* a marca do desejo de “gozar o presente [...] se ocupar com tanta assiduidade da fantasia, chamar de volta a lembrança dos males passados”²¹, que seguramente estaria, desde a filogênese até a ontogênese, na linguagem, e assim, como o Conde de M, pode “deleitar-se e gozar-se de si mesmo”²², em seu pequeno jardim. Como a psicanálise que Freud fantasiou, pelo menos podemos vislumbrar ser um besouro nos mares dos odores do jardim, que é o inconsciente. O inconsciente visto como o jardim da linguagem.

Mas, para Freud, ao contrário de Werther, talvez Goethe desejasse “tornar o presente mais suportável” (Freud, 2015, p. 51). Freud deve ter sentido um pouco de Jerusalém quando leu a obra de Goethe. Ele soube identificar a que peso podem chegar os níveis de identificação dentro da cultura e, principalmente, na arte poética. Sabia como a literatura e as artes, em geral, poderiam contribuir para uma “psicologia das massas”. Na verdade, como podemos ver em *Personagens Psicopáticos no Palco* (1905-6), Freud não leva a cabo a tarefa que tem o poeta:

¹⁸Este Manuscrito encontra-se anexo à carta a Fliess, de 31 de maio de 1897. C. f. Freud, S. Arte, Literatura e os Artistas, p. 43.

¹⁹Personagem do supracitado romance de Goethe.

²⁰Freud usa da metáfora de Shakespeare *fine frenzy* para dizer que criação poética se iguala ao *delírio excelso*.

²¹C. f. Goethe, J. W. Os Sofrimentos do Jovem Werther, p. 15.

²²C.f.: Ibidem, p. 17.

ele não “brinca com o propósito de se matar”, no caso, não brinca de matar a psicanálise, a sua nova ciência. Ele não faz dela o *delírio excelso*, ou, como disse Starobinski, ele “continuou constantemente sublinhando a distância que o separava deles [os poetas] e que pretendia manter para salvaguardar o caráter científico de seu trabalho”²³. Assim, para Freud, toda marca de abandono, que é tão cara à literatura, desde Homero e Hesíodo, passando pela tragédia e pelo romance burguês — e nós podemos acrescentar aqui também as *Escrituras Sagradas* — delineia o “declínio de um afeto” (Freud, S., 2015, p, 49). O trabalho científico da psicanálise, em relação à obra literária, está em observar quando o drama psicológico se torna psicopatológico; observando o desfecho que o autor vai encontrar para as breves vidas de suas personagens, que, no final das contas, fazem parte de sua realidade psíquica (Freud, S., 2015, p, 48).

Dentro da psicopatologia do texto literário, Freud identifica que a patologia ocorre quando não se trata mais de um conflito entre “duas moções conscientes” (Freud, S., 2015, p, 48), mas de que uma parte do sofrimento [*verdrängt*] seja recalcada, depois de reprimida. Essa parcela recalcada do sofrimento [*Akt der Verdrängung*], cuja tradução seria *atos de repressão*, pode transmitir, ao leitor/espectador, prazer ou aversão. A simples aversão repete o ato de *recalcamento* e o prazer libera o “gozo libertador”, produzindo *resistência*. O intérprete por meio da psicanálise, atento aos mecanismos de defesa e às moções de pulsões em jogo no texto, deve criar, para além do palco, “a figura incapaz de subir no palco” (Freud, S., 2015, p, 51), visto que não é de si que um intérprete deve falar, mas deve deixar falar o texto. Nem mesmo pode saber de tudo o que há de resistência sua, que o impede de deixar que o texto fale. Além disso, claro, existe a atenção flutuante: “[a] condição de atenção flutuante parece ser a mais importante das condições formais válidas aqui.” (Freud, S., 2015, p, 48).

Como ensinam os sábios judaicos, acerca do recebimento da *Torah* no Sinai, esse recebimento não é um ato automático, é preciso ser precedido de um romper a resistência, que a mudança exige, e que qualquer obra de arte oferece aos que dela fruem, porque ali não se encontra apenas uma coisa, a palavra do Eterno; ali estão também as dores de Moisés, do povo hebreu escravizado, submersas em letras que foram reescritas por vários escritores, que talvez dividam com Moisés a condição de narradores e *scriba dei* [escritores de Deus], que foram também exilados de sua própria terra; por isso, se identificam com Moisés e dividem muitas dores e alegrias com ele, como a libertação do Egito. Dante é um *scriba dei* que se identifica

²³Starobinski *apud* Donadio. Letteratura e psicoanalisi: Wiesel lettore di Freud, p. 193. [Tradução nossa].

com Moisés e com ele deseja sair do exílio e também libertar, com suas palavras, a aqueles que foram escravizados em toda a história: “*Messo t’ho innanzi: omai per te ti ciba; / ché a sé torce tutta la mia cura/ quella matèria ond’io son fatto scriba*” [serve-te só do que te apresentei, / porque a si todo o meu afincio pede/ o assunto de que escriba me tornei] (*Par. X*, vv. 25-27).

Quando Freud se indaga sobre o saber do poeta [*Dichter*], ele não responde como um leigo responderia: que todos são capazes de chegar ao poema e à poesia. Mas, como cientista, começa a investigar “os primeiros indícios da atividade poética já nas crianças” (Freud, S., 2015, p, 54) e diz:

[t]oda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada. Seria injusto pensar que a criança não leva a sério esse mundo; ao contrário, ela leva muito a sério suas brincadeiras, mobilizando para isso grande quantidade de afeto. O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade [*Wirklichkeit*]. (Freud, S., 2015, p, 54)

O que distingue, para Freud, o brincar da criança do fantasiar do poeta é que a criança empresta e diferencia todos os objetos e prazeres, que sua imaginação retira das coisas “concretas e visíveis do mundo real”²⁴, ao passo que o poeta necessita do “empréstimo de objetos concretos passíveis de representação” (Freud, S., 2015, p, 54), que em alemão encontramos na nomenclatura dada aos diferentes gêneros literários, pois derivam do radical [*Spiele*], jogo/ brincadeira: comédia [*Lustspiel*], tragédia [*Trauerspiel*], sendo *Schauspieler* as(os) atrizes/ atores (Freud, S., 2015, p, 54).

Mesmo que o poeta faça “algo semelhante à criança que brinca” (Freud, S., 2015, p, 54), a sua atividade aponta para uma “irrealidade”, pois “muitas coisas que não poderiam causar desfrute como reais, podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitos estímulos que em si são desagradáveis podem se tornar fonte de prazer” (Freud, S., 2015, p, 54-55). Sendo que essa fonte de prazer faz parte de uma técnica artística, ainda que na criança tal técnica tenha sido desenvolvida através da imitação ou repetição de esquemas representativos. Nesse sentido, a oposição entre brincadeira e realidade está na supressão dos prazeres e desejos, que no adulto se evidencia na “seriedade exigida da vida” (Freud, S., 2015, p, 55). O humor, segundo Freud, é o “maior ganho de prazer”, sendo atingido quando conseguimos nos desfazer das opressões

²⁴Freud diferencia a realidade em duas dimensões, uma que realmente está visível, pela sua concretude e materialidade, e outra que está dentro da psique, ou seja, é uma realidade estritamente psíquica, que lida com os sonhos, fantasias e devanios.

sentidas pela força da realidade, como as crianças fazem em suas brincadeiras (Freud, S., 2015, p, 55).

Assim, quando alguém que está crescendo deixa de brincar, nada mais faz a não ser esse empréstimo aos objetos reais; em vez de brincar, agora fantasia. Ele constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos. Acredito que todas as pessoas, de tempos em tempos na sua vida, formam fantasias. (Freud, S., 2015, p, 55)

Nesse empréstimo aos objetos reais, podemos diferenciar a fantasia do poeta da fantasia narrada nos contos de fadas e nas parábolas bíblicas, que os adultos contam às crianças, pois, segundo Bettelheim “as histórias de fadas não pretendem descrever o mundo tal como é, nem aconselham o que alguém deve fazer” (Bettelheim, B. A 2006, p. 33), mas servem para que a imaginação e a fantasia sejam estimuladas, de forma que a criança descubra sua identidade e desenvolva sua comunicação, personalidade e caráter, claro, dentro de uma moral, imposta pela demanda civilizacional. Com isto, podemos compreender o que Freud traz em sua análise *O Homem dos Lobos* (1917). Ele demonstra como a mudança do destino da meta sexual influencia o caráter, a partir das experiências infantis com as histórias de contos de fadas, pois há uma diferenciação no comportamento sexual, isto devido a inibição da função sexual ou dessexualização da libido, que se liga a tais fantasias, e que delas deriva, como no caso da sublimação, por exemplo. No caso desse paciente de Freud, o homem dos lobos, tal diferenciação foi sentida, no decorrer de sua vida, entre as histórias da *Chapeuzinho Vermelho* e dos *Sete Carneirinhos*, que se condensaram com a gênese de suas pesquisas sexuais infantis no drama familiar, ao presenciar o ato sexual de seus pais. Como nos mostra em *Inibição, sintoma e angústia* (2018):

Ao descrever fenômenos patológicos, a linguagem corrente diferencia entre sintomas e inibições, mas não dá grande valor a essa distinção. Se não encontrássemos casos de doença que apresentam inibições, mas não sintomas, e se não quiséssemos saber a razão para isso, dificilmente nos preocuparíamos em delimitar os conceitos de inibição e sintoma. (Freud, S. 2018, p. 14)

Nas brincadeiras infantis, ao invés de fantasiar um mundo factível e real, as crianças trabalham em seus psiquismos com a transformação da meta sexual. Transformação necessária, de modo que cada indivíduo encontra o caminho de sua satisfação, mesmo ante as formas de inibição, que se apresentam por intermédio também da transformação e, por conseguinte, leva ao caminho das compensações. No caso da fantasia do poeta, já houve a transformação da meta sexual, a partir da materialidade da poesia e do poema, e ele agora tem que aprender a lidar com

os fantasmas que emanam de tal experiência de transformação, que se apresenta na relação com aquilo que criou e que, segundo a teoria do inconsciente elaborada por Freud, se relaciona com as experiências infantis recalçadas e com os desejos reprimidos, isto em um nível tópico.

As inibições, imbricadas nas associações simbólicas daquelas experiências, são dispostas de maneira condensada no inconsciente e, por conseguinte, deformadas no que está sendo representado. O trabalho da psicanálise, quase que arqueológico para Freud, estaria em escavar esses conteúdos associativos, que se encontram latentes nas condensações. Nesse sentido, buscar na fantasia infantil onde estaria a brincadeira da obra de arte e vice-versa, e os indícios de sua transformação, como representação condensada, é um caminho psicanalítico. A condensação presente na obra de arte tem estreita relação com o desejo, e designa um estado de regressão, cuja inibição poderá ser vista através das monções de pulsões. A escolha do objeto obedecerá ao caminho da inibição, de acordo com a fonte (zona erógena, órgão, aparelho, ou parte do corpo), em que são percebidos o prazer e o desprazer em jogo na fantasia. Por isso, podemos pensar, por exemplo, como essa relação entre desejo e realidade aparece condensada na forma poética da fantasia de Dante na *Commedia*.

Dentre as formas de excitação, que Freud elucida, podemos destacar, além da excitação das zonas erógenas, as “fontes indiretas, tais como as excitações mecânicas, a atividade muscular, os processos afetivos, o trabalho intelectual” (Laplanche; Pontalis. 2016, p. 193), também não podemos esquecer do chiste, do riso e da música, como um prazer preliminar, que alguns poetas e escritores desenvolvem em suas formas de escrita, e que na crítica da *Commedia* muitas vezes passam despercebidos, visto que muitas situações e modulações, que provocariam riso ou ritmo, à época em que foram elaborados no poema, hoje já não causam mais o mesmo efeito.²⁵

Outra diferença, apontada por Freud, entre brincar e fantasiar, é que as crianças não têm vergonha de suas brincadeiras e fantasias, mas o adulto se envergonha do que fantasia, escondendo, no mais íntimo de sua realidade psíquica, os seus desejos e delitos fantasiosos; por isso, estes se mantêm recalçados e inconscientes, numa realidade que faz parte apenas do psiquismo de cada um; quando se manifestam na escrita, por exemplo, devem ser sempre vistos como um retorno do que foi recalçado, mas que tende, por conseguinte, a ser deformado e

²⁵Muito se pode dizer sobre os efeitos da forma poética, mas aqui destacamos o que o professor Segismundo Spina (1982) nos explica sobre a repetição do ritmo na poesia: “nas artes fonéticas a repetição é determinada por causas mais complexas. Acontece que nem sempre as circunstâncias que despertam emoção nos primitivos coincidem com aquelas a que está ligado o nosso mundo emotivo. Nossa vida emocional difere consideravelmente da dessas comunidades, pois as condições culturais não são as mesmas (C.f.: Spina, S. 192, p. 22).

camuflar o conteúdo latente, isto na própria obra. Estes conteúdos podem ser acessados através da observação de cadeias associativas, que transparecem determinadas pulsões, emoções, desejos (Freud, S. 2015, p. 56-57)

Para Freud, a fantasia seria “uma correção da realidade” (Freud, S. 2015, p. 57), em que se deposita toda a necessidade erótica ou as ambições do sujeito, no “passado, presente e futuro, como um cordão percorrido pelo desejo” (Freud, S. 2015, p. 58).

Haveria muito mais a se dizer sobre as fantasias: mas quero me limitar a uma interpretação mínima. A hiperproliferação e a preponderância das fantasias criam as condições da entrada na neurose ou na psicose; as fantasias também são as mais próximas preparações anímicas dos sintomas de sofrimento, dos quais queixam-se nossos doentes. Aqui se apresenta um largo caminho em direção às patologias. (Freud, S. 2015, p. 59)

Para Freud, todo texto literário produzido leva, inevitavelmente, ao “sentimento de segurança”, caracterizado pelo sentimento do Eu de ficar ileso às situações de perigo. Ele chama as narrativas romanescas de egocêntricas, marcadas pela ambivalência dos afetos, ou seja, sempre existem os bons e os maus, os maus sempre são “os concorrentes do Eu” e estes podem ser muitos, como são as personagens da *Commedia*; assim, essas narrativas mantêm correspondência com os sonhos diurnos (devaneios), que o poeta tenta brincar de dar forma. Mas, Freud alerta, nem todos os textos romanescos apresentam o modelo ingênuo dos sonhos diurnos. Em alguns romances psicológicos, característicos dos autores modernos, que dividem “seu Eu por meio da auto-observação em Eus-parciais e, em consequência disso, personificam a avalanche de conflitos de sua vida psíquica em muitos heróis” (Freud, S. 2015, p. 61), há uma oposição aos sonhos diurnos, já que o herói não é o protagonista, embora seja ativo e observe, como espectador, “os atos e sofrimentos dos outros”, como é o caso dos romances cujo narrador é heterodiegético, ou seja, aquele que não participa da narrativa que conta, diferente de Dante, que é um narrador autodiegético, ou seja, é ao mesmo tempo narrador e a personagem principal do poema. Não obstante a isso, do ponto de vista psicanalítico, podemos encontrar Dante fragmentado em suas personagens, criando, através de cada uma, pequenas fantasias, muitas vezes como uma forma de defesa do Eu, pois alguns dos condenados do inferno e do purgatório, por exemplo, acabam sendo os inimigos, os concorrentes do Eu.

A partir do conhecimento adquirido com as fantasias, deveríamos esperar o seguinte conteúdo [*Sachgehalt*]: uma forte vivência atual deve despertar no poeta a lembrança de uma vivência antiga, em geral uma vivência infantil, da qual então parte o desejo

que será realizado na criação literária [*Dichtung*]; a própria criação literária permite que se reconheçam tanto elementos de acontecimentos recentes quanto também antigas lembranças. (Freud, S. 2015, p. 63)

Assim, o segredo mais íntimo do poeta não está no fato dele conseguir transmitir ou contar suas fantasias, pois uma pessoa leiga é capaz de fazer isso, e o faz, reiteradamente, nos consultórios de psicanálise. O grande trunfo do poeta está no efeito estético, pois consegue, por meio de técnicas, atingir as fontes psíquicas mais profundas, como um “prêmio de sedução” [*Verlockungsprämie*] ou um prazer preliminar [*Vorlust*] e, nesse momento, consegue liberar “as tensões de nossa psique”, suprimindo certa parte das nossas expectativas ou surpreendendo-nos, assim, consegue liberar também em si variadas emoções, tensões, excitações etc. (Freud, S. 2015, p. 64)

A atividade psíquica, capaz de realizar a passagem do objeto e a transformação da meta sexual, extrapolando a realidade psíquica, é a sublimação²⁶; no caso do escritor/poeta, para sua obra existir para além de seu fantasiar deve haver a transformação da meta sexual. Freud caracteriza a sublimação como uma força (pulsão), capaz de realizar uma mudança de meta da função sexual. Dito de outra forma, uma parte da libido, que é dessexualizada, se conecta ao Eu. Esta atividade sublimatória se distingue da brincadeira infantil, em que a meta da pulsão tem como destino, da libido, satisfazer quase totalmente o Eu; na forma narcísica esta transformação se dá como retorno sobre a própria pessoa.²⁷

Uma obra de arte tem como destino da meta pulsional, a satisfação parcial da libido do Eu, que se volta para um objeto externo, cujo ideal é estético, pois “visa objetos socialmente valorizados” (Laplanche; Pontalis. 2016, p. 495). Isso sugere que Freud tenha elaborado um percurso teórico e clínico para conseguir captar na cultura, e nos sujeitos que dela participam, os elementos que compõem essa transformação da meta sexual, ou seja, que compõem um tipo de força que esteja na fronteira entre o anímico (psíquico)²⁸ e o corporal/físico (somático), entre fantasia e realidade. Neste sentido, para se obter, como resposta ao destino da meta, formações

²⁶Lembremos de que para Freud as atividades intelectual e científica também fazem parte da sublimação.

²⁷O “retorno sobre o próprio Eu” é uma expressão utilizada por Freud para designar o processo de inversão de uma pulsão em seu contrário e uma mudança de objetos, ou seja, a meta pulsional deixa de ser investida em objetos externos aos quais antes se ligava. Neste sentido, há uma mudança da atividade para a passividade ou a irrupção de uma meta reflexa ou que é diferente da “retirada da libido para o Eu”, que significa libido do Eu ou libido narcísica. C.f.: Laplanche; Pontalis. Vocabulário de Psicanálise, p. 253.

²⁸“Se alguém perguntar o que é propriamente o âmbito do “psíquico”, será fácil responder indicando seus componentes. Nossas percepções, ideias, lembranças, sentimentos e atos de vontade — tudo isso pertence ao que é psíquico”. (Ibidem)

reativas ou reversão ao seu oposto, é preciso enxergar os componentes que geraram tal transformação da meta pulsional, de acordo com a direção do investimento de seu conteúdo (mudança da atividade para a passividade)²⁹, contra investimentos (retorno ao próprio eu), sublimações ou recalques³⁰; estes direcionam algumas das moções (ou estímulos), em detrimento de outros, isto de acordo com determinados períodos da criação artística, por exemplo, quando vamos analisar a obra geral de qualquer artista e enxeramos uma mudança de perspectiva. Ou seja, há um conflito sempre constante no artista, que se conecta com o prazer da criação, pela liberação dos afetos em jogo, assim como com o desejo de anulação, destrutividade ou perenidade da obra, o que faz que sempre pense, projetivamente, em seu futuro por meio da obra e isto vemos claramente na *Commedia*, quando Dante, por exemplo, indaga a Cacciaguida sobre o seu futuro e o futuro de seu poema.

Podemos pensar em algo interessante acerca do desejo de destruição da obra por seu criador, a partir do entendimento da pulsão de morte/destruição, como princípio criador, que Alfredo Gracia-Roza analisa, através do conceito de mal radical, e que fora utilizado por Emmanuel Kant para tratar da “disposição subjetiva inerente à natureza humana a qual pode, pela liberdade da vontade, desviar-se da lei moral” (Garcia-Roza, 1999, p. 155).

A principal diferença entre *mal radical* e a *destrutividade* freudiana reside no fato de que esta última não é considerada como uma propensão, inclinação ou tendência, mas como um *princípio*, isto é, como algo que está presente a cada momento regendo cada começo. Ao comentar a concepção da pulsão de morte entendida como “tendência ao retorno ao inanimado”, Lacan afirma que não é disso que se trata na concepção psicanalítica da pulsão. “A pulsão, como tal, e uma vez que é então pulsão de destruição, deve estar para além da tendência ao retorno ao inanimado. Ela não poderia ser senão vontade de destruição direta...”. Talvez seja interessante assinalar que o próprio Freud não fala em tendência e sim em esforço (*Drang*) ou *impulso* [...] “Uma pulsão seria então um esforço, inerente ao orgânico vivo, de reprodução de um estado anterior”³¹ É a afirmação da pulsão de morte como um *princípio* e não como uma *tendência*, que nos permite compreender sua postulação por Lacan como vontade de destruição, “vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar”. Se o objetivo de *Eros* é unir e manter as uniões, portanto uma função conservadora, o objetivo da pulsão de morte é manter as forças disjuntivas que impedem a perenização dessas uniões. Se houvesse a ação exclusiva de *Eros*, todas as diferenças se dissolveriam numa grande unidade final, o que significaria o desaparecimento do

²⁹Essa mudança pode ser observada na dinâmica da meta das pulsões, em que existe uma transição do sadismo para o masoquismo ou do voyeurismo para o exibicionismo. Cf. Freud, S. A Pulsão e suas Vicissitudes, p. 135.

³⁰O recalque não deve ser entendido como um processo racional, ele é automático, atingindo, assim, a parte inconsciente dos desejos, isto é, não podemos dizer que uma lembrança ou um desejo são recalcados por serem desagradáveis ou por não poderem ser efetivados, isso seria repressão, eles são recalcados porque são impedidos de tomarem-se conscientes, ou seja, de serem uma lembrança ou um desejo consciente. Lembremos com Freud que “[u]m desejo recalcado é ignorado como desejo”. C.f. Schetino, M. C., 2018, p. 34.

³¹“*Ein Trieb ware also ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines fruheren Zustandes*” (Freud, S. *Gesammelte Werke*, XIII, p. 38).

sujeito e do desejo, já que ambos só podem ser concebidos como diferenças. (Gracia-Roza, 1999, p. 155-156).

Para Garcia-Roza (1999), a pulsão de morte como princípio disjuntivo é o que possibilita a constituição das diferenças, pois a tendência de *Eros* seria dissolver as diferenças, em uma união absoluta, sem nenhum estado afetivo diferenciado, como vemos no estado inicial do narcisismo primário, na fase anterior da constituição do Eu. *Eros* tende ao uno, à união.

Mas vejamos que muito do que Freud elaborou acerca da teoria pulsional fora reelaborado em *Além do princípio do prazer* (1920), não apenas por Freud, mas por toda comunidade psicanalítica. Alguns se perguntam, nesse caminho, se a morte de Sofhie, filha de Freud, em 1919, teria mudado os cursos da teoria das pulsões, nisto, as opiniões são divergentes. Alguns pesquisadores, que se colocaram a analisar os manuscritos de Freud da época, afirmam que o início do supracitado texto teria começado a ser elaborado por ele em 1918, enquanto sua filha ainda vivia e gozava de plena saúde, e que as noções de pulsão de destruição já haviam sido elaboradas, pois aparecem no seu primeiro manuscrito. Acerca dessa reelaboração, Gilson Lannini e Pedro Heliodoro Tavares em *Para introduzir Além do Princípio do prazer* (2020), se perguntam:

[o] que mudaria tão radicalmente na compreensão do psiquismo humano? Até aquele momento Freud já falava de diferentes manifestações das pulsões, mas tendia a reuní-las em dois grupos de oposição. De um lado haveria as pulsões de autoconservação ou autopreservação, e, de outro, as pulsões sexuais objetais. Em seguida, poderíamos ver dois grupos pulsionais subsumirem-se em uma articulação de partida e retorno da libido entre o Eu e objetos. [...] Freud, aquele que havia feito do sexual a pedra angular para a compreensão do que move o psiquismo humano, acaba por perceber que existe algo além do gregário ou da redução das tensões, algo que opera, em nome da preservação seja do Eu, seja do Objeto. Eis aí um dos pontos de celeuma: a proposição da existência de uma pulsão de destruição [*Destruktionstrieb*] ou pulsão de morte [*Todestrieb*]. Tal tese vem, aliás, associada a outra central inovação em seu pensamento, a saber, a proposição de um mecanismo psíquico chamado de compulsão à repetição [*Wiederholungszwang*]. Para acomodar as novas descobertas, Freud acaba por reunir libido objetal e libido do Eu sob a égide de *Eros*. [...] Com *Eros* tanto a preservação do indivíduo quanto a preservação da espécie são vistas como processo gregário e aglutinador. Cabe à libido manejar seus avanços e suas regressões priorizando a conservação de si ou dos objetos. (Lannini, G.; Tavares, P. H. in: Freud, S, 2020, p. 27)

Em *O Homem dos Lobos* (2017), o que estava sendo demonstrado, na comunicação que Freud nos apresenta, era a observação das forças instintuais libidinais, predominantes na configuração da neurose infantil, que se distinguem, basicamente, da neurose do adulto pela “ausência de aspirações a objetivos culturais remotos, de que a criança nada sabe ainda e que, portanto, nada podem significar para ela” (Freud, 2017, p. 12). Nessa fase, o investimento

libidinal da criança ainda não é capaz de desenvolver um trauma, que poderá, no transcorrer de sua vida, se apresentar em forma de sintomas psicopatológicos. Porém, este período da vida poderá influenciar, fortemente, o desenvolvimento da personalidade do sujeito, seu caráter e sua sexualidade, isto porque as questões relativas à inibição e à angústia desta fase da vida anímica são centrais para entendermos e clarificarmos alguns aspectos do desenvolvimento dos mecanismos de defesa psíquicos.

Todas as culturas, e os sujeitos que delas participam, estabelecem uma relação pulsional com os elementos que as constituem, que as estimulam, formando, nesse caminho, hábitos psicológicos. Um autor, de qualquer obra de arte, não está isento de tais hábitos, pelo contrário, os estilos por ele empregados, para comporem sua obra, estão impregnados destes hábitos. Essa questão se complica quando nos deparamos com um autor que, além da experiência estética, intrínseca à obra de arte e à sua criação, viveu uma experiência religiosa e quis, por meio dela, realizar um poema sacro, como é o caso de Dante na *Commedia*. Ao escrever o seu poema sacro, ele estava, por exemplo, brincando de ser Moisés, brincando de ser patriarca e profeta, que realiza um compromisso com Deus, mas não devemos entender este brincar do poeta como algo fora da seriedade, assim como a criança que brinca, ele levava a sério a sua, digamos, brincadeira profética.

A aliança com o Eterno é algo que restitui o sacro ao humano para Dante, talvez porque restitua o desejo de inocência, que os olhos límpidos das crianças, sem pecados, trazem. Ser o sujeito pelo qual a aliança é feita, é um tanto também brincar de ser grande o bastante para que pudesse escolher o seu caminho, em meio ao povo perdido e corrupto. O caminho de Moisés e Dante foi feito no exílio, que ambos nos mostraram, que é um destino também simbólico religioso, e carrega um ponto de vista metafórico e irônico. As leis de Moisés são duríssimas, assim como a inscrição do Portal do inferno, pois adentrar nas leis humanas nunca foi algo fácil, que dirá adentrar nas leis divinas e sagradas, que estão, para os religiosos, acima das leis humanas. É preciso barrar algumas paixões, dar vazão a outras mais elevadas, que só podem estar em consonância com Deus; isto pensou e defendeu toda cristandade e judiedade, embora por caminhos distintos, dentro de suas fés. Quais das paixões iriam prosperar, como imperativo moral para cada povo e cultura? Eles decidiram; os judeus ainda hoje respeitam, por exemplo, a santidade do *Shabbat*, mas aos pobres e miseráveis cristãos só restou abaixarem suas cabeças diante do descanso dominical, instituído pelo calendário gregoriano. O objetivo de uma determinada cultura, ou determinado sujeito, é o que cada um (a) tende a resolver, nem que seja sempre, ou quase sempre, sujando as mãos e dando a própria cara à tampa.

Em *A Pulsão e os seus Destinos* (1915), Freud descreve quatro tipos de elementos, que compõem a pulsão: força, meta, objeto, fonte. Um dos elementos mais essenciais de uma pulsão é sua força. Nesse sentido, não podemos descrevê-la a não ser a partir de sua meta, de onde provêm e para “o quê” ou para qual finalidade/objeto se dirige. Certamente, a escrita de Dante opera mais pela força do objeto político de arte, do que, propriamente, ofuscada pela sutileza do inefável. Devemos saber ver no nascimento e na infância, que se tornou adulta, também o nascimento e a infância do Dante personagem, seus percursos como o herói, que conseguiu tornar em matéria escrita suas ânsias de liberdade. Voltemos ao “ato do nascimento”, diz Freud, “[p]arece ter dado traços característicos à expressão de angústia. Mas, embora reconhecendo esse nexos, não devemos superestimá-lo, nem esquecer que um símbolo afetivo é uma necessidade biológica na situação de perigo e de toda forma teria sido criado” (Freud, S. 2018, p. 23).

Poucas são as forças pulsionais maiores ou que se comparam à pulsão característica da expressão de angústia do nascimento. De todo modo, para Freud, é uma força incomensurável. Poderíamos supor, então, que a força pulsional do desejo da realização de uma obra de arte, como foi a *Commedia* para Dante, seria de tal modo oposto, de forma a atingir o estado anterior ao do nascimento, como um desejo, inconsciente, em não estar nesse mundo ou em, pelo menos, superar a realidade, tal como ela se apresentou a ele nesse mundo, tal como ele viu no vil semblante da Terra, quando é elevado fora dela no paraíso. Para ele, era preciso destruir essa realidade, para criá-la novamente, noutra possibilidade, em que talvez a angústia e o desamparo da escravidão mundana se dissolvessem e se transformassem em arte viva. A força da realização de uma obra de arte faz parte de uma renúncia ao mundo e ao estar no mundo da forma como ele se apresenta, pois, parte também de uma denúncia de Eu, de uma rebelião do Eu, por assim dizer; um desejo de retorno ao ser uno do mundo uterino, em que ainda não era preciso distinguir e representar as coisas do mundo, suas dores e tristezas. Tudo já estava lá e este lá, quando nascemos, é nossa mãe inteira.

Posto isto, enxergamos em Dante a inibição a determinadas funções, como a sexual, a de nutrição e a de locomoção. O seu maior desamparo começa no lugar em que não bastaria o útero, foi preciso vir ao mundo e encarar o que estivesse pela frente, inclusive, encarar a própria mãe, que morreu quando ainda era criança. Encarar a figura da mãe morta ou do pai exilado e morto, como Dante teve que encarar, nunca é tarefa fácil para ninguém, que dirá para uma criança nos seus seis anos, que é a idade em que seus biógrafos dizem que perdeu a mãe; são camadas e mais camadas de traumas nesta visão.

É preciso que tenhamos em mente que a marca do abandono de Dante faz de seu nascimento e exílio símbolos de resistência. De modo que, pouco importa se Dante é hebreu, toscano ou etrusco, assim como pouco nos deve importar se é um, dois ou três ou a multidão, o que importa, no mito individual da personagem, é o lugar do herói frente à resistência, frente aos desígnios de uma força autoritária, que ele nega e, ao mesmo tempo, quer resistir com ela, a deseja, como deseja o retorno do pai do exílio e o da mãe da sepultura. E neste abandono também, Dante desenvolve uma personalidade humilde.

É triste e entristecedor porque, se há algo de bom no exílio, é o fato de ensinar a humildade. Podemos ir mais longe e sugerir que o exílio é a lição suprema dessa virtude. E isso é especialmente precioso para um escritor, porque lhe dá a perspectiva mais ampla possível. <e avanças em humanidade>, como disse Keats. Perder-se na humanidade, na multidão — multidão? — entre bilhões; tornar-se uma agulha naquele famoso palheiro — mas uma agulha que é procurada por alguém: é disso que se trata quando falamos de exílio. Abandona a tua vaidade, diz ele, não passas de um grão de areia no deserto. Mede-te não por teus pares escritores, mas pela infinidade humana: é quase terrível quanto a inumana. É a partir daí que deves falar, e não a partir da tua inveja e ambição. (Brodsky, J. 2016, p. 17-18).

A condição de exílio trouxe a Dante um romper da libido narcísica, pois era preciso encarar o mundo, sem pai, nem mãe, nem pátria. Como nos esclarece Freud, a diferença entre um sintoma e uma inibição é que não necessariamente a inibição se apresenta como patológica (Freud, S. 2018, p. 14). Desse modo, o ser amado idealmente, para o qual se dirige a experiência erótica do desejo do útero, que vem ao Poeta através da obra (e no caso de Dante, um útero morto), e do desejo de ir ao encontro dele (como no seu simbólico desejo em ligar-se a Beatrice), nada mais é do que “a realização dos mais antigos, fortes e prementes desejos da humanidade; o desejo de suas forças reside nas forças desses desejos” (Freud, S. 2018b, p. 43). Vemos este desejo amoroso de Dante pela mãe através da oração a Virgem: “*nel ventre tuo si racesse l’amore*” [reascende-se no ventre teu o Amor] (*Par*, XXXIII, vv. 7). A candida rosa do paraíso é germinada no ventre materno, no desejo de crescer dentro da mãe e ali ser protegido de toda exterioridade, o útero materno é onde também reside o início da vida espiritual para Dante, como vemos no verso 24, do mesmo canto: “*le vite spiritali ad una ad una*” [vidas espirituais, de uma em uma].

Em *Uma Lembrança de infância de Leonardo da Vinci* (1910), Freud fala muito sobre a experiência do artista e da criança frente às inibições da função sexual e sobre o papel da educação religiosa nesta inibição, dizendo que a educação religiosa gera um tipo de inibição neurótica, pois não consegue responder, no período da pesquisa sexual infantil, por volta dos

três anos, à pergunta: “de onde vêm as crianças? ” (Freud, S. 2018c, p. 90), sem que não se incorra em explicações figurais e alegóricas. Assim, o destino da pulsão da pesquisa sexual da criança, que passa por esse tipo de educação religiosa, pode seguir três possibilidades: como um adoecimento neurótico; como coação a rinação (*Grübelzwang*), ou seja, “sexualizar o próprio pensamento e investir as operações intelectuais, com o prazer e o medo dos processos sexuais propriamente ditos” (Freud, S. 2018c, p. 92), e, por fim, diz Freud:

[o] terceiro, o mais raro e perfeito tipo, devido à especial estrutura da inibição do pensamento, escapa da coação neurótica deste. O recalque sexual aparece de fato também aqui, mas ele não assinala uma pulsão parcial da sexualidade no inconsciente, e sim que a libido se afasta do destino do recalque, na medida em que ela, desde o início, se sublima como desejo de saber e se torna visível como recalque para a poderosa pulsão de pesquisa (*Forschertrieb*). Também aqui a pesquisa se torna em certa medida, coação e substituto da atividade sexual, mas como consequência da completa diferenciação dos processos psíquicos subjacentes (sublimação em vez de irrupção a partir do inconsciente) permanece o caráter de neurose, suprimindo a ligação com o complexo originário da pesquisa sexual infantil e a pulsão pode agir livre, a serviço do interesse intelectual. (Freud, S. 2018c, p. 90)

Freud, basicamente, coloca Leonardo como o exemplo desse terceiro tipo de destino da pulsão da meta sexual: “o Deus pessoal nada mais é, psicologicamente falando, que um pai posto nas nuvens”, ou seja, “o Deus justo todo-poderoso e a Natureza bondosa aparecem-nos como magnas sublimações do pai e da mãe” (Julien, P, 2010, p. 15), o que tem relação com o complexo edípiano de Leonardo. Então, poderíamos enxergar a obra de arte como uma defesa, utilizada por aquele que a realiza, frente às vicissitudes e contingências da vida familiar e cultural; frente à censura e à repressão, também impostas pela educação religiosa. Isto poderia levar ou não à passagem a aquilo que Freud denominou como sendo o caráter ético do processo artístico, quando vai falar, pela interpretação metapsicológica, que Dostoiévski não atingiu suficientemente esta passagem:

[a] primeiríssima coisa a considerar em Dostoiévski é o moralista. Se quisermos valorizá-lo como tal, fundamentado no fato de que apenas aquele que caminhou em meio à mais profunda culpabilidade alcança o mais alto nível de eticidade [*Sittlichkeit*], então não devemos nos importar com uma reflexão a respeito. Ético é aquele que reage a uma tentação sentida internamente, sem a ela ceder. Quem peca com frequência estabelece então no seu arrependimento as mais elevadas exigências éticas, de tal modo que isso o conforta. Dostoiévski não cumpriu o essencial da eticidade, a renúncia, pois a condução ética da vida é um interesse prático da humanidade. Este lembra a barbárie das migrações dos povos que matam e se penitenciam por isso, nas qual a penitência torna-se diretamente uma técnica para possibilitar o assassinio. Ivan, o Terrível, também não se comporta de maneira diferente; esta comparação com a eticidade é uma característica russa. O resultado final das lutas éticas de Dostoiévski não é honroso. Após a mais dura luta para reconciliar as exigências pulsionais do indivíduo com as exigências da comunidade humana, ele acaba por se submeter tanto à autoridade universal quanto à espiritual. Pelo respeito ao Czar e ao Deus cristão e devido ao estreito nacionalismo russo se

atinge, com pouco esforço, uma estação rumo ao espírito inferior. Aqui está o ponto fraco da grande personalidade. Dostoiévski não quis se tornar um mestre e um libertador dos homens, ele se associou ao seu carcereiro; ele pensou muito pouco sobre o futuro cultural dos homens. Isso provavelmente pode mostrar que ele, por sua neurose, foi condenado a tal treva. De acordo com a altura de sua inteligência e da potência de seu amor aos homens, se abria para ele outro caminho, um caminho de vida apostólico. (Freud, S. 2018a, p. 23-284)

A passagem para a eticidade, que não foi percebida por Freud em Dostoiévski, é o ato de se livrar da ansiedade moral, ainda que persista a culpa.

As análises da obra de arte, realizadas por Freud, abrem alguns caminhos para a hermenêutica literária, muito porque ele elabora conteúdos antes não traçados pelo campo dos estudos da estética. Poderíamos pensar, como Jacques Rancière pensou, ao analisar o inconsciente da obra de arte, como este inconsciente sendo apenas estético. Mas, devemos ressaltar, o foco da análise de Freud, em seus estudos acerca do artista e sua obra, se deu pelos conteúdos psíquicos da criação artística e não pelos meramente estéticos. O artista foi utilizado como o grande elo que lhe permitiu descrever alguns processos psíquicos, que se relacionam, sobremaneira, ao inconsciente, como o da sublimação, do complexo edipiano, da culpa etc. Ele abre caminho para que outros comecem a perceber, na obra de arte, um campo de conhecimento profundo sobre a psique humana; agora não mais pelo estatuto da consciência estética, moral e religiosa, mas pela via dos processos psíquicos, que, embora se materializem em forma de obra de arte ou de crenças variadas, têm origens inconscientes, que muito são trazidas pelas experiências da infância.

Em *A revolução estética*, Jacques Rancière (2018) traz um problema para a psicanálise, em relação ao complexo edipiano:

[o] que chamei há pouco de revolução estética é exatamente isso: a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade. Dito de outro modo: para que Édipo seja o herói da revolução psicanalítica, é preciso um novo Édipo, que invalide aqueles de Corneille e de Voltaire e que pretenda reatar — para além da tragédia francesa, bem como da racionalização aristotélica da ação trágica — com o pensamento trágico de Sófocles. São necessários um novo Édipo e uma nova ideia de tragédia, tais como propuseram Holderlin, Hegel ou Nietzsche. (Rancière, J. 2018, p. 25).

O termo grego *aisthesis* tem como um de seus significados a percepção, que foi elevada ao estatuto da beleza, do amor, do desejo, como fenômenos que podem dizer algo sobre a alma

humana; ou seja, da percepção dessa alma, como parte de um ideal, que se pode extrair o que é feio ou belo, o que é mau ou bom, ou que seja perfeito e se eleva ao amor e ao sublime da experiência; lembremos da pergunta de Burger “porque me foi dado amor?”, a psicanálise subverte a fórmula desta pergunta: “ao que dou amor?”, em outras palavras, no que invisto libido, para mostrar que o que constitui beleza, amor, desejo, erotismo etc., aos fenômenos estéticos, são os processos psíquicos que os constituíram, advindos do inconsciente e das experiências da infância do sujeito que os produziu. É nesse ponto que se localiza o complexo de Édipo e o surgimento do Supereu, conseqüentemente, o surgimento da culpa e de toda forma de afeto, por meio dos quais a obra se materializa, o que constitui ligação [*Bindung*] e formação de compromisso [*kompromissbildung*] ao Eu.

Ousáramos dizer que essa espécie de ‘programa’ — conflito psíquico, ligação com a cultura e fundamento erótico, libidinal — marca o interesse de Freud pelas artes, pelos artistas e pela literatura em especial. E que esse ‘programa’ se desdobra à medida que os próprios conceitos psicanalíticos também se desdobram. (Chaves, E. In: Freud, S. 2017, p. 30).³²

No caminho da descoberta e do abrir-se às obras de arte, Freud dedicara-se a analisá-las com a psicanálise, o que contribuiu, em muitos aspectos, para o desenvolvimento de sua teoria do inconsciente. Podemos distinguir dois caminhos seguidos por Freud: o primeiro, já apresentado, é o que vai tratar dos fenômenos estéticos, intrínsecos à obra de arte, como produtos da atividade inconsciente e psíquicas de seus criadores. O segundo, apresentado mais adiante, está no texto *Das Unheimliche* (1919), tido como a única exceção, dentre os estudos de Freud, sobre a arte e os artistas, em que a vida do autor não se sobrepõe à obra (Chaves, E. In: Freud, S. 2017, p. 11). Acerca do inconsciente estético, Jacques Rancière vai nos esclarecer:

A abordagem freudiana da arte em nada é movida pela vontade de desmistificar as sublimidades da poesia e da arte, direcionando-as à economia sexual das pulsões. Não responde ao desejo de exibir o segredinho — bobo ou sujo — por trás do grande mito da criação. Antes, Freud solicita à arte e à poesia que testemunhem positivamente em favor da racionalidade profunda da ‘fantasia’, que apoiem uma ciência que pretende, de certa forma, repor a poesia e a mitologia no âmago da racionalidade científica. (Rancière, J. 2018, p. 47-48).

Para Rancière, foi na Renascença que as grandes encarnações artísticas foram representadas, em Leonardo da Vinci e Michelangelo, principalmente, cujas figuras fazem parte

³²Chaves, Emani. O paradigma estético de Freud. In: Freud, Sigmund. Arte, literatura e os artistas, p. 30.

do mesmo enigma, um enigma que Freud percorreu nos seus textos *Uma lembrança de infância de Leonardo* (1910) e em *Moisés de Michelangelo* (1914); para Rancière também existe, nas pesquisas de Freud, a distinção entre os dois heróis românticos da tragédia: Édipo e Hamlet, este como “o herói moderno de um pensamento que age por sua própria inércia” (Rancière, J. 2018, p. 48). Podemos enxergar, vários modelos de heróis, “o da antiguidade selvagem, a de Holderlin ou de Nietzsche, e os heróis da renascença selvagem, a de Shakespeare, mas também a de Burckhardt e Taine, opostos à ordem clássica” (Rancière, J. 2018, p. 49), pois essa ordem clássica não é uma maneira certa e verdadeira de pensar a obra, como o produto de um movimento artístico, mas como um “regime representativo da arte” (Rancière, J. 2018, p. 49).

É propriamente o regime representativo da arte, esse regime que encontra suas legitimações teóricas primeiras na elaboração aristotélica da *mimesis*, seu emblema na tragédia clássica francesa, e sua sistematização nos grandes tratados franceses do século XVIII, de Batteux a La Harpe, passando pelos comentários de *Corneille* de Voltaire. No cerne desse regime, havia certa ideia do poema como disposição ordenada de ações, tendendo para sua resolução através do confronto de personagens que perseguiram fins conflitantes e que manifestavam em sua fala suas vontades e sentimentos segundo todo um sistema de conveniência. Tal sistema mantinha o saber sob o domínio da história e o visível sob o domínio da palavra, numa relação de contenção mútua do visível e do dizível. É essa ordem que vem romper o Édipo romântico, o herói de um pensamento que não sabe o que sabe, quer o que não quer, age padecendo e fala por seu mutismo. Se Édipo — arrastando atrás de si o cortejo dos grandes heróis edipianos — está no centro da elaboração freudiana, é porque ele é o emblema desse regime de arte que identifica as coisas da arte como coisas do pensamento, enquanto testemunhos de um pensamento imanente a seu outro e habitado por outro, escrito em toda parte na linguagem dos signos sensíveis e dissimulado em seu âmago obscuro. (Rancière, J. 2018, p. 49-50).

Quase a totalidade das representações da *Commedia* tratam-na como uma obra que nos faz olhar para o alto, para o sublime da arte e, porque não, para a existência da sacralidade desta arte, como um enigma obscuro, divino e misterioso. Deveríamos, assim, reconhecer que Dante traz como enigma o movimento contrário ao Édipo romântico, que busca em sua imanência o padecimento do Eu, pois em Dante o Eu é imanente e transcendente, é voltado às coisas superiores e divinas, aos assuntos elevados da alma e da história humana, ao mesmo tempo, em que é um Eu que deseja a salvação dessa mesma alma e, de alguma maneira, por brincar de ser o herói de si, soube resistir através da escrita, porque soube se camuflar no sentido transcendente da arte. A face do romantismo imanente, intrínseca ao herói Dante, podemos buscar em sua condição de narrador escritor, que deseja salvar o seu Eu por meio de um poema, de uma obra e se desculpar através dela.

2.1- *Das Unheimliche* e sua contribuição para a hermenêutica psicanalítica da obra de arte.

Freud não nos legou um estudo sistemático sobre o tema da arte e dos artistas; o que deixou foi um conjunto de textos, ensaios, cartas. Alguns tratam, especificamente, da análise de autores, em que menciona, indiretamente, as obras e algumas de suas personagens. Além disso, podemos perceber, ao longo de todos os seus textos, citações de vários poetas. Sobre seus estudos acerca da obra de arte e dos artistas, ele fala em sua *Autobiografia* (1925):

[s]uas criações, as obras de arte, eram satisfações fantasiosas de desejos inconscientes, tal como os sonhos, com as quais também tinham em comum a natureza de compromisso, pois também elas precisam evitar o conflito aberto com as forças da repressão. Mas, à diferença das produções oníricas, associadas e narcísicas, eram destinadas a provocar interesse de outras pessoas, podiam avivar e satisfazer nessas os mesmos desejos inconscientes. Além disso, valiam-se do prazer perceptual na beleza da forma como um “bônus de incentivo”. (Freud, S. 2018d, p. 154)

Freud continua o texto, dizendo que a psicanálise apenas recorre às impressões de vida, às vivências, às obras do artista para, desse modo, começar a reconstruir a sua constituição psíquica, as pulsões nela atuantes, ou seja, “o que nele [artista] é universalmente humano” (FREUD, S. 2018d, p. 154). Para Freud, a psicanálise não pode, por exemplo, ajudar no esclarecimento do dom artístico e, tampouco, desvendará os motivos de o artista trabalhar com alguma técnica em detrimento de outra.

Tomando a *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, uma pequena novela não muito valiosa em si mesma, pude demonstrar que os sonhos inventados admitem as mesmas interpretações que os sonhos reais, e que, portanto, na produção do autor literário atuam os mecanismos do inconsciente que são conhecidos do trabalho do sonho. [...] ou seja, condensação, deslocamento, representação pelo contrário, por algo bem pequeno etc. (Freud, S. 2018d, p. 155)

Não podemos esquecer que também a teoria freudiana do complexo de Édipo é fruto da interlocução da psicanálise com a tragédia grega; embora, nesse caso, a relação seja apenas no âmbito do mito e não no âmbito literário, pois, afinal de contas, trata-se de uma narrativa mítica arcaica, em que Freud se dá conta da estrutura arcaica edípica do inconsciente, quando pesquisava sobre “as causas e motivações da neurose” (Freud, S. 2018d, p. 111) e percebe que as cenas de sedução, que seus pacientes contavam, eram fruto de fantasias geradas pelo complexo edípico dos mesmos; portanto, não haviam acontecido na realidade, se tratavam de uma realidade psíquica:

[q]uando fui obrigado a reconhecer que tais cenas de sedução não haviam jamais ocorrido, eram apenas fantasias que meus pacientes tinham inventado, que talvez eu próprio lhes havia imposto, fiquei desorientado por algum tempo. [...] Tendo me recomposto, tirei da experiência as conclusões corretas: que os sintomas neuróticos não se ligam diretamente a vivências reais, e sim a fantasias envolvendo desejos [*Wunschphantasien*], e que para a neurose a realidade psíquica significava mais que a realidade material. [...]. Eu havia deparado ali, pela primeira vez, com o complexo de Édipo. (Freud, S. 2018d, p. 114)

Voltando um pouco na teoria, vimos como Freud dedicara-se, na maior parte de suas análises em relação à arte, aos temas acerca de como a criação artística é fruto de processos inconscientes, com seu ponto de origem na formação edipiana; e de como o espectador/leitor pode fruir também de tais processos, para além de uma intencionalidade estética do autor, já que, até mesmo este, não acessa tais conteúdos arcaicos do inconsciente por meio da sua, digamos, consciência estética. Para Freud, as obras de arte devem ser vistas como atualizações, por meio da fantasia, dos prêmios de sedução vividos na infância, que têm pontos de origem edipianos, sendo assim, ao fruir da obra o expectador/leitor também experimenta, em seu inconsciente, atualizações de seu complexo edipiano.

Isso a psicanálise quis ensinar ao Eu. Mas esses dois esclarecimentos, de que a vida instintual da sexualidade não pode ser inteiramente domada em nós, e de que os processos mentais são inconscientes em si e apenas acessíveis e submetidos ao Eu através de uma percepção incompleta e suspeita, equivalem à afirmação de que *o Eu não é senhor em sua própria casa*. Juntos eles representam a terceira afronta ao amor-próprio humano, que eu chamaria de *psicológica*. Não surpreende, portanto, que o Eu não demonstre boa vontade com a psicanálise e se recuse obstinadamente a dar-lhe crédito. (Freud, S. 2018e, p. 186)

Freud nos mostra, com leve ironia, o motivo da má recepção e interpretação da psicanálise, por parte de algumas correntes teóricas que foram críticas ao método psicanalítico. A descoberta dos processos psíquicos inconscientes, da fantasia e da realidade psíquica, e como estes agem por meio de atualizações, possibilitou um novo caminho de interpretação, esta descoberta, para Freud, melindra o amor narcísico que a humanidade tem a si mesma, visto que o Eu deseja ter o controle do real, quando busca, por qualquer meio, a interpretação de qualquer coisa, inclusive, de uma obra de arte. Freud nos faz reconhecer a impotência do Eu frente às vicissitudes da interpretação e nos mostra que a humanidade, até então, teria sofrido três grandes “afrontas por parte da ciência ao seu narcisismo”: quando se viu não estando no centro do

universo; quando se viu mortal e, por fim, quando descobriu a psicanálise e se viu diante do desconhecimento que existe sobre as profundezas dos fenômenos psíquicos que, na maior parte das vezes, ficam submersos e ocultos, no que Freud denominou de recalcado. A fantasia age como uma atualização desta realidade, podendo gerar, no decorrer das atualizações, conflitos e ambivalências de todos os tipos na vida anímica dos sujeitos, que os exteriorizam em forma somática. Por isso, a dedicação de Freud em não deixar com que a psicanálise recuasse em seu protagonismo em reconhecer os processos inconscientes e investigá-los. Com relação à obra de arte, os estudos de Freud revelaram uma ousadia imensa ao adentrarem em um campo, até aquele momento, inexplorado pelos estudos estéticos.

Todas as questões problemáticas parecem estar reunidas e resumidas nos célebres parágrafos finais da segunda parte de *Totem e tabu*, nos quais Freud estabelece a relação entre as psiconeuroses (histeria, neurose obsessiva e paranoia) e as formações culturais (arte, religião e filosofia). O que está em questão aqui, como sabemos, é a relação entre o polo narcísico e a alteridade, entre a formação do indivíduo e as formações da cultura. (Chaves, Ernani. In: Freud, S. 2017, p. 13)

Ernani Chaves, na apresentação que faz de *Arte, literatura e os artistas* (2017), nos diz que o texto de Freud *Das Unheimliche*, publicado em 1919, é uma exceção ao método de análise freudiano das obras de arte, pois não entra nas questões biográficas de Hoffman, autor da obra *O homem de areia* (Chaves, Ernani. In: Freud, S. 2017, p. 11). Com isso, muitos acharam que essa fosse uma mudança arriscada, que colocaria todas as interpretações anteriores de Freud na berlinda, como uma espécie de recuo. Porém, anos mais tarde, Freud retorna ao antigo método no texto *Dostoiévsky e o parricídio* (1928). Assim, pairou uma dúvida sobre o retorno de Freud a considerar o psiquismo do autor por detrás da obra.

Em outras palavras, trata-se de desconfiar de Freud ou, no mínimo, de não tomar muitas de suas declarações como uma confissão de humildade ou do reconhecimento, puro e simples, de uma certa incompetência que ele próprio diz ter no trato desses assuntos. Enfim, trata-se de tomar essas declarações como uma estratégia discursiva, um jogo de esconde-esconde, uma ‘máscara’, para relembrar uma famosa passagem de *Além de bem e mal*, na qual Nietzsche afirma que ‘tudo o que é profundo ama a máscara. (Chaves, Ernani. In: Freud, S. 2017, p. 13)

Analisando mais de perto o legado de Freud sobre o tema da arte, percebemos não haver um abandono de um método por outro, quando ele nos apresenta *Das Unheimliche*; ao não

considerar o psiquismo do autor da obra e sua fantasiástica, a análise da obra se limita às relações econômicas e dinâmicas dos conteúdos inconscientes “que chegam a despertar em nós, com particular força e nitidez, a sensação do inquietante” (Freud, S., 2019a, p. 256), ficando de lado os processos psíquicos relacionados, especificamente, ao psiquismo daquele que criou a obra.

Claramente observamos, nesse texto de Freud, que ele realiza a análise das relações tópicas, dinâmicas e econômicas dos processos inconscientes atuantes na obra, apenas quando toma como exemplo alguns dos seus casos clínicos, com alguma relação com os complexos gerados pelos conteúdos psíquicos que estão em jogo no *Homem de Areia*, ou quando vai citar alguns relatos de outros autores. Em relação à obra de Hoffman, em si, as análises são apenas econômicas. Isso se justifica, porque a interpretação da obra não pode produzir análises que não sejam apenas hipotéticas, haja visto que os processos de interpretação estão presentes apenas na relação da obra com o ser humano, seja ele o próprio autor ou o leitor/espectador/ator, etc. É por meio desta relação com o humano que a obra de arte consegue ensejar a produção de algum efeito psíquico inconsciente. O ponto de vista econômico “é a quantidade de exigência de trabalho imposta ao psiquismo” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 123-124), o que, de fato, a obra tem o poder de reter, mas não o dinâmico, pois este processo necessita da relação, do encontro entre sujeitos, do encontro entre analista e analisando, por exemplo, é uma análise mais voltada ao processo clínico.

A noção dinâmica do conflito psíquico implica, segundo Freud, que sejam consideradas as relações entre as forças em presença (forças das pulsões, do ego, do superego). [...] O ponto de vista econômico é considerado frequentemente como o aspecto hipotético da metapsicologia freudiana. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 123-124)

Por isso, não podemos pensar que haja um caminho, na teoria freudiana, em que chegaremos a análise dinâmica da obra. Não obstante a isso, podemos chegar à relação entre o artista e a obra que produziu. Isto pode se dar por meio da análise biográfica, em conjunto com a obra. Intrínseco à interpretação da obra, também devemos pensar a relação entre transferência e contratransferência, tanto pela via simbólica e mítica, que age no psiquismo daquele que interpreta, quanto pela via da intertextualidade subjetiva. Este é o caso do intérprete que se apaixona de tal modo pelo autor e/ou pela obra, e cria, com ambos, muitas fantasias capazes de, inclusive, o inspirar a realizar sua própria obra. No caso da paixão por uma obra artística, que

seja um texto poético, teríamos um conjunto de símbolos, imagens, ritmos, palavras, moções de pulsões, que não têm um sentido único para o intérprete, mas toca uma via tripla, pois começa, na contratransferência, a se identificar com o autor e/ou com seus personagens, em que uma imagem, por exemplo, joga com outros sentidos inconscientes do próprio intérprete; o sentido manifesto desta relação entre transferência e contra-transferência, se configura como uma falha analítica, que transporta ao sentido latente, recalcado, que está na soleira da linguagem do inconsciente, por fazer parte de cadeias associativas atuantes.

Então, vemos dois caminhos hermenêuticos desenvolvidos pela psicanálise de Freud, para a análise da obra de arte: em um, o autor da obra é considerado, e tudo o mais que sua biografia possa nos oferecer de conteúdo manifesto; ou seja, o autor é o sujeito da análise; no outro, considera-se a obra de arte como dotada de uma linguagem manifesta, apenas em termos econômicos, que, em contato conosco leitores/intérpretes/expectadores, desencadeia, em nossos psiquismos, tanto processos econômicos quanto dinâmicos, subjetivos, nos quais a relação com tais processos é o sujeito da análise. Isso significa notar que a obra de arte não é apenas fruto de um trabalho psíquico, mas que ela possui trabalho psíquico em si, sem o qual não se justificaria o investimento libidinal/energético, para que, por meio dela, alguém realizasse uma interpretação ou experiência estética.

É possível que da análise dos processos econômicos da obra de arte e de seus complexos (entendidos no sentido de suas cadeias associativas; das cadeias associativas do poema de Dante, por exemplo), possamos chegar aos processos econômicos do psiquismo do autor ou daquele que com ela (obra) estabeleça um encontro e/ou uma relação, vista pelo plano simbólico e mítico da linguagem que a perpassa. É claro que, este acesso às cadeias associativas é restrito à linguagem, com a qual a obra é produzida.

Outra questão, que também aqui nos interessa ponderar, é que uma linguagem psicanalítica fruirá da interpretação da obra de uma maneira diversa de uma linguagem histórica ou filosófica. Existe um hiato neste lugar, pois não sabemos muito sobre como um determinado processo artístico ou uma fruição é manifesta por intermédio de uma forma, ou outra, de linguagem. Aqui lembramos de como, por exemplo, Marc Chagall, ao fruir do Antigo Testamento, produziu uma das mais belas obras de arte da modernidade. A escolha do material e da linguagem, que a obra e/ou a interpretação utilizará para dar forma e transparecer, se exteriorizar, não é aleatória, também obedece a alguns traços característicos da personalidade do intérprete/fruidor. Muitas coisas estão em jogo neste lugar, não apenas a técnica. Saber compor sonetos, tecnicamente, não torna ninguém Ramboud ou Dante, mas o que os tornou

Ramboud e Dante? Ninguém saberá, nem mesmo saberemos quem foram os antigos salmistas, em suas personalidades, supostamente, reais. Isto tudo porque sempre faltará o elemento dinâmico da análise, como já dissemos.

Um pouco gostamos de saber, é óbvio, os traços das personalidades dos autores, porque isto, de algum modo, interfere na fruição. Vasculhamos suas vidas, por onde passaram, quais livros leram, quais eram as brigas políticas, amorosas e religiosas de suas épocas, como viveram, se eram ricos ou pobres. Se formos vasculhar a vida de Dante, seguindo as pistas da interpretação freudiana, devemos ter em mente que diante de um homem de tal vulto, como são também Moisés e Da Vinci, teríamos que, primeiro, entender o lugar que ocuparam em suas vidas, seus cenários econômicos e políticos e o material que tiveram para darem forma às suas obras. Na interpretação de Freud, Moisés, para além da alegoria das tábuas de argila contendo a escritura das Leis, que se quebraram quando retornou do Sinai, era um homem de posses, havia escravos, tinha linhagem nobre, sabia escrever.

Podemos dizer, então, que a análise estrita dos processos econômicos pode ser vista como um caminho percorrido por Freud para isolar, hermeneuticamente, o autor e a obra, em seus aspectos *sui generis*, que podem ser traduzidos como aquilo que, especificamente, consegue ativar moções e excitações, que entram em jogo na obra; isto tudo está nas imagens, palavras, sons, repetições, que dão traços característicos aos complexos manifestos na obra. A biografia do criador, assim como sua intenção de, talvez, se enquadrar em padrões estéticos, tal como os dos diversos gêneros narrativos e literários, são apenas um apêndice, ao qual pode-se chegar por meios historiográficos ao analisarmos o desenvolvimento das relações culturais e antropológicas da época do autor: relatos, cartas, epístolas, biografias e autobiografias, entre outros documentos.

O efeito do *Das Unheimliche* da obra, ou seja, do que é inquietante na obra, está mais voltado ao que em sua linguagem é intrínseco ao mítico e ao simbólico, que se atualiza sempre quando alguém a frui. Para Freud, no caso do conto de Hoffman, este efeito está no medo de perder os olhos, que se traduz, para a psicanálise, como a latência do complexo de castração.

O ato de cegar a si mesmo, do mítico criminoso *Édipo*, é apenas uma forma atenuada do castigo da castração, o único que lhe seria apropriado, conforme a lei de Talião. Pode-se procurar rejeitar, pensando de maneira racionalista, a derivação do medo relacionado aos olhos do medo da castração; acha-se compreensível que um órgão precioso como os olhos seja guardado por um medo correspondentemente enorme, que por trás do medo da castração não haja segredo profundo nem significado diverso. Mas assim não se leva em conta a relação substitutiva entre olho e membro viril,

manifestada em sonhos, fantasias e mitos, e não se pode contrariar a impressão de que um sentimento bastante forte e obscuro se dirigir precisamente contra a ameaça de perder o membro sexual, e de que apenas esse sentimento confere ressonância à ideia da perda de outros órgãos. Qualquer outra dúvida desaparece quando nos inteiramos, nas análises de pacientes neuróticos, dos detalhes do “complexo da castração, e conhecemos o enorme papel que ele tem em suas vidas psíquicas. (Freud, S. 2019a, p. 261)

Freud enxerga a fonte do sentimento do *Das Unheimliche* nos desejos infantis ou crenças infantis de castração. O que faz é derivar dos vários temas, que integram este sentimento, de desejo ou medo da castração, as suas análises clínicas. Tal sentimento se relaciona com alguns temas, por exemplo, como o do duplo, da passagem de processos psíquicos de uma pessoa para a outra, da identificação, da divisão e permutação do Eu, do retorno e da repetição de caracteres. Freud os vê como gradações de fontes infantis.

[o] duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, um “enérgico desmentido ao poder da morte” (Rank), e a alma “imortal” foi provavelmente o primeiro duplo do corpo. A criação de um tal desdobramento para defender-se da aniquilação tem uma contrapartida na linguagem dos sonhos, que gosta de exprimir a castração através da duplicação ou multiplicação do símbolo genital. Na cultura do antigo Egito, ela impulsionou a arte de construir uma imagem do morto em material duradouro. Mas essas concepções surgiram no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte. (Freud, S. 2019a, p. 263-264)

O *Das Unheimliche* aparece como a recriação de um sentido mais antigo, arcaico, que se repete na atualização de certas condições e circunstâncias, como, por exemplo, situações de desamparo e repreensão, recorrentes em muitos sonhos; situações das quais temos medo e reprimimos na vida desperta, porque não podem ser representadas, devido à repressão. Esta repressão envolve, como contra-reação, a multiplicação do símbolo genital pela arte, em determinadas culturas, ou a inibição destes símbolos, em outras. A repressão, então, é transformada em angústia, ou seja, o elemento angustiante é algo reprimido, mas que retorna, “[t]al espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto” (Freud, S. 2019a, p. 268). É nesse sentido que Freud diz que o sentimento do *Das Unheimliche* também é a transformação da fantasia de viver novamente no ventre materno, podendo ser deslocado para o medo que muitas pessoas carregam de serem enterradas vivas ou terem os membros cortados.

Assim, essa angústia se manifesta em tudo o que se relaciona com a morte: cadáveres, mortos, retorno dos mortos, casas mal-assombradas, etc.

[e]m nenhum outro âmbito nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios, o arcaico foi tão bem conservado sob uma fina película, como em nossa relação com a morte. Dois fatores contribuem para essa imobilidade: a força de nossas reações emotivas originais e a incerteza de nosso conhecimento científico. Nossa biologia ainda não pôde decidir se a morte é o destino necessário de todo ser vivo ou apenas um incidente regular, mas talvez evitável, dentro da vida. É certo que a frase “Todos os homens são mortais” vem apresentada, nos manuais de lógica, como exemplo de proposição universal, mas para nenhuma pessoa ela é evidente, e hoje, como outrora, nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da própria mortalidade. As religiões insistem em negar importância ao fato indiscutível da morte individual e fazer prosseguir a existência além da vida; os poderes seculares não acreditam em poder conservar a ordem moral entre os vivos, se for preciso renunciar a outra vida que compense esta. (Freud, S. 2019a, p. 268)

O propósito da vida, e a angústia que dele advém, como nos mostra Freud em *Mal-estar na civilização*³³, é um dos fenômenos mais organicamente humanos. Ao ter se dado conta da imperfeição da vida em civilização, uma parte da humanidade foi buscar na compreensão da alma a negação da morte definitiva e do fenecimento da carne e dos prazeres mundanos. Uma pulsão de autoconservação teria sido criada nesse meandro. Não obstante a isso, também podemos vislumbrar, nesse princípio de autoconservação, o que Freud chamou de dualismo da constância: *Entbindung — Bindung*³⁴. Então, o processo pelo qual se vence a presença perene da morte, e a angústia que surge disso, obedece a esse dualismo. Não podemos nos esquecer do imenso prazer e desprazer com que alguns religiosos se colocam diante da cruz e também que alguns autores experimentam diante de suas obras. Isto, para estes, leva, inevitavelmente, ao caminho de algo em suas vidas que permanecerá, além do corpo presente; por outro lado, sabem da morte e que um dia serão enterrados como um cadáver, mas isso não os impede de serem onipotentes presentes em suas artes. E este onipotente, que se presentifica em suas obras, nada mais é do que uma força narcísica, uma pulsão parcial do Eu.

De todo modo, na interpretação psicanalítica freudiana, o onipotente não é nada mais do que um pai “posto nas nuvens”. Isso significa que a relação de castração do corpo do filho pelo pai, na alegoria do Cristo crucificado, por exemplo, gera um prazer, recebido pelo público e funciona como a castração do duplo. É como castrar o pai, sendo assim, também castrar-se

³³C.f. Freud, S. O mal-estar na civilização. Rio de Janeiro, Imago, Edições Standard, Tomo XXI, 1969.

³⁴Esse dualismo se refere ao dualismo posto por Freud acerca das pulsões de vida e das de morte, conquanto, as primeiras podem também ser lidas como princípios, os quais se ligam às pulsões de constância e de autoconservação. (C.f.: Freud, S. As Pulsões e seus destinos, 1996).

diante deste pai; parte da crença religiosa neste pai onipotente, é fruto da compensação do desejo de castração e são figurações do narcisismo primário, no qual o pai se dá aos filhos, para que eles o matem, simbolicamente. O desejo de castração é um desejo de morte do pai. A ambivalência sentida pelo *Das Unheimliche* leva à repetição deste desejo de morte do pai, ao carregar em si a tentativa de prolongar, pela repetição, tal morte, não obstante o amor que exista na relação pelo pai real.

Ama-se para aceitar as meias-verdades ou se ama para encontrar toda a verdade. Tudo depende da posição subjetiva em relação à castração. Castração, como um conceito psicanalítico, não deve ser confundida com o sentido corrente: cortar ou destruir os órgãos genitais, capar; impedir, anular ou restringir eficiência do outro, reprimir. Todos esses significados são opostos ao conceito de castração em psicanálise. O processo de humanização do ser falante se caracteriza pela inscrição no mundo dos símbolos, o qual só existe porque há a linguagem. 'Processo de humanização' se torna então sinônimo de constituição de uma estrutura psíquica, que é formada pelo simbólico (universo da palavra e da lei), pelo imaginário (campo do sentido e da imagem corporal) e pelo real (registro do impossível). Castração, então, deve ser entendida como inserção do real como representante do impossível nessa estrutura psíquica. Diante dos enigmas da existência do mundo, porque se ergue um muro intransponível chamado real, o amor se articula com o desejo. Desejar implica, num primeiro momento, o reconhecimento do desejo e, num segundo momento, o relaxamento do que não se realizou em novas aspirações. Mas se o amado for apreendido como se fosse outra metade, isto é, como se fosse o objeto do desejo, espera-se do amor um verdadeiro milagre: a junção de dois em um. Diante dessa expectativa, só resta ao amante se consumir em queixas que desembocam em decepções sem fim. [...] Amar coloca em cena dois lugares: sujeito (amante) e objeto (amado). [...] o paradoxo do amor reside no fato de que o que falta ao amante é precisamente o que o amado não tem. O que falta? O objeto do desejo. Se ele existisse, aqueles que tivessem a sorte de achá-lo teriam encontrado o verdadeiro amor. Se fosse assim, Aristófanes, em *O Banquete* de Platão, teria decifrado o enigma da verdade do amor. (Ferreira, 2004, p. 7).

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud desenvolve uma hermenêutica para o significado do simbolismo dos sonhos, com a qual devemos manter uma aproximação, de modo a compreendermos melhor o mecanismo da realidade psíquica e da fantasia, além da sua superfície mais óbvia, a qual é a realização de desejos suprimidos ou recalcados (que para nós se manifestam também na obra de arte).

O que é necessário para interpretar os sonhos é também necessário para interpretar uma obra de arte. Podemos pensar, com estes dois lugares do registro simbólico, o sonho e a obra de arte, o que Freud tentou responder acerca do simbolismo dos sonhos: a) Como eles são formados e como isto tem relação com a subjetividade, na qual o símbolo se manifesta para o sujeito, no sonho ou na obra de arte, como deformação figurada de um sentido próprio; b) qual o conteúdo latente do símbolo (o material do qual o conteúdo manifesto se deriva) e onde se localiza o desejo neste conteúdo; c) Como o sonho ou a obra de arte podem ser entendidos como

a transformação do conteúdo latente em conteúdo manifesto; d) Encontrar no conteúdo manifesto os variados desejos, como, por exemplo, desejos sexuais reprimidos, por serem impróprios para cultura e sua moralidade, os desejos de agressão e de vingança.

Para Freud, no sonho os desejos latentes tendem à consciência por meio de uma deformação (própria do deslocamento) e por uma falha da censura, se apresentam como uma forma de compensação do recalcado, já que no sonho a resistência é menor, embora ela ainda exista na forma do que ele chamou de sensor. Então, quando o conteúdo latente tenta a passagem, do pré-consciente para o consciente, o sensor aplica uma transformação neste conteúdo, de forma que fique dissimulado/deformado, para que se manifeste sem tanta repressão. Essa transformação possui várias técnicas no trabalho do sonho: condensação, deslocamento³⁵, simbolização, dramatização.

Portanto, podemos obter, da observação da transformação do conteúdo latente em manifesto, o recalcado, visto que, por exemplo,

[o] trabalho do sonho não é capaz de produzir fala nova. Por mais que ocorram falas e respostas no sonho, que podem ser sensatas ou não, a análise nos mostra sempre que o sonho apenas tomou emprestado aos pensamentos oníricos falas realmente ditas ou ouvidas e a utilizou arbitrariamente [...] no sentido estrito, essa descrição só é correta para as palavras do sonho que têm algo do caráter sensorial da fala e que são descritas como falas. As outras, que não são percebidas como escutadas ou ditas[...] são pensamentos iguais aos que ocorrem em nossa atividade intelectual desperta, que passam para o sonho sem alteração [...], mas tudo o que no sonho aparece como fala pode ser referido a falas reais, ouvidas ou realizadas. (Freud, S. 2020, p. 463-465).

A manifestação da transformação do conteúdo simbólico por meio de uma obra de arte, também pode ser pensada como inerente ao que ocorre nos processos oníricos, no sentido de lograr a censura imposta ao desejo. Isso nos levaria a entender que, inclusive, as rimas de um

³⁵O termo deslocamento (*Verschiebung*) fora desenvolvido por Freud desde a gênese da teoria das neuroses, remete a uma independência, mesmo que relativa, “entre o afeto e a representação”, sendo central para entendermos a hipótese, que Freud desenvolve, sobre a economia psíquica e o investimento libidinal. O deslocamento, pode ser visto tanto nos processos associativos primários, quanto nos secundários, embora neste último com percurso limitado de energia. No deslocamento primário, de outro modo, a energia psíquica desloca-se integralmente de uma representação para outra. O processo primário e o processo secundário, como definidos por Freud, devem ser entendidos como dois modos de funcionamento do aparelho psíquico, os quais devem ser pensados tanto do ponto de vista tópico: processo primário (faz parte do sistema Ics) e processo secundário (faz parte do sistema pré-consciente-consciente); quanto do ponto de vista econômico-dinâmico. Nesse ponto de vista, o processo associativo primário não encontra nenhuma barreira para se deslocar de uma representação a outra, podendo, assim, também condensar-se. Nesse caso, há um reinvestimento de energia psíquica pleno, em relação às experiências de satisfação constitutivas do desejo, processo muito característico dos sonhos. Contudo, nos processos secundários, a energia psíquica já se encontra ligada a um afeto ou representação, seu investimento é mais estável, o que pode causar o adiamento da satisfação, pois o escoamento da energia ocorre de maneira mais controlada, racionalizada. Dois textos de Freud são essenciais para a compreensão dos conceitos de deslocamento, condensação, processo primário e secundário: *Projeto para uma psicologia científica* (1895), *A interpretação dos sonhos* (1900). C.f.: Laplanche; Pontalis, Vocabulário de psicanálise, p. 116 – 117; 368-371.

poema têm um valor psíquico. Pensando por este caminho, o poema de Dante e sua simbologia numérica, principalmente, pelos números 3 e 1, aponta o conteúdo manifesto, que se repete em várias representações do poema. A aparição destes números pode ser arbitrária, em algumas destas representações, mas não podemos deixar de pensar que também façam parte do recalcado.

2.2 - (RE)LER A *COMMEDIA* APÓS A PSICANÁLISE

De todas as interpretações dadas ao poema de Dante, depois dos sete séculos que se passaram, desde sua publicação no ano de 1322, mesmo ano da morte de Dante³⁶, podemos dizer que não há consenso em se obter um grau de unidade hermenêutica às abordagens, muito por conta dos quatro níveis de interpretação, que a crítica atribuiu ao poema: moral, figural/alegórico, literal e anagógico.

Como disse George Steiner: “[h]á múltiplas maneiras de abordar a *Comédia*, todas elas incompletas” (STEINER, 2005, p. 65). Sendo assim, se a incompletude é o que move, justamente, a interpretação, é por meio dela que as épocas sempre voltam ao poema. Algumas destas tiveram certa certeza de que seria bem difícil refutá-las, principalmente, aquelas que trouxeram interpretações de viés místico e religioso, provenientes das profecias figurais presentes no poema, como constatamos na profecia figural da Idade do Espírito.

A *Commedia* nos envolve com questões literárias, religiosas, filosóficas, teológicas, espirituais, místicas, estas questões podem/devem ser ressignificadas e atualizadas, assim como compreendidas, historiograficamente, no contexto em que surgiram. Mas, deixemos claro de antemão, nossa interpretação não é histórica, por mais que aqui possamos utilizar de alguns dados históricos. Não aspiramos chegar a algum Dante histórico, nem mesmo a um Dante personagem moderno e atual.

Então poderíamos nos perguntar, como um primeiro movimento: para quê (re)ler a *Commedia* com a psicanálise freudiana hoje? Se nem a psicanálise freudiana parece mais ser

³⁶Tais datas são controversas, existe uma grande discussão entre os estudiosos da *Commedia* e da vida e obra de Dante acerca do ano de seu nascimento, de sua morte e da publicação da *Commedia*. Boa parte destas discussões estão expostas nos estudos do professor Giovanguualberto Ceri, que concluiu o ano de nascimento de Dante ser 1266 e da morte e publicação da *Commedia* 1322, sendo a morte três meses após a publicação do poema. Ver: Ceri, G. *Astrologia dantesca*, 1995, p. 112, Firenze: Loggia De' Lanzi.

válida e, talvez, ela mesma já tenha sido atualizada por muitos dos discípulos de Freud, pois o tempo passa e com ele passam as gentes e a cultura. Evidentemente, muitas respostas caberiam a essa pergunta, tanto no sentido de afirmar a (re)leitura, como de negá-la, respondendo que não é preciso reler o poema de Dante à luz da psicanálise de Freud, já que talvez a psicanálise também não seja uma via hermenêutica válida e atual à apreciação do texto poético e da obra de arte, pois a reduz a uma suposta neurose do autor. De todo modo, apenas é necessário que tenhamos a oportunidade da interpretação com a psicanálise, porque ela nos faz ir além da superfície figural, literal, moral e anagógica do poema de Dante, ou seja, é outra maneira de abordagem do texto literário e da obra de arte e do religioso; isto, justamente, pelo fato de que àquelas quatro camadas de interpretação, que citamos, subjaza o inconsciente, não apenas das próprias interpretações e de seus métodos de análises, mas no que o inconsciente reverbera na obra.

A interpretação figural cristã deu ao poema de Dante o tom de profecia, como pudemos ver, se regozijando com as almas no inferno, aprisionando a interpretação em uma mentalidade mágica e sobrenatural, voltada ao mundo, supostamente, real da vida após a morte e da eternidade da alma. Isto quer dizer que para os que compartilham de tal interpretação, o inferno, o purgatório, o paraíso, e toda escatologia e soteriologia dantesca, existem realmente, são reais e não fruto da fantasia de Dante. Pensando nisso, é necessário serem evidenciados alguns dos motivos que movem a necessidade de (re)ler o poema de Dante com a psicanálise e com o olhar de Freud acerca da fantasia, que paira sobre a realidade psíquica dos sujeitos religiosos.

O primeiro destes motivos é que Dante nos mostrou um paradigma literário da arte: nenhum crítico literário e de arte negaria tal reconhecimento, não apenas porque é sabido que o poema de Dante unifica uma língua, o italiano, é uma espécie de poema épico de unificação política de um território; como também, ao unificar um território e uma língua, por meio da linguagem poética, Dante demonstrou a força da poesia como uma arte humana política da linguagem; destarte, também temos um paradigma estético-linguístico-político-poético. Sobre estes a psicanálise teria muito a dizer; porém, o nosso estudo não é sobre tais paradigmas.

Em um segundo nível, dentro deste primeiro motivo, embora não menos importante do que os paradigmas citados anteriormente, é necessário (re)ler o poema de Dante com a psicanálise, porque o paradigma da psicanálise se assenta sobre um confronto ao religioso-existencial, não apenas porque confronta as diferentes visões acerca de Deus e do divino no psiquismo humano, acerca das questões sagradas, profanas e míticas para as culturas, como também confronta a experiência espiritual e mística; nestas questões, muito existenciais e

político-religiosas, existe o lugar do corpo e do amor, assim como o lugar do que é inerente à alma e ao espírito. A perspectiva religiosa de fragmentação do *ser*, na visão que Dante desenvolve na *Commedia*, leva aos pecados e aos estados infernais da psique, ou seja, ao centro da negação de Deus e, por conseguinte, à condenação eterna; vemos que neste sentido da condenação eterna existe uma interdição, que, figuralmente, está representada nas imagens do inferno e do purgatório. Estes devem ser vistos como parte do arcabouço mítico do poema. Mas sair da interdição é o paraíso? De qual interdição estamos falando quando pensamos no sonho/visão de Dante em seu poema e da sua revolta contra a religião católica romana?

É necessário (re)ler o poema de Dante com a psicanálise porque uma de sua faceta, que põe em suspeita o religioso, toca, justamente, a questão da interpretação dos símbolos e práticas religiosas. Na questão da interdição, podemos pensar em uma cultura da interdição pelo religioso, que Freud nos alerta (e Dante também, embora por meios diferentes dos de Freud). Dante, por exemplo, é um dos primeiros a iniciarem, na República florentina, da qual ele participava como *prior*, certas discussões acerca da necessidade secular da laicidade, querendo, com isto, distinguir o poder religioso/espiritual, do poder secular (que disputam, ainda hoje, as bases da vida civil e da moralidade da cultura ocidental); mas tudo isso, Dante nos mostra por meio de alegorias em seu poema.

Trata-se, por enquanto, de propósitos, de esperanças, de tímidos *approachs*. Mas que Dante não é, hoje, um estrangeiro entre nós, demonstra-o o facto de se ter pensado, como pensava ele, que para se acabar com as perigosas rivalidades dos estados, para se restabelecer uma justiça distributiva mais estável, mesmo entre os povos ameaçados e sacrificados, o remédio mais eficaz seria a unidade política pelo menos nos estados da Europa. Não será, essa, o Império na acepção dantesca, mas a substância é a mesma e identifica ao fim. Dante, pois, não foi tão somente o sonhador do passado, mas o vidente do futuro. A última prova da modernidade de Dante encontramos-na na sua poesia, isto é, nos próprios modos de sua arte³⁷ literária.

³⁷Muitas vezes aqui falaremos a palavra arte; estando num campo semântico tão vasto, talvez precisemos dizer, com os tremores de Da Vinci diante da imagem da *Virgem e sua mãe*, que a arte é tudo o que não se finda na ponta do material plástico, porque não é apenas do encontro entre matérias, palavras, símbolos, signos, que se faz ou se produz arte; é também preciso tremer diante da criação e constatar o quanto ainda poderia ser se uma ave dela fizesse ninho, para parecer que o próprio Deus houvesse estado ali, chocando os seus ovos, para voarem como os miliafros e como os olhares de outros que o veriam, pelas mãos de Leonardo, como a *Virgem e sua mãe*. Lutar e fugir da criação, ou da imagem que se deseja dela, é algo inquietante para o artista. Mas a arte independe do desejo manifesto do artista, poderíamos pensar com Freud. Alguns diriam que a recepção também não importa tanto, porque só é arte o que encontra o seu lugar de arte. Quem dará esse lugar a qualquer obra? Os críticos? A crítica, num geral? Os gregos? Os romanos? Os franceses? Os indianos? Os italianos? Quem tem arte compreende a própria arte? De todo modo, o que mais nos chama a atenção na arte é o seu princípio plástico, de busca pelo seu lugar de perfeição, de onde subjaz e se evoca enquanto perfeição inacabada e incompleta, daquele artista que, estando na incompletude, busca nela a satisfação, pois sempre busca em objetos externos, estéticos, no sentido de sua permanência enquanto objetos exteriores, o desejo de ligar-se, desligar-se e religar-se a certas significações. Freud em *Uma lembrança de infância* (1910) lembra dessa incompletude da arte de Leonardo, citando o soneto de *Domiziano*, sobre a obra inacabada do artista: “protógenes, que o pincel de sua pintura não tirava, / igualou-se ao

Incrimina-se a Dante um amor excessivo pelo uso dos símbolos e das alusões obscuras. Mas a poesia moderna, desde Mallarmé e Rimbaud até aos nossos dias, acaso não voltou a ver no universo natural uma floresta de símbolos sobrenaturais? Dizem que Dante cria, às vezes, vocábulos esquisitos e novos, e não refoge aos jogos de palavras e às aliterações propositais. E não faz a mesma coisa, especialmente na última obra sua, *Work in progress*, aquele que pelos estetas refinados é tido como o mais moderno dos escritores: James Joyce?

Ademais, dizem que Dante é censurável, segundo os cânones da estética moderna, por ter pretendido exprimir em poesia aquilo que por si repugna como poesia, isto é, as verdades teológicas e os pensamentos abstratos. Mas o maior poeta católico moderno, Paul Claudel, não cantou em versos ou versetos alguns dos mais misteriosos dogmas da Igreja? E Paul Valéry, a última paixão dos nossos literatos, não reivindicou energicamente o direito que tem a poesia de traduzir as mais complicadas cogitações da razão humana?

Mesmo como artista, pois, não é Dante um superado; ao contrário, ele está ao lado e acima dos mais recentes reformadores da técnica poética. Aos tempos do ingênuo realismo ou das retóricas escolásticas, podia a arte de Dante parecer gótica, arcaica e artificiosa; à nossa época, porém, viu-se obrigada a voltar-se para ele e dar-lhe razão. (Papini, 1935, p. 39-40)

Para Dante, eram bem claras as disputas territoriais desenroladas pela imposição da teocracia romana à plebe, sob a égide do catolicismo romano e do Vaticano; assim, em meio aos escândalos das usuras, corrupções, envolvendo tais poderes, ele faz muitas denúncias em relação às disputas jurídicas, que envolviam direito civil e direito canônico. Neste sentido, podemos, de alguma forma, observar o início da crítica ao liberalismo econômico, com a gênese no capitalismo mercantil, quando Dante se volta contra o maldito *fiorino*.

São 14233 versos que compõem o poema, divididos em 2711 tercetos e 100 versos únicos, distribuídos em três partes (*Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*), cada uma dessas partes com 34, 33, e 33 cantos, respectivamente. Obviamente, seria inviável, para os propósitos deste estudo, abordar todos os cantos; destarte, selecionamos alguns temas importantes, que dizem do nível simbólico e mítico da linha narrativa do poema. Assim, nossa abordagem será desenvolvida a partir da observação destes elementos, com o fim de analisarmos o tema da repetição dos números três e um, que também aparece no último verso do poema, que enxergamos como um axioma: *l'amor che move il sole e l'altre stelle*. Mas o que quer dizer este axioma? Sim, já sabemos, que o Amor move o Sol e todas as estrelas, é um princípio cósmico de conectividade, uma força de rotação universal. O Amor move tudo e nós nos

Divino Vinci/ de cuja obra nada foi findado” (Freud, 2017, p. 74). Quando dizemos arte, estamos diante dessa visão sobre a arte, a visão do inacabado da arte e da tensão que isto gera também nos que dela fruem. Como Da Vinci pensou o final de suas pinturas, desenhos, fórmulas, perspectivas, com as quais demonstrou o seu estilo e intelecto? Não sabemos. Talvez nunca saibamos para qual fim um artista dirige o desejo de perfeição em sua obra, para qual futuro ele a projeta. Mas ninguém tem dúvidas de que ele deseja resistir, se ligando a obra, se ligando à sua criação, ao menos no momento da criação.

movemos com o todo. A força que Newton enxergou na gravidade, está contida no Amor, se entendemos um pouco o axioma de Dante.

De Sactis (1993) em *Luz e Música no Paraíso*, diz que Dante conseguiu unir arte e teologia, ao compor o paraíso, por meios acessíveis à imaginação humana, o descrevendo com formas terrenas e sentimentos mundanos: risos, cantos, argumentações, ironias, flores, sol, música, coros; isto tornou o paraíso também acessível à arte.

O purgatório, como a terra, recebe a luz do sol e das estrelas, e estes a ganham diretamente de Deus. De modo que, as almas purgadoras, como os homens, veem o sol, e no sol entrevêm Deus, que já se ofereceu à fantasia popular como emanção da luz. Mas os bem-aventurados intuem diretamente Deus pela luz que dele provém sem intermediário: *Lume, ch'a lui veder ne condiziona*. O paraíso é, pois, a mais espiritual manifestação de Deus. Por isso, de todas as formas não sobra senão a luz, de todos os afetos nada, além do Amor, de todos os sentimentos nada, senão a beatitude, contemplação. Amor, beatitude, contemplação, também tomam a forma de luz. Os espíritos aquecem-se aos raios do amor. A beatitude ou alegria cintila nos olhos e flameja no riso. E a verdade em face do eterno é qual desenhada num espelho: *Luce intellettuale piena d'amore, Amor di vero ben pien di letizia, Letizia che trascende ogni dolzore*. (De Sanctis, F. 1993, p. 63-164).

São três as personagens principais do poema: Dante, Virgílio e Beatrice. É dela o paraíso, assim como é de Virgílio o limbo. Para Di Sactis em *Storia della letteratura italiana* (1925), nestes personagens estão personificados Homem, Razão e Fé, respectivamente. Sabemos que essa interpretação de Di Sactis é fruto de uma percepção da alegoria como personificação de certas personagens históricas, que estariam encarnadas na *Commedia*. Mas quem é Dante, Virgílio e Beatrice na fantasia do narrador? Nós não sabemos ao certo, apenas especulamos; também podemos especular que estas personagens podem ter sido criadas por um conjunto de escritores integrantes dos *Fideli d'amore*, por exemplo, talvez em homenagem a Dante Alighieri, que era um dos poetas desse movimento; talvez ele próprio tenha escrito a maioria dos cantos da *Commedia* e criado as personagens; mas, de todo modo, a *Commedia* é uma obra de arte monumental e sempre nos admiramos com a possibilidade de apenas Um escritor tê-la escrito. Observando a simbologia do três e do um, poderíamos levantar a hipótese de ter sido composta por três poetas, dentre eles o próprio Dante Alighieri; poetas estes condensados nas personagens principais. Quem são estes poetas?

[o]s toscanos, de modo geral, diz o poeta, com uma franqueza selvagem, “são imbecis no uso da linguagem”; no entanto, alguns conseguiram alcançar níveis de excelência: “Guido, Lapo e um terceiro” — ou seja, o próprio Dante —, “todos florentinos, e Cino de Pistóia”. Este último estudava direito, era mais jovem, sendo, também, mais um entre os companheiros que liam e comentavam a poesia de Dante. (Lewis, R. W. B., 2002, p. 46).

Dante, de todo modo, é um poeta toscano e tinha com o movimento literário dos *Fideli D'amore* não apenas uma filia artística, como também uma filia política. Provavelmente, nunca chegaremos a um consenso final sobre quem é Dante, o personagem: o autor, o poeta, o profeta, o quinto evangelista, o místico, o cabalista, o cristão laico, o etrusco, o romano. O que nos resta, é deixar a resposta a essa pergunta sobre quem é esta personagem em suspenso, e ir tecendo algumas pistas.

A primeira delas, talvez mais elementar, não está tanto no conteúdo, mas na forma pela qual a *Commedia* apenas existe como tal, pela simbologia numérica, em que é preponderante, principalmente, os números 3 e 1. Essa forma numérica, que dá a simbologia uma fórmula, em que Dante é 3, ao mesmo tempo em que é 1, mas que também é 4. Um pouco, pensando nisto, estamos pensando em um Dante, que se fragmenta em quatro, é um Dante que é 3 mais 1.

Pensando nos números desta simbologia enigmática da *Commedia* e nas suas possibilidades, até mesmo cabalísticas, já que é sabido dos críticos e estudiosos de Dante sua relação com a cabala hebraica, não é o caso de apenas pensarmos os números, mas a conexão destes com alguns conteúdos psíquicos, que se manifestam nos números. Ao mesmo tempo que este conteúdo simbólico numérico camufla outros conteúdos, revestindo-os de enigma, ele nos dá respostas imediatas: os cristãos interpretam, por exemplo, o três como a trindade, assim como os cabalistas enxergam no 3 a letra hebraica *gimel* e a mulher. Mas, como dizem os antigos cabalistas judaicos, acerca das interpretações da Torah: existe nela o seu lado oculto, a letra escura, que a superfície figural e literal esconde; isto, de certa maneira, Freud nos mostrou quando elaborou o conceito de recalçado. A superfície figural numérica do poema camufla os seus sentidos inconscientes e recalçados.

Não podemos esquecer, quando pensamos na *Commedia*, de que estamos diante de um poema com muitas associações simbólicas e míticas, com muitos dados históricos e fatos sociais, com muitas cenas e personagens. Mas este universo literário e linguístico gigantesco, montado por Dante, para dar forma ao seu poema, é algo também que nos faz pensar em como

isto serviu para lograr a censura e transformá-la em arte. Pensamos o poema todo, com todos os seus cantos e versos, como uma representação encobridora, ou seja, uma deformação.

Como nos explicam Laplanche e Pontalis (2016), o termo representação [*Vortellung*] não faz parte estrita do vocabulário da psicanálise, é um termo utilizado pela filosofia clássica alemã, para designar “aquilo que se representa, o que forma conteúdo concreto de um ato de pensamento” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 448). Freud entende o conceito de representação de outra maneira, ele o opõe ao afeto, tendo em vista que os destinos pulsionais dos dois são distintos nos processos psíquicos. Segundo os autores, Freud distingue a representação entre representação de coisa e representação de palavra: “a representação consciente engloba a representação de coisa mais a representação de palavra correspondente, enquanto a representação inconsciente é apenas representação de coisa” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 451).

Temos, na possibilidade figural dos números três e um, a trindade (pai, filho e espírito) e a unidade (Deus), como interpretaram a representação encobridora dos religiosos cristãos, tradutores e comentadores da *Commedia*, desde o medievo até o século XX. Contudo, com esta tese, temos também a possibilidade de pensarmos o poema pela via do retorno do recalcado, daquilo que no poema quer driblar as amarras da censura, que também pairam na interpretação puramente figural e alegórica, que Dante sabia que os religiosos fariam, porque era assim que também interpretavam as *Escrituras*.

Primeiro, diante desta quebra de paradigma hermenêutico, que Freud realiza com a descoberta dos conteúdos inconscientes da obra de arte, que agem na transformação da energia libidinal do artista por meio da sublimação, significa que podemos enxergar o poema de Dante, e toda a sua capacidade técnica, principalmente, como produtos de uma atividade psíquica que se apresenta por meio de uma realidade psíquica, em que evoca inúmeras associações, muito presentes nos símiles e nas imagens, que se formam, plasticamente, no desenrolar do enredo e do todo mítico, tudo para lograr a censura; o poema manifesta em algumas partes muitas alusões oníricas, inclusive.

Quando o narrador diz “*e io, sol uno*” [e eu, sou um] (*Inf.* II, vv. 3), é quando sabemos que se trata de um narrador masculino, de um homem apenas, seu nome apenas saberemos no purgatório XXX, vv. 55, quando Beatrice o nomeia dizendo: “*Dante, perchè Virgilio se ne vada non pianger anco...*” [Dante, porque Virgílio se foi não chores nunca]. Aqui podemos reconhecer que, em sentido narrativo, o Dante é esse Um, é a personagem principal, quem

responde ao Eu do poema, que mesmo podendo ter sido criado por um conjunto de escritores, foi composto como primeira pessoa, apresenta uma unidade mítica narrativa. É essa unidade que tentamos acessar com a hermenêutica psicanalítica, em que constatamos a realidade psíquica daquele que responde ao Eu do poema.

Além de tudo, tendo em vista que esse nome, que Beatrice nomeia, é o nome de um escritor italiano do século XIV, é o nome de Dante Alighieri, ele próprio é recriado na alegoria e compartilha com a personagem seus traços biográficos. Mas este Dante, que fantasia a si, que se alegoriza, nunca pode ser confundido com o Dante que viveu em carne, osso e caráter.

Quem quer que seja que compôs a *Commedia*, quis mostrar uma parte da vida de Dante, como uma homenagem, como uma autobiografia poética (montada numa visão alegórica e histórica, que Dante Alighieri realizou de si). Se esse uno, que tentou construir o Dante alegórico, for Dante Alighieri mesmo, enxergamos esta alegorização de si como uma tentativa do autor em elaborar algumas de suas memórias, fantasias, visões e desejos, é uma tentativa de dar significância a um Eu que se encontrava perdido (como o narrador nos mostra no início do poema), formando muitos devaneios, lutando contra a miséria de uma vida exilada e condenada à fogueira, porque perseguida politicamente. A criação de Dante responde à sublimação de conteúdos pulsionais fortíssimos, com os quais tentava lutar para atingir a real significância de sua vida, muito ligada à arte, à poesia, à política.

Portanto, para darmos desfêcho ao impasse sobre quem compôs a *Commedia* e, por conseguinte, darmos seguimento a outras questões fundamentais acerca do poema, consideramos que Dante Alighieri mesmo se alegorizou na *Commedia*. Isto nos revela que ao alegorizar-se tinha como propósito realizar, na história, uma profecia figural, como vimos no capítulo em que tratamos, especificamente, da profecia figural de Gioacchino da Fiore, presente no canto XII do paraíso. Por outro lado, também isto serviu para lograr a censura. Dante se alegoriza no poema como o Homem, que representa aquele que realiza a tarefa poética humana, para “tratar do bem que enfim lá achei” (*Inf.* vv. 8), pois deseja conseguir realizar a tarefa fundamental: encontrar o bem. Que bem é esse? Deus? O Paraíso? O fim da bestialidade e da iniquidade? O bem político, que está em resistir, mesmo no exílio? O bem que encontrou em seu amor de infância, em Beatrice? O bem que tinha em sua família? Não, nenhuma destas respostas e, ao mesmo tempo, todas elas. O maior bem que ele encontrou, mesmo no exílio, foi o amor. Ele o coloca como o que move tudo, é o seu axioma, está no último verso de seu poema. De qualquer modo, mesmo que cada leitor tenha a sua interpretação sobre qual é o bem que Dante encontrou e quis mostrar aos leitores, é importante perceber que ele mesmo se coloca,

no início do poema, no caminho da realização daquele que procura este bem, seguindo uma espécie de profecia sobre seu próprio caminho na história humana: por conseguir encontrar esse bem, deveria agora mostrá-lo em forma poética.

Nesta profecia, ele é considerado o sexto dentre os que tem mais saber, está no mesmo patamar, como aparece no inferno IV, de Homero, Horácio, Ovídio, Lucano e de seu mestre e guia Virgílio; mas ele os supera, ele chega ao paraíso. E quem poderia, depois de estes séculos, em que Dante é lido e louvado, dizer que ele não realizou a tarefa humana, a qual é também poética, ao compor a *Commedia* e, com isso, chegou mesmo ao seu paraíso?

De qualquer modo, é preciso observar, com a hermenêutica que a psicanálise nos traz, o edipismo narcísico de Dante. Na composição da tríade de seus três personagens principais, em que ele é o um, Virgílio, o dois, e Beatrice, o três. Na superfície figural, apenas o um, que é Dante, encontra-se com Beatrice, o três; Virgílio apenas está diante de Beatrice quando Dante não está, no inferno II, vv. 52-120; quando Dante está diante dela, Virgílio já não pode estar, deve retornar ao seu eterno exílio, como vemos na cena do purgatório XXVII, vv. 127-142). Esta configuração cênica figural se apresenta, na linguagem da psicanálise, como a disputa do filho com o pai pelo amor da mãe, como uma superação do pai. Virgílio não pode avistar o paraíso.

Um dos principais recursos narrativos, utilizados pelo escritor na *Commedia*, são os discursos diretos, eles são responsáveis por dar voz às personagens, para expressarem seus comportamentos. Nesse sentido, temos em Dante, como a personagem principal do poema, a voz narrativa: ele é quem narra e conta um sonho, em que forma uma alegoria acerca do que venha depois da morte; isso, para ele, foi uma visão enviada por Deus, que ele crê ser Um, como nos diz no nono céu, quando responde a Pietro sobre o que crê: “E io rispondo: Io credo in uno Dio” [e eu respondo: creio em um Deus] (*Par.* XXIV, vv. 30).

Temos alguns discursos diretos, importantes para interpretar a função da voz de Virgílio e Beatrice, por exemplo, na fantasia expressa nas imagens evocadas pela realidade psíquica de Dante. Se enxergamos, com a psicanálise, Virgílio e Beatrice como instâncias edipianas parentais, que formam uma espécie de superego de Dante, ao invés de razão e fê, como faz a interpretação figural da alegoria, temos nítido a visão da configuração edipiana da estrutura narrativa da *Commedia*. Se vemos deste modo, operamos uma mudança interpretativa da linha narrativa.

Sendo assim, observemos como opera o enredo da fantasia edípiana de Dante: no Canto I do *Inferno*, os vv. 64 a 133 marcam o encontro entre Dante e Virgílio; no Canto II do *Inferno*, os vv. 10 a 57 marcam a consciência da fé dada pela razão ao homem, mas que, pensando com a psicanálise, mostra o encontro entre duas instâncias parentais, que são interdependentes; funcionam no enredo da fantasia como a figura paterna e a figura materna, ou seja, adquirem a função de pai e mãe: Virgílio, o pai exilado de Dante e Beatrice sua mãe morta. Isto se apresenta como uma espécie de condensação da história de Dante Alighieri, que teve seu pai exilado por anos na infância e perdeu a mãe também nesta fase, por volta dos 5 anos. Sabemos, com isso, que a mãe, na visão de Dante, é a progenitora da consciência que ele tem si diante do pai. Dante é exilado como foi o seu pai e este é o caminho perdido, que Beatrice pede a Virgílio, que está no eterno exílio, para livrá-lo. Virgílio, o pai, ao encontrar Dante, diz que foi Beatrice que o enviara para tirá-lo deste mundo de perdição, que atrapalhava muito o seu caminho, ainda mais diante das três feras: o leão, a loba e a onça; no Canto II do *Inferno*, os vv. 58 a 114 marcam o diálogo direto entre Virgílio e Beatrice, ela vai ao encontro dele no *Limbo* com o fim de ajudar Dante, que está perdido na “*selva oscura*” [selva escura]; no Canto II do *Inferno*, os vv. 121 a 142 marcam o início da caminhada de Dante pelos três mundos do além, a fim de salvar sua alma; após ter sido convencido por Virgílio a seguir com ele esta viagem e ir ao encontro de Beatrice e de seu destino enquanto poeta. Neste lugar, temos a nítida submissão de Dante, no inferno, à figura paterna; no Canto IV do inferno, temos o *Limbo*, lugar destinado a Virgílio, em seu “*eterno exílio*”; no *Purgatório*, Canto XXVII, os vv. 20 a 54 e 127 a 142 marcam as últimas palavras de Virgílio a Dante, como uma despedida e uma superação paterna; no *Purgatório*, do Canto XXVIII ao Canto XXX, temos a preparação do batismo de Dante, antes, no Canto XXX, vv. 73, temos a primeira vez em que Beatrice fala diretamente com ele, é a primeira vez em que ele está diretamente diante dela, sem a presença de Virgílio. Assim, no Canto XXXI do purgatório, Dante é batizado por Matelda (vv. 94), no rio Letes, após Beatrice tê-lo feito confessar-se; no Canto XXXI do paraíso, temos a descrição da *Candida Rosa* e do lugar destinado a Beatrice. Daí em diante, aparecem vários discursos diretos até a visão do Empíreo, antes do despertar do sonho, no Canto XXXIII do paraíso, em que nos apresenta o axioma total de sua visão e de seu poema: “*l’amor che move il sole e l’altre stelle*” [o amor que move o sol e as mais estrelas] (*Par.* XXXIII, vv. 145). Este axioma não é apenas um louvor ao Amor, mas também é colocá-lo no centro da visão edípiana de Dante: depois que superar o meu pai e reencontrar minha mãe, eu posso voltar a amar. Mas vejamos que a antítese deste desejo edípiano é sintetizada no verso 160, que possui 23 letras e apresenta o impedimento do amor

materno pelo filho, com a visão da puta e da nova besta “a la puttana e a la nova belva” (*Purg.* XXXII, vv. 160).

Nesse despertar do sonho, ao final do poema, é onde localizamos, na alegorização que Dante realiza de si, a condensação, visto que no limiar deste despertar, ele vê a si fazendo uma oração à Vergine Madre [Virgem Mãe]. Dante, experimentando em seu sonho as ações de Virgílio e Beatrice, para nós instancias parentais edipianas, evidenciadas nos discursos diretos de ambos, e na linha narrativa do poema, como vimos, coloca-se diante da tarefa de escrever um poema acerca da visão que tivera e, a partir desse momento, há a elaboração pela via sublimatória, a qual é a volta ao Canto I do *Inferno*, em que ele, desejando cumprir a tarefa que Beatrice o dera no paraíso, de escrever sua visão, começa a escrever a *Commedia* para “tratar do bem que enfim lá achei” (vv. 8), que para nós é um bem, que está contido no último verso do poema, no paraíso XXXIII, vv. 145: “*L’amor che move il sole e l’altre stelle*” [amor que move o sol e as mais estrelas], ou seja, ele escreve o poema para tratar deste amor que encontrou, que moveu sua fantasia e seus versos. Este axioma funciona como um conteúdo manifesto, que esconde um conteúdo latente, por sua significação em toda narrativa, ao manifestar em sua simbologia numérica, 31, a união entre Beatrice e Dante, entre mãe e filho.

Já tomado pela tarefa de narrar esse bem que encontrou, conjuntamente com a visão do além-mundo que tivera, Dante nos transporta a uma experiência, que pode ser vista como uma experiência espiritual e mística, para a maioria das interpretações, através dos sentidos anagógico e figural. Para estes Dante fez uma espécie de catábase, descida ao inferno, e, por meio desta experiência, conseguiu encontrar o paraíso (não se eximindo da dura caminhada purgativa). Porém, aqui devemos frisar, a estes sentidos de interpretação a psicanálise freudiana sempre se manteve crítica, além disso, em primeiro sentido, temos que frisar, está a experiência poética sublimatória de Dante em elaborar o seu desejo através do poema e este, como já dissemos, obedece a uma técnica.

Freud e Jones criticam essa concepção [anagógica]. Freud vê na interpretação anagógica apenas um regresso às ideias pré-psicanalíticas, que tomam por sentido último dos símbolos o que na realidade deriva deles por formação reativa, racionalização, etc. Jones aproxima a interpretação anagógica da significação “prospectiva” atribuída por Jung ao simbolismo: “admite-se que o símbolo é a expressão de um esforço que visa um ideal moral elevado, esforço que, por não atingir esse ideal, detém-se no símbolo; supõe-se, no entanto, que o ideal final está implícito no símbolo e é simbolizado por ele. (Laplanche e Pontalis, 2016, p. 23).

Então, o número 31, presente no axioma do poema de Dante, supõe toda sua experiência de união com a mãe. De acordo com Laplanche e Pontalis (2016), a noção de interpretação anagógica foi utilizada por Silberer como “modo de interpretação das formações simbólicas (mitos, sonhos, etc.), que explicitaria a sua significação moral universal” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 22), ou seja, as interpretações figurais e anagógicas, acerca do poema de Dante, sempre se deterão em explicar a significação moral da *Commedia*. Existiria uma dupla formação da significação, neste caso, já que o mesmo símbolo que a psicanálise designa como a morte do pai, por exemplo, implícita para nós no número 31, pode ser visto, anagógicamente, pela formação figural, como “morte do velho Adão”; essa visão tenderia à formação de novos símbolos funcionais, cada vez mais universalizantes, e “representando os grandes problemas éticos da alma humana” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 22). É por meio desta derivação dos símbolos funcionais que vemos, pela interpretação anagógica e figural, a função de Beatrice, Virgílio e Dante, como personificações, na alegoria, de fê, razão e humanidade, respectivamente, como supôs De Sanctis. Ao traçarmos a distinção entre interpretação anagógica e interpretação psicanalítica, fica mais fácil observar, nos estudos sobre a *Commedia*, aquela parte da crítica que se embrenha pelo campo da interpretação anagógico-funcional.

Como nos mostram Laplanche e Pontalis, para Silberer “o verdadeiro fenômeno funcional descreve o estado ou o processo psíquico atual, enquanto a imagem anagógica parece indicar um estado ou um processo que deve ser vivido [*erlebt werden soll*]” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 23). A interpretação anagógico-funcional seria, então, uma interpretação que promete atualizar o processo espiritual, no caso, vivido por Dante em relação à sua fê. Isto leva a uma conformação hermenêutica que é extremamente religiosa na derivação dos nomes em símbolos e destes em nome. Pois Virgílio, agora, é a razão, e Beatrice, a fê, não mais são Virgílio, o poeta sibilino romano, e Beatrice, a amiga de infância e primeiro amor de Dante. Mas vemos, pela operação com que o símbolo logra a censura, que ambos também representam o Édipo dantesco. Quando Virgílio retorna para o seu eterno exílio, é um modo de Dante pensar o seu próprio exílio como a repetição do exílio de seu pai. Um exílio um tanto enamorado, já que de uma certa maneira, Dante se apaixona por ele, pois por ele chega à verdade do seu lado político. É nítido a satisfação que suspira quando olha os que no limbo e inferno estão na eterna ânsia. E o que eles anseiam? A democracia na República? Não, anseiam a mãe. Pois na república edípica dantesca, a mãe impera. Para o pai, apenas o eterno exílio, para a mãe, as letícias do paraíso.

O segundo motivo, para (re)lermos o poema de Dante com a psicanálise, é que o sonho de Dante nos parece um sintoma de angústia, que de alguma forma, pelas vias da racionalização e intelectualização, sublimou, ao compor o poema. Nesse sentido, vemos alguns caminhos para a interpretação psicanalítica: o primeiro se relaciona com o “como (re)ler” a linha narrativa do poema de Dante, por meio da psicanálise, tendo em vista a significação prospectiva figural do simbolismo, em que enxergamos a obsessão de Dante pelo número, especialmente, pelos números três e um. A partir disso, outro caminho pode ser traçado por nós pela via psicanalítica, ao tentarmos responder: como a simbologia do número chega ao real do poema e da angústia de Dante. Isto porque tal simbologia muito está intrínseca ao *ser* do poema, demonstrando até onde Dante foi para que, a partir dela, pudesse atingir, na composição do poema, a mesma perfeição imagética que tivera em sonho ao fantasiar como seria o seu poema. Ele desejou atingir uma fórmula: a perfeição da visão da fantasia do além-mundo, mas implícito neste desejo manifesto, está o desejo latente de reencontrar sua mãe e isto não podia ser feito senão através da perfeição numérica. A linguagem poética veiculou este estado de obsessão pelo número 3, que poderia até mesmo ser atribuído a um matemático obstinado.

Neste caminho, podemos observar como tal simbologia se relaciona a algumas imagens, que promovem a repetição do número três e do número um, os quais Dante, como “geômetra” (*Par.* XXXIII, vv. 133), utilizou para que chegasse à idealização da perfeição de sua composição.

Com efeito, dentre estes caminhos, o nosso trabalho vai se deter na investigação, não apenas desta simbologia do número na experiência artística e poético-religiosa de Dante, como na compreensão da fantasia em jogo, em que ele se alegoriza, isto em sentido positivo de “resposta às questões ontológicas e existenciais” e sublimação, vista, no contexto da psicanálise, como a capacidade psíquica de “trocar a meta sexual originária por outra meta, que já não é sexual, mas que psiquicamente se apresenta como ela”. Neste caso, esta transformação da meta sexual é direcionada para conteúdos valorizados socialmente, como a obra artística, em que parte da energia libidinal retorna para o Eu como energia dessexualizada.

Se esta energia de deslocamento é libido dessexualizada, estamos no direito de chamá-la também sublimada, porque, servindo para instituir este conjunto unificado que caracteriza o ego ou a tendência deste; ela harmonizar-se-ia sempre com a intenção principal do Eros, que é unir e ligar. (Freud, S. 1996, p. 57)

Percorrendo este caminho, queremos chegar a uma maior compreensão do axioma que Dante escolheu para o seu poema: “Amor que move o Sol e as mais estrelas”, um amor que é

tanto espiritual/religioso, quanto um amor erótico, no sentido que a psicanálise freudiana dá ao Eros, e que coincide, como Freud nos explica em *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921), com o Eros de Platão, ou seja, um motor civilizatório e promotor de unidade:

Só o amor, insistia Freud, ‘atua como fator civilizador, no sentido de propiciar uma troca do egoísmo pelo altruísmo’. E logo acrescentou: ‘é, pois, nossa opinião que a linguagem tem adquirido um elemento unificador inteiramente justificável, ao criar a palavra ‘amar’, com suas numerosas aplicações, e o melhor que podemos fazer é tomá-la como base de nossas exposições e discussões científicas. Ao tomar esta decisão, a psicanálise tem desencadeado uma tempestade de indignação, como se tivesse perpetrado um ultrajante ato inovador. Na realidade, porém, não fizera nada de original ao entendero amor neste sentido amplo. Em sua origem, função e relação com o amor sexual, o ‘Eros’ de Platão coincide exatamente com a força do amor, a libido da psicanálise; e quando S. Paulo em famosa carta aos Coríntios valoriza o amor acima de todas as coisas, é, sem dúvida, que o entende no mesmo amplo sentido. (Zilboorg, G, 1969, p. 140).

Da personalidade poética de Dante, podemos dizer que era, sim, desenvolvida no sentido da troca do egoísmo pelo altruísmo. Quando da primeira vez se lê o poema, estamos diante do sonho/visão/devaneio/fantasia que ele teve em sua experiência religiosa/espiritual/mística do além-mundo, mas no seu despertar desta visão/sonho, quando chegamos nos últimos versos do poema, no canto XXXIII do paraíso vv. 136, estamos diante do seu retorno ao compromisso, que o Eu se coloca: escrever sua visão de maneira poética. Agora, estamos diante da *vista nova* [nova visão], ou seja, da ação criadora da sublimação, a qual é uma ação que transforma e que dá forma à fantasia e que, por isso, consegue ligar e unir.

De modo mais específico, na narrativa, estamos diante de um compromisso transmitido por Beatrice e este compromisso é o de escrever toda a experiência que fizera Dante (re)ligar-se ao amor, porque essa era a tarefa divina de sua vida, a sua tarefa sacra, que ele aceitou por amor à mãe, à Vergine Madre. Dito de outro modo, há uma formação de compromisso de Dante, a partir da visão que teve em sua experiência místico-espiritual, que ele cumpriu escrevendo a *Commedia*. Lembremos, pois, do último terceto do *Paraíso*: “À fantasia foi-me a intenção vencida; / mas já a minha ânsia, e a vontade, volvê-la/ fazia, qual roda igualmente movida, / o Amor que move o sol e as mais estrelas. ” (*Par.* vv. 142-145, p. 234). Tudo o que havia, como ele diz, fantasiado, agora deveria nutri-lo novamente para escrever o poema.

Bem, isto é, basicamente, o que envolve a força sublimatória erótica de Dante, para que, dentre tantas coisas que realizou, escrevesse a *Commedia*. Outra questão, por conseguinte, recai sobre o tema do poema, que é, sem sombra de dúvidas, como o Amor é um bem que o ser

encontra e que tem a potência criadora. Inclusive, como sabemos, é uma das potências que mais envolvem as questões religiosas e espirituais, como também nos mostra Freud. Zilboorg em *O amor na psicanálise freudiana* (1969), nos elucida a escolha de Freud em seguir, tanto em sua vida pessoal, quanto em suas análises, um trabalho criador, ou seja, advindo das fontes sublimatórias:

Sua escolha lhe revelou uma verdade fascinante, tanto da ciência psicológica como da religião, a saber: a forma mais elevada de amar é a forma mais levada de viver. O sentimento de estar enamorado, sempre que se origina em fontes sexuais, não é mais que ‘uma superestimação do objeto sexual’; o verdadeiro amor é completa separação do narcisismo na proporção em que o amor se dá a outra pessoa, e é também deslocamento do amor afetivo para o ego ideal. A forma mais elevada de satisfação deriva da obtenção deste ideal. (Zilboorg, G, 1969, p. 153).

Seguindo algumas pistas, que nos conduziram a uma maior compreensão da simbologia do número, em que enxergamos uma obsessão, ela também deveria aparecer no axioma do Amor. Ficamos surpresos ao constatar que este verso possui 31 letras, ou seja, obedece à simbologia dos números 3 e 1, além de ser o último verso único do poema, formando o sentido de unidade a ele. Como axioma, ao mesmo tempo, nos move, plasticamente, ao início do poema, em que Dante fala sobre a tarefa de narrar esse Amor, que encontrou na visão que tivera da mãe, promovendo, nesta ida e volta, a circularidade do poema e sua modulação. Nessa circularidade, enxergamos também uma condensação, que está presente na reunião dos versos únicos do poema. Podemos, neste caminho, também levantar a tese de que nesta condensação está o centro da experiência poética de Dante, sendo também o centro da fórmula do poema e, por conseguinte, onde ele vislumbrou a sua forma; o tema ele já havia tido com a visão da experiência do além-mundo. Além disso, a visão do além-mundo também fazia parte de seu horizonte cultural, de suas leituras das *Escrituras Sagradas*, assim como de outros textos religiosos. Ele devia agora colocar esta visão em forma de poema, ou seja, dar forma à poesia contida em sua visão e, para isto, respeitou a uma técnica (além da *terza rima*), que para nós é a fórmula simbólica que se materializa no número 3 e no número 1.

Nesse sentido, precisamos ter em mente uma compreensão maior acerca da concepção da poesia, que também está em jogo, tanto porque enxergamos na técnica de Dante uma condensação, realizada pelos versos únicos na *Commedia* e, mais precisamente, destacamos os versos que possuem 31 letras (quantidade de letras do último verso do poema, ou seja, do axioma da *Commedia*). Desta condensação, o que nos parece é que Dante tenha escrito todo o poema a partir destes 100 versos, que lhe serviram de guias para a composição dos cantos. Da

condensação dos 100 versos únicos, e também daqueles que, dentre estes, contêm 31 letras, nascem mais dois poemas, como demonstrado, em anexo. Chamaremos estes outros 2 poemas de poemas inconscientes, porque não podemos afirmar, veementemente, que esta condensação tenha sido formada de maneira consciente e proposital e, mesmo se assim for, que dela se formem, por derivação, outros dois poemas, apenas suspeitamos que esta seja uma possibilidade, visto a cadeia associativa que se forma. De qualquer modo, depois desta suspeita, não podemos deixar de analisar a visão evocada imagetivamente da reunião de tais versos.

2.3– POESIA, POEMA E INCONSCIENTE: A CONDENSAÇÃO COMO MEIO POÉTICO

Domingos Carvalho da Silva, em *Uma teoria do poema* (1989), aponta alguns conceitos, nos quais o objeto poético existente pode ser tanto o poema e seu todo, quanto a palavra. Então, a palavra poética, e seus aspectos filosóficos e filológicos, seria um objeto natural, tal como as árvores e a erva que crescem nos campos. Nesse sentido, é um objeto multiforme e difícil de ser demarcado, pois, além de tudo, não é um objeto material. Todas essas questões são de ordem epistemológica e se complexificam, ainda mais, segundo o autor, quando consideramos o que é apontado por Benedetto Croce como sendo algo de ordem subjetiva e intuitiva. Essa intuição lírica, para Croce, levaria ao *ser* e ao nada do poema, simultaneamente, já que ele deixa de existir quando não mais pensamos nele, ao passo que existe apenas enquanto alguém o ler. Seguindo esta tese de Croce, a existência do poema seria um paradoxo entre *ser* e nada.

Segundo Domingos Carvalho da Silva (1989), René Wellek, por outro lado, contra-argumenta que esta conclusão de Croce, na verdade, advém de uma extravagância da tese behaviorista, a qual entende o poema não existente se não for ouvido, ou seja, apenas existe quando declamado e escutado. Wellek, então, opõe-se àquela conclusão extravagante de Croce, mostrando a tese de Ferdinand Saussure. Para este, o poema em si equivale a *langue* e a sua experiência individual, ou seja, para aquele que frui do poema, equivale a *parole*. Nesse sentido, o poema somente possui uma existência real, está vivo, quando é pronunciado por algum falante, mas em todo caso possui existência, desde que alguém o conserve na memória, se adequando ao que Platão chamou de *realidades verdadeiras*, já que o poema é menos materialidade e mais ideia.

Contudo, para Silva, o poema deveria ser pensado como Vallery o pensou: é uma escritura que não espera, por haver nela símbolo, alegoria, mito, sendo independente da “boca humana”. Citando Wellek, diz que a obra de arte literária “é um objeto de conhecimento *suis generis* que tem uma categoria ontológica especial. [...] é um sistema de normas e conceitos ideais. [...] de experiências mentais individuais, baseadas nas estruturas sonoras de suas orações” (Silva, D. C., 1989, p. 17). Assim, Silva admite que essa concepção de poema, elaborada por Wellek, supera “o negativismo” da tese de Benedetto Croce. O autor entende que, embora haja o critério subjetivo, do belo, por exemplo, há algo de objetivo, que seria algo mais ligado ao histórico e ao sociológico, razão pela qual ainda hoje podemos fruir das poéticas clássicas, tal como a de Lucrécio e de Dante, mesmo que muito de suas alegorias, simbolismos, efeitos estéticos, sejam incompreensíveis para nós hoje, porque já não fazem parte de nossa cultura.

A conclusão, que chega Domingos Carvalho da Silva, ao elaborar a sua teoria do poema, é a de que a língua poética, através de milênios, foi se destacando da linguagem comum e formando a base cultural de diferentes grupos linguísticos, por fazer parte de formas vivas. Não é a experiência de sua própria exercitação e nem se limita ao ato de ser declamada, embora ela dependa de estímulos exteriores, há uma estrutura de palavras que se organizam e que perduram em uma realidade sensível, não material e palpável, essa é a realidade do poema.

Silva nos mostra que para se abordar uma teoria do poema, seria necessário que se examinasse e analisasse todos os seus elementos, seus pormenores. Porém, antes que tal empreendimento pudesse ser realizado, teríamos que resolver, a partir do poema, um problema de ordem epistemológica: o seu próprio modo de ser e de existir. Nesse sentido, chega a um campo comum entre a experiência individual, daquele que poderia ser chamado de “leitor qualificado”³⁸; e o lugar do “*the better solution*”, quando o próprio autor chega àquela experiência individual com a leitura e interpretação de seu poema. Assim, a experiência individual não mudaria a essência do poema, já que se parte do pressuposto de que o poema possui existência própria, ou seja, nenhum dos leitores, nem mesmo o seu autor, poderiam modificar essa existência através de leitura individual. O que significa dizer que há algo do poema que se apresenta para o autor e para o leitor da mesma maneira, isso seria a essência do

³⁸Pensando com a *Commedia* neste leitor qualificado, seria aquele que viu na porta do purgatório, no canto IX vv.76, o recado que Dante nos dá, ao falar da arte: “*Lettor, tu vedi ben com’io innalzo la mia matèra, e però con piú arte/ non ti maravigliar se io la ricalzo*” [leitor, veja bem como elevo a minha matéria, e, assim, com mais arte eu a realço] [tradução nossa] (*Purg.* IX, vv. 70-73). O leitor qualificado seria aquele que dá ao poema o seu lugar de obra de arte, já que, assim como o poeta, quer com a arte realçar a matéria.

poema. Argumento parecido, porém, sem que se toque na questão da essência do poema, é encontrado em *Três poemas sobre o êxtase* (2003) de Leo Spitzer, em que o autor se contrapõe à tese de Karl Shapiro de que:

[u]m poema não deveria de servir como tema de estudos linguísticos, semânticos ou psicológicos. [...] poesia não é linguagem, mas uma linguagem *sui generis*, que só pode ser entendida, parafraseada ou traduzida como poesia. [...] uma mesma palavra que figure em um trecho de prosa ou em um verso transforma-se em duas palavras distintas, nem mesmo semelhantes, exceto em aparência. Eu preferia designar a palavra da poesia como ‘não-palavra’ que, tomando distância do sentido, alcançam por meio da prosódia um sentido-além-do-sentido. Não se sabe qual é o fim de um poema. (Spitzer, L., 2003, p. 35-36).

Spitzer contrapõe tal tese dizendo que existe na poesia, simultaneamente, o racional e o irracional, razão pela qual se poderia ponderar o meio específico do poeta, o qual é a linguagem, como um laço normativo, que na maior parte das vezes é mais racional do que irracional “[...] [a] poesia consiste, geralmente, em palavras de uma dada língua, dotadas de conotações tanto racionais como irracionais, palavras que se transfiguram por obra daquilo que Shapiro chama de prosódia” (Spitzer, L. 2003 p. 38).

Em vez de dizer que a poesia consiste em “não-palavras” que, tomando distância do sentido, alcançam por meio da prosódia um sentido-além-do-sentido, eu sugeriria que ela consiste em palavras, cujo sentido é preservado e que, pela magia do trabalho prosódico do poeta, alcançam um ‘sentido-além-do-sentido’; e diria até que o trabalho do filólogo consiste em assinalar o modo como se deu a transfiguração. A irracionalidade do poema não precisa perder nada às mãos de um crítico linguístico discreto; ao contrário, este há de trabalhar em consonância como poeta, mas sem fazer caso de sua aprovação) na medida em que retrace paciente e analiticamente o caminho do racional ao irracional — distância que o poeta pode ter encoberto de um único salto audaz. (Spitzer, L., 2003, p. 39).

Domingos Carvalho da Silva (1989) vai ao encontro de um conceito de poema e, posteriormente, percorre a distinção entre poesia e poema. Assim, nos diz que muitas vezes poesia e poema são entendidas como sinonímias. Essa sinonímia entre "*poiesis*" e "*poiema*" se dá "aparentemente". As características do idioma grego — precisão e sutileza, dentre outras — não permitem a afirmativa peremptória de que podem ser tratadas como sinonímias, assim como a obra que Aristóteles dedica à arte poética também não fundamenta tal assertiva (Silva, 1989, p. 23). Em alguns raros casos é empregada a distinção entre poema e poesia, para além da forma/tamanho, como a distinção realizada por Antonio Soares Amora, segundo a qual, a poesia “é o estado emotivo ou lírico do poeta no momento da criação do poema” e o poema seria o

que compõe a materialidade e a forma da criação: as palavras, os versos, as estrofes, que se fixam e “transmitem o estado lírico do poeta” (Silva, 1989, p. 23).

Silva (1989) elogia o fato de podermos encontrar distinções entre *poesia* e *poema*, para além da questão formal, e diz que Cassiano Ricardo elabora a defesa do poema como aquele que contém a poesia, sendo que esta pode estar presente tanto em verso quanto em prosa, sendo que nem todo conjunto de versos contém poesia. O poema, então, seria aquele conjunto de versos que abriga a poesia. Essa distinção também é encontrada na língua inglesa, pois a palavra *poetry* é usada no singular para significar um tipo de linguagem. Sendo assim, a poesia seria um tipo de linguagem e o poema seria o condutor dessa linguagem, o que daria forma a ela, dando a si, por meio dela, significação (Silva, 1989, p. 28). Esta significação seria promovida pelos conteúdos semânticos das palavras e sua organização em imagens, ideias, conexões, música, rima, métrica.

Tendo estas distinções em mente, nos perguntamos como interpretar a *Commedia*, um poema místico, escrito no século XIV, pela via da interpretação psicanalítica? Um tanto dessa via está na compreensão de inconsciente traçado pela teoria freudiana, como vimos. Obviamente, esse inconsciente pode ser tanto visto como um inconsciente individual quanto estético, como nos mostrou Jacques Ranciere no seu *O inconsciente estético* (2018). Mas esse inconsciente estético não é o inconsciente tópico, muito menos o econômico, descritos por Freud, mas o dinâmico, como veremos. Isto significa pensar o poema em seu estado de arte e, portanto, de movimento. Além disso, existe no inconsciente transmitido pela realidade do poema de Dante um processo de condensação, próprio do mecanismo do recalco e da realidade psíquica, da qual o poema inconsciente de Dante, ou seja, advindo do recalco, é fruto.

Basicamente, poderíamos resumir que as imagens, fruto da condensação, no poema inconsciente, manifestam os anseios de vingança, de justiça, a angústia de Dante, inerente ao ruminar estas coisas, seu medo e desamparo. Mas, por outro lado, também sua esperança, contida em sua busca espiritual pela verdade de suas escolhas, uma verdade um tanto teológica, que ele queria *trasumanar*, ou seja, tornar uma verdade humana, retirando-a da sepultura. Afinal de contas, ele estava no meio do caminho de muitos conflitos e guerras religiosas, algumas, claramente, ele nos mostra que havia perdido, principalmente, quando nos mostra a *nova belva*. Mas não eram essas guerras que ele queria fazer a revanche com a *Commedia*, por ela, ele estava disposto a morrer, ele estava disposto a morrer para mostrar a todos *la puttana e la nova belva* [a puta e a nova besta] e, talvez, isso seja tão importante quanto ele ter nos mostrado Beatrice.

Não podemos mudar, através da interpretação, as palavras de um poema, porque já seria outro poema. As traduções estão no ingrato lugar do mudar as palavras do poema. Todas as palavras de uma língua são bem-vindas para chegarmos perto de algum sentido, que nos transpareça a face oculta da palavra, originalmente, usada pelo poeta em seu idioma. Por isto, a etimologia e os estudos linguísticos e filológicos são sempre entusiasmados em servir à interpretação a origem do sentido da palavra usada no original. Embora a interpretação não possa deixar-se enganar tanto pelos etimologistas, como nos faz ver Aulo Gélío em *Noites áticas*, quando nos alerta sobre os perigos do excesso etimológico, já que os etimólogos podem, muitas vezes, errar um suposto sentido original, do qual descenderia determinada palavra.

Muitos dos hermeneutas do texto poético fadaram-se a explicar a realidade das palavras poéticas em sua exterioridade, porque é da exterioridade da palavra que emana as suas fórmulas objetivas, empiricamente materiais e plasticamente postas em uma realidade da língua. Nestas fórmulas, a psicanálise vê o conteúdo manifesto. A exterioridade faz com que alguns interpretem os textos poéticos utilizando questões mais básicas da forma, como os recursos sonoros e imagéticos, dentre outros elementos de conteúdo, como o da realidade subjetiva do texto em sua recepção, ou seja, no leitor e na crítica. Não obstante a isso, a própria crítica não logrou chegar onde chegou sem se preocupar com o núcleo elementar do texto poético, para além da questão da interpretação, que está na própria criação linguística, donde advém o ímpeto lírico prosódico e também muito do desejo pelo misterioso sentido mítico de toda poesia.

Para Freud, o mito de que Moisés foi retirado recém-nascido das águas do Nilo, retomando *O mito do nascimento do herói*, de Otto Rank, é distinto do mito do nascimento do herói latino, grego e babilônico, por haver um processo de inversão em seu contrário. Sendo assim, a fonte da criação poética de Moisés, que está no romance familiar, passa por três fases: da troca da família humilde por uma nobre; a posterior negação da família nobre; a aceitação da verdadeira família, a qual é a humilde. Ele observa na questão mítica do nascimento de Moisés um conflito edípico. A estrutura mítica do nascimento do herói latino é inversa, geralmente, o herói é de família rica, é abandonado ou se perde quando criança, é alimentado por animais selvagens, sendo o seu triunfo, enquanto herói, retornar à sua linhagem de origem, a qual é a nobre.

Em *O poeta e o fantasiar* (1908), Freud nos diz:

[s]empre muito atraente para nós, leigos, poder saber de onde o poeta [*Dichter*], esta extraordinária personalidade, extrai seus temas — algo do sentido da questão que o Cardeal dirigiu a Ariosto — e como ele consegue nos comover tanto, despertar-nos

emoções [*Erregungen*], que talvez julgássemos jamais fôssemos capazes de sentir. (Freud, S. 2017, p. 53)

Aristóteles explicou a questão elementar da poesia, para ele arte poética, para além dos motivos e dos êxtases, mas pela proposição da *mimésis*. Nem todos os críticos literários estão convencidos de que ela faça parte de toda criação poética ou de que tenha sido assimilada por todos os poetas da mesma maneira. Nesse ponto, justamente, que paira a crítica de Stanley Fish sobre as comunidades interpretativas.³⁹

Em *Como reconhecer um poema ao vê-lo* (1993), Fish começa dizendo que “[...]os significados não são propriedades nem de textos fixos e estáveis, nem de leitores livres e independentes, mas de comunidades interpretativas...” (Fish, S. 1993, p. 156). As comunidades interpretativas, para o autor, podem ser vistas como “as responsáveis tanto pela forma das atividades do leitor quanto pelos textos que estas atividades produzem” (Fish, S. 1993, p. 156). Fish usa essa proposição para nos mostrar que também a interpretação serve para interpretar a si mesma, como fruto de uma leitura; assim, estaríamos somente trocando a posição do sujeito, pois ele se interpreta enquanto é interpretado e, além disso, a própria interpretação possui uma forma por sobre a qual o significado é reconhecido como tal, alongando-se “para além das fronteiras da liberdade e da independência”; ou seja, toda leitura e interpretação é um braço dessas comunidades interpretativas, sendo a própria leitura o que as fomenta. Por isto, nenhuma leitura é livre, muito menos a da poesia.

Sendo assim, as hermenêuticas, sejam elas quais forem, literárias, psicanalíticas, etc.; tanto nascem desse lugar da interpretação, que também se interpreta, quanto podem servir-se de outras interpretações, a partir do encontro que as hermenêuticas promovem, em um incessante encontro entre sujeitos, que trocam constantemente de lugares. Por esse caminho, sabemos haver um campo do conhecimento específicos da análise dos princípios particulares da hermenêutica literária, que se dedica, mais detidamente, ao lugar da palavra poética, cujas interpretações podem divergir das proposições da interpretação psicanalítica.

Poderia nos soar estranho falar de complexo edipiano na *Commedia*, por exemplo, este é um conceito da psicanálise, que Freud criou. Alguns podem pensar: “Dante não conheceu este

³⁹Algumas dessas comunidades interpretativas chegaram a acusar Freud de realizar patografia ao analisar as obras de arte, por exemplo. Embora ele sempre tenha deixado claro que o trabalho da psicanálise em relação à obra de arte nunca foi o “de descobrir a neurose no criador, mas a de considerar que o processo de criação artística segue o modelo de constituição da neurose”. C.f: Chaves, Emami. O paradigma estético de Freud. In: FREUD, Sigmund. Arte, literatura e os artistas, 2017, p. 11.

conceito”. Mas não é isto que está em jogo quando falamos que um texto poético possui uma estrutura edípica. O termo complexo de Édipo fora desenvolvido pela psicanálise para designar, em primeiro lugar, uma relação triangular: mãe, pai, filho, uma relação familiar, que está para além do mito de Édipo, porque ela, em princípio, vem conformar o mito. Ao mesmo tempo, no entanto, em que o conceito de Édipo mostra o triângulo de uma relação familiar trágica, diz dos conflitos desta conformação, que muito podem se apresentar como psicopatológicos para alguns sujeitos, a depender do grau de neurose que se instala em sua vida. Ao nível mítico individual, as relações, estabelecidas por esse triângulo familiar trágico, vão influenciar, fortemente, a vida psíquica e a personalidade do sujeito, suas escolhas e seu caráter.

Mas o quanto dessa questão nos interessa, do ponto de vista psicanalítico, para interpretarmos a *Commedia*? Visto que, com Freud, o sentido de uma obra literária não é unívoco e nem pode ser apreendido apenas do ponto de vista de seus conteúdos manifestos e simbólico-estéticos ou da neurose do escritor. Reconhecer que um texto poético pode ser dinâmico, já que a arte é uma relação entre sujeitos, é uma demanda do próprio poético e do próprio estético, a serem incessantemente interpretados.

O que da vida do poeta se manifesta na obra é um processo contínuo de (re)leitura. Por isso, também, diz-se que a poesia de Dante é viva. E isto não é apenas porque por setecentos anos é lida, declamada, inspirada. Mas, justamente, porque ela se desloca do tempo, perdido e passado, da *selva oscura* da realidade e da fantasia medieval, e vem ressurgindo a cada vez que uma nova maneira de ler e interpretar nos invoca a pensá-la um pouco mais, movendo-nos, como Beatrice moveu a Virgílio e Dante.

Reconhecer o Édipo da *Commedia* é observar a conformação triangular: Beatrice, Virgílio e Dante, que são mãe, pai e filho. Nesta simbologia, o filho é quem escreve e conta toda a história, ele é o Um. Poderíamos dizer que o sujeito de toda a análise sempre será este um, que conta a história. Ele pode contá-la de todas as maneiras que lhe vier à memória, em associação livre, lograr a censura pelas fantasias, pode contar seus medos, suas repetições, seus pêsames, suas culpas e arrependimentos, pode mentir, inventar e dissimular tudo. E isto tudo apenas diante do seu triângulo, que com ele e sua arte se conforma.

O poema de Dante, após representar o seu valoroso e sagrado triângulo, vai mostrando outros, outras relações triangulares, infernais, purgatoriais e paradisíacas. Temos vários exemplos destas relações na *Commedia*. Por exemplo, quando Dante encontra Matelda e suas ancilas, no paraíso terrestre, e ela o submerge nas águas do rio Letes, como em um batismo.

Nesta cena, vemos o homem Dante deleitar-se em seu sonho erótico com muitas donzelas e formar vários símbolos funcionais derivados das suas excitações mecânicas; para lograrem a censura, e produzir, pelo sentido figural e anagógico, imagens mais socialmente aceitas, ele reveste o seu autoerotismo de sacralidade. Claramente, Dante recupera, nessa passagem, o culto a Deméter⁴⁰ do mundo grego pagão. Mas, diferente de Hades, não violenta a filha da deusa, Córe (Perséfone); conseguindo, assim, chegar aos segredos da vida eterna. Como disse Kafka em sua *Carta ao pai*: “o pai conhece a gratidão dos filhos”. O segundo batismo de Dante, feito por Matelda, representa a preparação para um casamento, para uma união. Dante desejava uma união, em que ele seria o escolhido para, das águas, que aparecem no batismo, trazer o filho. Mas havia um inimigo, este inimigo se apresenta de muitas maneiras, porque é um impedimento, um obstáculo interno e/ou externo à satisfação, uma frustração [*Versagung*], uma interdição ou uma interiorização [*Verinnerlichung*] de uma interdição, este último sentido é uma transformação de relações intersubjetivas para relações intra-subjetivas, “uma passagem *fantasiástica* de um objeto “bom” ou “mau”, parcial ou total, para o interior do sujeito”, como nos explicam Laplanche e Pontalis:

[d]iz-se por exemplo, que a relação de autoridade entre pai e filho é interiorizada na relação do supereu com o eu. Este processo supõe uma diferenciação estrutural no seio do psiquismo tal que relações e conflitos possam ser vividos ao nível intrapsíquico. A interiorização é assim correlativa das concepções tópicas de Freud, particularmente da segunda teoria sobre o aparelho psíquico. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 245).

Um texto poético, como o de Dante, por mais que a interpretação o force a dizer algo, talvez anacrônico, não pode dizer mais do que sua escritura e nem menos do que já esteja manifesto. Nem a força do tempo e das transformações históricas e sociais podem apagar. As horas para que um escritor, como Dante, descobrisse o desfecho da vida de sua personagem principal na época medieval, são as mesmas horas que o salvavam da fogueira e isto é uma escritura, que pode mudar a história de um povo e das gerações desse povo, como acontece com

⁴⁰Peter Graves, em *Os mitos gregos* (2018), nos diz que Deméter, geralmente, é associada à iniciação de noivas e noivos, nos segredos dos laços matrimoniais, através de suas sacerdotisas no culto de *Elêusis*, embora, ela mesma, não tivesse se casado, teve três filhos Coré (Perséfone, raptada por Hades), Iaco e Pluto. (Graves, P. 2018, p. 145). Pluto é representado por Dante como o seu grande inimigo, no terceiro círculo, “*quivi trovammo Pluto, il gran nemico*” no inferno VI, vv.115. Pluto dirige a Dante e Virgílio a famosa frase “*Pape Satàn, pape Satàn aleppe*” (*Inf.* VII, vv.1), que identificamos como sendo uma frase que mostra o lugar do pai substituto, associado ao mal, ao obstáculo, ao verdadeiramente inimigo, tal como Satàn é de Deus, para os cristãos, que, por conseguinte, têm como substituto deste Deus, a Igreja.

Moisés e a Torah. Este fato determina a sua relação com a realidade e com o real do poema, justamente, pela relação de objeto em questão. Que o Édipo de Dante não é o Édipo de Freud na clínica psicanalítica, analisando as neuroses de seus pacientes, é até mesmo óbvio, porque devemos saber que aquele instante, em que o texto fora manifesto em palavra, jamais poderemos entrar, a não ser anacronicamente ou ucronicamente, ou seja, ficcionalmente. E, isto quer dizer, também apenas acessamos a libido de Dante ficcionalmente. Não podemos, por exemplo, saber da excitação/amor genital de Dante, mas podemos supor sua fantasia edípiana, pensando na relação de objeto estabelecida por ele, contida em suas personagens, nas simbologias triangulares, nas uniões ou desuniões deste triângulo, no jogo das pulsões [*Triebentmischung*], que se manifestam nestas relações.

De modo geral, não se confundirão na expressão “amor genital” diversos planos cuja concordância não é segura — o do desenvolvimento libidinal, que deve levar à síntese das pulsões parciais sob o primado dos órgãos genitais; o da relação de objeto, que supõe a consumação do Édipo; e, finalmente, o do encontro singular? É impressionante, aliás, ver os autores que invocam o amor genital não escaparem à seguinte contradição: o objeto de amor é, simultaneamente, concebido como intercambiável (pois que o “genital” encontra necessariamente um objeto de amor) e único (visto que o “genital” leva em consideração a singularidade do outro. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 210).

Freud não distingue autor-personagens quando vai analisar uma obra literária, nem mesmo há o Deus suprassensível, do qual emana o texto. O que existe é o Eu, que fala com o texto intermediado por outras vozes, instâncias psíquicas, que respondem ao esquema edípiano. O que se estabelece, no sentido desse esquema, é um conflito entre monções/pulsões, que manifestam, em seu núcleo, uma realidade psíquica, muitas vezes moralizante, em que subjaz o recalcado de toda arte; tendo a fantasia um papel fundamental, principalmente, para a compreensão dessa realidade psíquica, montada pelo autor e manifesta, plasticamente, na obra, o artista é o que dá forma à fantasia e ao seu recalcado.

Certamente, Freud apressa-se a acrescentar que, no caso da realidade psíquica, a psicanálise é suscetível de corrigir, pelo menos de modo parcial, a percepção interna, para descobrir alguma coisa deste incognoscível que é o inconsciente. Mas esta precisão nada retira do sentido da referência kantiana. O essencial da referência não é tanto a ideia implícita de que o inconsciente poderia ser pensado, por analogia, como o equivalente da coisa-em-si. Mais importante ainda me parece ser a retomada explícita da noção de “condição subjetiva” da experiência. Com efeito, mesmo se Freud não desenvolve mais a alusão aos procedimentos do questionamento transcendental, sua colocação significa claramente que as representações conscientes não são apenas o dado da percepção sensorial, mas são também o produto de uma atividade psíquica não manifesta, na qual reside a condição de possibilidade daquelas. Neste sentido, a noção de realidade psíquica, longe de significar a perempção das

coordenadas fundamentais da filosofia crítica, supõe ao contrário, a título de condição teórica, a retomada do dispositivo transcendental. (Baas, B. 2001, p. 14).⁴¹

Ao observarmos os processos trazidos pelo dispositivo transcendental da *Commedia*, tentando perceber o que se repete, manifesto, por analogia, como “condição subjetiva da experiência”, conseguimos acessar a condensação manifesta na reunião dos últimos versos de cada canto. Por isso, enxergamos, neste dispositivo transcendental, a repetição do número, a manifestação do recalque nesta repetição. Então, a reunião daqueles versos seria o retorno do recalcado mediante uma condensação, que forma outras imagens derivativas; assim, levantamos a hipótese, que pela disposição associativa dos versos únicos, eles revelam, por derivação poética, outros dois poemas, que aqui tratamos como inconscientes, e que têm ponto de interdependência simbólica com a narrativa da *Commedia*.

Não desconsideramos que o processo de criação poética da *Commedia* se dê também em um processo *inter intra-subjetivo*, que podemos entender como lugar da transferência e contratransferência, já que a realidade psíquica da simbologia do número, por exemplo, poderia dissolver a noção de percepção sensorial, já que, o que se manifesta nela, transcende os sentidos puramente numéricos, fazendo parte de uma simbologia poética, e musical, inclusive, e esta é uma extravagância da fantasia de Dante.

Na fantasia tudo é possível, assim como no mito. Nela se manifestam os desejos, que na maior parte das vezes ficarão mesmo no lugar de recalcado. Este pode se manifestar enquanto tal de tantas e tantas maneiras, dentro de tantas e tantas cadeias associativas

Pensando por esse caminho, chegamos ao labirinto do inconsciente da *Commedia*, existem muitas maneiras de não se chegar até ele, mas todas às vezes em que se pensa na poesia que dele deriva, chega-se até ele, sendo ele o caminho que não devemos perder na poesia, porque este é o caminho do desejo do poema: mostrar sua mensagem subterrânea, mas nada saberemos dela, além de suas formas de se manifestar, talvez em nova língua e em um novo sonho sobre o que vem depois da morte. Isto muitas vezes pode assustar e, em outras, pode fazer reviver o entusiasmo da contínua descoberta do poema, como um elemento infamiliar e inquietante [*Unheimliche*] da obra.

⁴¹Baas, Bernard. Freud, a realidade psíquica e a tentação do transcendental. *Ágora: scielo*, ed. 2, ano 2001, n. 4, p. 9-23, Semestral. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/KpwX6yxFFwL4xjQwbDfdyBL/?lang=pt>. Acesso em: 10 mar. 2022.

A poesia detida do inconsciente da *Commedia* é o reduto de uma subjetividade cultural religiosa e mítico-espiritual de Dante, assim como é permeada pela censura interna do artista diante da obra, ou pelo censor da cultura (e de tudo o que não pode ser barrado por este censor, já porque se exterioriza na contrarreação). Podemos ver a *Commedia* como uma contrarreação de Dante ao exílio e aos seus sofrimentos familiares e políticos. A arte de Dante pode ser pensada como o acontecimento da exteriorização de uma censura, lograda por uma força do Eu, por uma pulsão criadora. De onde provém esta pulsão? De *Éros*? De *Thanatos*? Da vida, da morte? Lembremos que aqui também está em jogo moções de pulsões, que se conflituam, constantemente, sendo muitas vezes ambivalentes. Então a interpretação estará sempre à margem do real da poesia e de Dante, mas sempre é um caminho vivo, portanto, dinâmico. E onde estaria esse aspecto vivo e dinâmico da poesia e do poema de Dante? Jorge Luís Borges nos responde: “[q]uando se chega às páginas finais do Paraíso, a Comédia pode ser muitas coisas, talvez todas as coisas; no início, trata-se inquestionavelmente de um sonho de Dante, e este, por sua vez, não é mais que o sujeito do sonho.”⁴²

O poema é extremamente complexo, seja do ponto de vista da sua composição, seja do ponto de vista da sua apreciação pela crítica literária e não há consenso sobre sua interpretação, até porque a própria crítica literária passou por mudanças ao longo dos séculos. Então, são várias as questões epistemológicas que podem ser suscitadas quando nos dispomos a interpretar o poema com a psicanálise. Essas questões vão desde a variação quanto ao método de interpretação psicanalítica da obra artística, bem como em relação ao enredo e sua relação com a biografia de Dante Alighieri. Uma grande parte dos dantistas não separam a vida e a obra de Dante e ao interpretarem a *Commedia*, acabam por entrar nas suas questões biográficas; outros, porém, preferem manter a distinção entre vida e obra (até certo ponto!).

Essa distinção entre vida e obra se deve ao fato de que alguns críticos literários, como Erza Pound, entenderem que um poema deve ser interpretado por ele mesmo, sem que se caia na análise de seu autor. Porém, no século de XIX, até meados do século XX, um método largamente utilizado para a interpretação da obra de arte foi o da psicobiografia, em que as obras artísticas eram interpretadas a partir de aspectos psicológicos e sociais de seus autores. Sigmund Freud utiliza desse método em seu estudo sobre Leonardo da Vinci, publicado em português sob o título: *Uma lembrança de infância de Leonardo* (1910). O dicionário técnico de psicologia atribui a Freud a vanguarda desse método: “Leonardo da Vinci e uma lembrança

⁴²Borges, J. L. O nobre castelo do canto IV. In: Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare, 2011, p. 18.

de infância, de Freud (1910), é considerada a primeira psicobiografia que empregou em sua elaboração os princípios formais da metapsicologia”. Mas Freud varia seu método de análise das obras de arte e nem sempre utiliza da psicobiografia, como pudemos observar em *Das Unheimliche* (1919).

A obra de arte sempre foi um reduto de inspiração para a psicanálise e Freud não se cansou em dar aos artistas, grande destaque nas descobertas de seus estudos.

Em *Dante vivo* (1935), Giovanni Papini, no capítulo *Hebreu, etrusco, romano* (p. 24-25), nos diz que Dante protagoniza, em seu espírito, três: “um profeta hebreu, um sacerdote etrusco e um imperialista romano”. Afirmando que na *Commedia*, Dante se conduziu mais pelo Antigo Testamento do que pelo Novo, “e no Velho testamento devia ele sentir-se mais perto dos profetas” por que nele há a forma simbólica do anúncio, da admostração, da ameaça pelos castigos e recompensas de uma vida futura e tudo isso “põe a Dante dentre os maiores profetas de Israel [...] até nas suas cartas políticas têm motivos, frases e imagens que recalcam as terríveis fulminações de Isaías e de Jeremias”.

Da Etruria derivou ele, inconscientemente, os dois grandes temas da sua obra prima: a obsessão do além-túmulo e dos acontecimentos futuros. A religião etrusca, ao menos pelo que sabemos dos documentos figurativos, à falta de textos sagrados, dava aos *mythos* da vida subterrânea dos mortos e às divindades do além-túmulo mais importância do que as outras religiões antigas. Na religião etrusca há mais demônios e assombrações do que na religião grega e romana. Algumas pinturas sepulcrais etruscas são ilustrações antecipadas do inferno dantesco. De mais, os Etruscos haviam feito da predição uma ciência especial, a aruspicina, e como advinhadores foram sempre considerados e procurados até os primeiros séculos do Império. Destruídos como nação, sobreviveram por alguns séculos como profetas privilegiados. E muitas vezes em Dante há, além do tipo do profeta hebraico, chispando invectivas, também um que aruspice, que não se contenta com vaticínios genéricos, mas tende a uma precisão quase matemática. Dir-se-á que também em Daniel se encontram vaticínios numericamente exactos sobre o futuro, assim como no *Apocalypse*; mas o facto de Dante os ter imitado pode ser lançado à conta de uma obscura revivescência do profetismo etrusco, a não ser que queira derivá-lo dos cálculos de Gioacchino da Fiore. (Papini, G. 1935, p. 24-25).

Nos capítulos anteriores, tratamos mais a profecia figural de Gioacchino da Fiore e sua presença no poema de Dante. Agora, porém, nos deteremos mais em outro aspecto da vida do Poeta, comentado por Papini: “[f]oi, portanto, muito cedo de mais que ficou Dante sem o amor da sua mãe e sem ter no pai, que muito pouco valia, o amparo e os conselhos, necessários à sua idade” (Papini, G. 1935, p. 45). Diz Papini que Dante ficou órfão de mãe com cinco ou seis

anos e de pai com doze anos, tendo depois da morte de ambos vivido sob os cuidados de sua madrasta (Papini, G. 1935 p. 44). Para Papini, há uma negação do pai em Dante, pois seu pai não era nenhum homem de vulto, não tinha seu nome em nenhum registro de grandeza e importância da época. O que nos conduziu a pensar que o número 23, o qual é a quantidade de letras presentes no verso 160 do purgatório XXXII: “*a la puttana e a la nova belva*”, em que a meretriz é a sua madrasta e a nova belva, nada mais é do que a figuração do pai no novo casamento.

O filho nunca faz menção dele; e quando lho maltrata Forese, num desses famosos sonetos do desafio, Dante, replicando, não o defende. Desses sonetos percebe-se que sobre a memória do finado Alighiero pesava não sabemos se por crime de usura ou de heresia alguma vergonha, que jamais fora desafiada. Seu nome não aparece nunca na história florentina daqueles tempos calamitosos, e dos escassos documentos, que lhe dizem respeito, só se percebe que emprestava dinheiro a juros. Provavelmente foi um modesto cambista, mas não possuía qualidades na alma nem teve colocações importantes de que seu filho pudesse ufanar-se. Pelo o que respeita a mãe, é só uma vez que acena com ela, aplicando sem escrúpulo a si próprio, por boca de Virgílio, as famosas palavras que, segundo o Evangelho, foram dirigidas a Cristo: “abençoadas as entranhas que te geraram” (cfr. Lucas, XI, 27): “*Benedetta colei in te s'incinse*” (*inf.* VIII, 45). (Papini, G. 1935, p. 45)

Neste sentido, percebemos que a falta que Dante sentiu da união dos pais o fez procurá-los e recriá-los pela fantasia, nas figuras de Virgílio e Beatrice, por exemplo, mas também na de Brunetto Latini (*Inf.* XV, vv. 31-37), Estácio (*Purg.* XXV, vv. 35), Cacciaguida (*Par.* XV, vv. 52). Para Papini, a *Commedia*, além de narrar quatro mundos, “é também uma autobiografia fragmentária, histórica e simbólica do poeta, é só ali que Dante pode, finalmente, saciar, talvez sem propósito consciente, os seus anseios filiais. É no divino poema que o órfão faz chamar-se pelo doce nome de filho” (Papini, G. 1935, p. 45).

3 - O INCONSCIENTE NA *COMMEDIA*: O PURGATÓRIO E O NÚMERO TRÊS

Uma crítica muito difundida pela racionalidade moderna é a de que as imagens da *Commedia* não nos servem mais para pensarmos a nossa realidade empírica/objetiva, pelo fato de que hoje já não mais nos espantamos com as visões do inferno e do paraíso, afinal eles fazem parte de imagens míticas e não podem estar aqui na Terra; o purgatório alguns acham que encontraram ao avistarem um lugar ao menos um pouco mais preservado e harmonioso; porém, como o Ulisses de Dante, na hora da morte saberão: antes da montanha, o mar. O purgatório, nesse sentido, é um símbolo que nos remete ao arrependimento antes da morte. Na visão de Dante não se chega ao purgatório sem atravessar o mar, o purgatório é o três. O mar é uma metáfora, uma metáfora paterna grega, ele é irmão do deus dos deuses, é um dos filhos de Urano. Não importa qual nome receba nas mitologias, sempre terá de ser vencido, porque é um obstáculo, porque é forte, porque é tenebroso, é o firmamento. Podemos enxergar no mar o próprio símbolo do inconsciente, e esse inconsciente que é difícil de ser domado é uma passagem para o arrependimento, um pequeno riacho vem dele, na visão dantesca, que muitos nunca irão avistar, porque não podem se arrepender, ou, avistando, ao arrependimento não conseguem chegar, como Ulysses, morrem antes do arrependimento. O mar não os deixa chegar à montanha, ou o ímpeto patriarcal não os permite arrependerem-se de nada; eles são os heróis e morrerão com os seus destinos, eles são irredutíveis, eles são gregos. Ao figurar Ulysses em seu sonho, Dante estava diante desse mar, o qual carrega a metáfora paterna do inconsciente. O mar (Netuno) é irmão de Zeus, o deus dos deuses, e o que o pai significa nesse inconsciente para o arrependimento purgatorial?

Para arrepender-se deveria negar o pai, porque deveria andar por sobre ele, tal como Cristo e qualquer cristão; negar o pai muitas vezes significa arrepender-se, também carrega o significado de deixar para trás crenças antigas. Dante era cristão, Ulysses não. Ulysses morreu no mar diante da montanha do purgatório, porque um grego não se arrepende, ele aceita o destino, que lhe deram os deuses, e sabe que eles brigam e fazem assembleias pelo seu destino heroico. Como um cristão arrependido, Dante sobe com seu Virgílio a montanha para purgar-se no fogo eterno.

Nas mitologias e nas religiões antigas, o fogo tem uma natureza múltipla e variada. É o que encontramos na alegoria judaico-cristã do fogo, e em definitivo nas diferentes funções e significações do fogo purgatório. Nestes diversos aspectos do fogo, “ao

mesmo tempo deificador e vivificador, que castiga e aniquila”, Edsman vê “os diferentes aspectos do próprio ser da divindade” e então reduz à unidade na pessoa divina a multiplicidade das faces do fogo. Este modelo pode servir para explicar a variedade das interpretações cristãs do fogo purgatório da Antiguidade ao século XIII. Pode-se ter a impressão de que não se fala do mesmo fogo e esta diversidade se explica pela polissemia do antigo fogo divino. Ora aparece sobretudo como purificador, ora principalmente como punitivo, ora também como probatório, às vezes parece atual e às vezes futuro, com frequência real, mas algumas vezes espiritual, diz respeito a certos humanos ou a todos. Mas sempre se trata do mesmo fogo, e o fogo do purgatório, em sua complexidade, é herdeiro das faces múltiplas do fogo divino, do fogo sagrado das origens indo-europeias. (Le Goff, J. 2017, p. 21).

O *Paraíso*, além das expressões de afeto, com as quais Dante moldou a eternidade, também pode significar o momento em que ele chegou à interpretação espiritual das *Escrituras* (como Gioacchino da Fiore sugere que seja o caminho para Cristo, em sua teoria da história). Viver Cristo criativamente é conceber um além deste mundo, que está na fantasia, nas expressões alucinatórias de crenças que beiram, muitas vezes, ao atraso civilizatório, porque não existe razão para ainda existirem, são crenças antigas; a razão não as consegue explicar, a não ser mesmo de maneira mítica e, nisto, implica reconhecer que a razão não requer nenhuma explicação racional para si, apenas é preciso saber que ela existe, como souberam os iluministas.

O homem moderno, tocado pela racionalidade cartesiana e iluminista, nos diz que a única validade da *Commedia*, além de sua rica capacidade mimética, é a de que a cosmogonia que a situa, historicamente, é tecida e é produto da racionalidade medieval e de sua visão religiosa do mundo, que isso serve para pensarmos, pelo sentido literal, na história, todos os lastros sociais e políticos inerentes àquelas conjunturas e suas consequências para a modernidade e para nós, ditos no fim da história, pós-modernamente contemporâneos ao final dos tempos. Mas não podemos nos esquecer que a *ratio* medieval foi dominada por uma *ratio* religiosa. Na verdade, pode ser que aquelas imagens nunca tenham servido para pensar o mundo empírico ou a realidade objetiva daqueles tempos. A grande mensagem que Dante nos passa é a de que elas são fruto de uma fantasia, um sonho, uma alegoria. A fantasia de Dante, na ilusão profética, é real apenas por sua composição plástica de obra de arte. A fantasia de Dante, dentro da ilusão religiosa da salvação da alma, pode não ter salvo a sua própria alma. Mas uma fantasia criativa, uma fantasia positiva, porque poética e política, uma obra de arte, faz parte de uma alma que quer se salvar de qualquer maneira, porque sabe, assim como Dante soube, que já não era somente alma quando chegou a *Commedia* e com ela ao Espírito, ao três em um, ao *Amor che move il sole e l'altre stelle* [amor que move o sol e as mais estrelas].

Freud publica sua primeira obra psicanalítica em 1910 e ela não foi sobre o que poderíamos chamar de realidade empírica ou mundo sensível objetivo. Seus estudos sobre o inconsciente levaram-no a tomar como problema a análise dos sonhos, por isso o título de sua primeira e principal obra em psicanálise é *A Interpretação dos Sonhos*, originalmente *Die Traumdeutung*. O que Freud nos mostrou com essa obra é que o humano sonha, para além do sono, independentemente de estar em uma ou em outra época e cultura; nos mostrou ser nos sonhos que se manifestam os desejos mais reprimidos e recalcados da humanidade, porque fazem também parte de cada um, de cada subjetividade. Nessa obra ele reúne material de várias culturas e épocas em que ocorreram relatos e estudos sobre os sonhos, para analisá-los a luz do inconsciente. Isso quer dizer que, embora não estejamos, como Dante, na Idade Média, o seu sonho ainda se manifesta para nós e, com ele, podemos pensar alguns sentidos da nossa cultura religiosa.

Além disso, ainda podemos desenvolver muitos conhecimentos, apenas por nos dispomos a interpretar um poema. Interpretar o grande sonho/visão/ fantasia de Dante com a hermenêutica da psicanálise, primeiramente, requer entendermos que ele, nesse sentido, não está, e nem pode estar, em um divã, como os pacientes de Freud. Não se trata de fazer uma análise terapêutica do psiquismo de Dante, do homem-poeta Dante. Antes se trata de exercitarmos uma interpretação do inconsciente, que emana da poesia, e que está também em Dante. Por conseguinte, devemos ter em mente que ela é uma poesia sacra, porque Dante é um homem e um ser religioso, em sentido lato, seus sonhos são sonhos religiosos, proféticos, tão fantasiosos e delirantes quanto os sonhos que muitos religiosos têm hoje, por suas fantasias serem carregadas de figuras e símbolos sacros, traspassados pelo tempo e pelas culturas. Com eles, Dante carrega o mundo antigo e tantas outras imagens, que nos perdemos nas associações e sentidos que formam a *Commedia*.

A grande *Commedia* pode ser justamente o imenso riso que sentimos quando nos damos conta de que Dante é um brincalhão atrevido, que quis fazer chacota com alguns cardeais, papas, arcebispos e também conosco, seus leitores religiosos. Muito provavelmente, essa nossa conta chística (trans)(a)temporal diz muito sobre as finalidades da análise e interpretação, por haver uma razão para esse se dar conta do riso da *Commedia*, que é muito simples, embora sua análise seja complexa, pois todo o nosso conteúdo inconsciente, e por consequência onírico, são produções e associações simbólicas, que foram sendo assimiladas pela humanidade através dos tempos, filo e ontogeneticamente, como pensou Freud, se escondendo nas culturas, se figurando nos textos enigmáticos e místicos, na literatura, de modo geral. O símbolo não está aqui ou ali,

nessa ou naquela época, o símbolo está, diria Paul Ricoeur nos seus *Escritos e conferências sobre psicanálise* (2010); o símbolo faz parte de nossa constituição enquanto sujeitos da cultura, e isto muito nos é passado religiosamente, como se o símbolo fosse o elo que nos liga a um mistério sobre nós mesmos e que a qualquer tempo pode ser revelado. Isto leva à obsessão das práticas religiosas e Freud foi um dos que nos alertaram sobre esta doença, trazida à baila pela religião.

Tomemos uma reflexão: se os sonhos são produções do inconsciente e se neles se manifesta, genuinamente, nossa vida simbólica, implicando em pensarmos como trazemos à consciência certos símbolos, se Dante em sua época narrou o seu sonho de maneira poética e profética. Se pensarmos que, nesse sentido, o sonho seja uma expressão da compensação de um desejo que queria ver realizado. Então, poderemos pensar que Virgílio, Beatrice, e o próprio Dante, são as personagens figuradas a serem as personificações entre razão, fê e humanidade e, assim, corroboramos, com De Sanctis, a interpretação alegórica. Mas não esqueçamos, como vimos, que estes personagens também fazem parte de um conteúdo mítico e individual daquele que escreve. Ninguém sonha ou fantasia o Id ou o Supereu, mas o pai, a mãe, o chefe, Deus, demônios, espíritos, amigos. Em um sonho, eles não são mãe, pai, chefe, Deus, demônios ou espíritos, embora estejam ali sendo figurados desta maneira, são, na verdade, a personificação de figuras simbólicas ou míticas que dominam nossa vida inconsciente, porque exercem em nosso psiquismo a função dinâmica de algumas pulsões, traduzidas como a função tópica de algumas figuras e símbolos.

Muitas vezes. Freud descreve a pulsão com uma noção de força, que está no limite entre o psíquico e o somático, composta por quatro elementos: pressão, fonte, objeto e meta, desenvolve estes conceitos no seu texto *Pulsões e seus destinos* (1915) [*Trieb und triebshicksale*], não podemos nos esquecer da força que está em Beatrice e que faz Virgílio e Dante moverem-se por meio dela. É uma força que resiste, que Dante não quer deixar, porque é uma força de vida, como a da mãe que lhe deu vida e ensinou a falar e andar. Ela moveu tudo, essa força é o amor materno, um princípio de ligação [*Bindung*], mas que não é uma ligação de destruição, é uma ligação de afeto. Beatrice, quando vai ao Limbo falar com Virgílio, diz que Dante é seu amigo. É pensando nessa força da amizade entre filho e mãe, que Dante consegue passar pelo fogo purgatório, pelo temor da morte real, pelo temor da fogueira e do exílio.

Com Beatrice, Dante queria conservar em si a presença da mãe. Como Freud nos mostrou com o domínio do recalcado, geralmente, quando nos lembramos que sonhamos algumas figuras, ou as fantasiemos, algumas são conhecidas, outras não, algumas figuras fazem

algum sentido no conteúdo manifesto, que as representa ou figura. Porém, outras figuras possuem um sentido, além do sentido manifesto. Algumas vezes nos lembramos com o que sonhamos e não com quem sonhamos. Quando nos lembramos de um sonho ou fantasia, não lembramos por completo e tão rapidamente podemos esquecê-los; podemos nos lembrar de algumas ações e falas, ou podemos esquecer de todas as imagens e ficarmos somente com as sensações do sonho e da fantasia. Quando Dante fala com Virgílio ou Beatrice, ele não está falando com Virgílio e Beatrice como presenças físicas, eles não invadiram o seu sonho, trazendo alguma mensagem do além. Foi o inconsciente de Dante que os produziu e eles como figuras fazem parte do recalcado. Assim, cada um desempenha uma função, específica ao universo mítico de Dante, do homem e da personagem Dante. É claro, isso tem a ver com Virgílio, o poeta latino, pela via da intertextualidade literária, porque a literatura age no inconsciente, não apenas em um inconsciente estético, mas também religioso e literário e, talvez, não conseguiríamos distinguir, com tanta facilidade, onde um e outro agem na subjetividade de Dante, pois nos parece, muitas vezes, faces da mesma moeda. Beatrice, nesse sentido, não é apenas a prefiguração da beata e bela donzela, que Dante queria se casar e na qual encarnou o Amor enamorado, mas transmite também a presença figural de um símbolo afetivo.

É preciso distinguir que todos os pontos de vista que todas as personagens transmitem em seus discursos diretos são produções inconscientes de Dante, embora a forma com que ele as plasmou em suas palavras nos pareça a de uma consciência vasta. A partir dessa distinção, poderemos tomar alguns caminhos. Quando pensamos que Dante personifica em Beatrice e Virgílio, fê e razão, respectivamente, e que nele mesmo prefigura toda a humanidade, pensamos que pela via do inconsciente, ele personifica em ambos a força de uma instância psíquica e, pela via pulsional, ambos agem com a força de *Eros*. Isto, aparentemente, porque a pulsão gregária e aglutinadora, edificante, por assim dizer, em primeiro lugar, devemos reconhecer em ambos, e, nisto, podemos enxergar qual é a função da pulsão desempenhada por cada um deles, no mito individual prefigurado na *Commedia*.

3.1 – O ESQUEMA EDIPIANO DA ESTRUTURA NARRATIVA DA *COMMEDIA*

Freud nos diz que sua vida não pode ser separada de sua obra, para a apreciação da ciência que desenvolvera: a psicanálise⁴³. O desenvolvimento dessa nova descoberta se deu por meio da prática clínica e também da concepção da teoria metapsicológica. Freud intitula os primórdios de sua descoberta de “pré-história em que aplicara a catarse”.⁴⁴ Neste início, ele se encontrava só, em seus estudos, e estava mais voltado ao positivismo, relacionava os males psíquicos, aos quais eram acometidos seus pacientes, a uma origem no organismo. Porém, com o acúmulo de casos que analisara, e com o avanço de suas pesquisas, Freud se depara com novos horizontes de interpretação e passa a dedicar-se ao estudo da histeria. Tem contato com vários pesquisadores, como Charcot, Pierre Janet e Bernheim. Assim, através do método da hipnose e da sugestão, observa que existem alguns processos psíquicos que não estão no âmbito da consciência e que levam a determinadas ações, sem que os indivíduos entendam os motivos inconscientes/latentes que os impulsionaram a tal. Freud percebe que na histeria há o esquecimento de tais ações, como principal sintoma. Esse sintoma aparece pela repressão de um afeto, geralmente, ligado à sexualidade. Então há um “conflito” psíquico que se desenvolve de maneira inconsciente.

Em psicanálise fala-se de conflito quando, no sujeito, opõem-se exigências internas contraditórias. O conflito pode ser manifesto (entre um desejo e uma exigência moral, por exemplo, ou entre dois sentimentos contraditórios) ou latente, podendo este exprimir-se de forma deformada no conflito manifesto e traduzir-se particularmente pela formação de sintomas, desordens do comportamento, perturbações do caráter etc. A psicanálise considera o conflito como constitutivo do ser humano, e isto em diversas perspectivas: conflito entre o desejo e a defesa, conflito entre os diferentes sistemas e instâncias, conflito entre as pulsões e, por fim, o conflito edipiano, onde não apenas se defrontam desejos contraditórios, mas onde estes enfrentam a interdição. (Laplanche; Pontalis, 2016, p.89)

A história da psicanálise nos mostra o quanto os conteúdos psíquicos são muitas vezes produtos de resistências, repressões e recalques. Na clínica, são tratados como conflitos, para poderem ser revestidos “a atos de juízo que conduzam à aceitação ou rejeição” (Freud, S. 2018d, p.142) do que fora simbolizado ou representado/atuado. Nesse caminho, nos deparamos com a “tentativa [de Freud] de representar o aparelho psíquico com base em determinados números de instâncias ou sistemas, e de conceber as relações existentes entre eles” (Freud, S. 2018d,

⁴³C. F.: Freud, S. Autobiografia *in*: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos, p. 163.

⁴⁴*Ibidem*, p. 142.

p.31). A teoria freudiana da psicanálise tem como principais conceitos, em relação aos processos psíquicos inconscientes, a resistência, a repressão e o recalque “da significação etiológica da vida sexual e a importância das experiências vividas na infância” (Freud, S. 2018, p.98) Nesse viés, a infância é uma referência sempre presente para a psicanálise, em conjunto com a concepção de uma sexualidade infantil e do complexo edipiano, os quais possuem grande influência sobre as instâncias parentais e de autoridade.

É preciso lembrar que a psicanálise não deve ser vista apenas sob a ótica clínica, entretanto, devemos enxergá-la como uma área do conhecimento que se dirige a vários âmbitos da existência humana; portanto, possui interdisciplinaridade com a antropologia, sociologia, filosofia, artes em geral, pedagogia, religião, teologia, medicina, psiquiatria, etc.

Devemos recordar que com a *Interpretação dos sonhos* a psicanálise ultrapassou os limites de um assunto puramente médico. Entre seu aparecimento na Alemanha e sua introdução na França se acham diversas aplicações em áreas da literatura e da estética, em história da religião e pré-história, em mitologia, folclore, pedagogia, etc (Freud, S. 2018, p.151).

Sob a ótica da interdisciplinaridade, podemos dizer que o contato fulcral de interlocução da hermenêutica psicanalítica com as outras áreas do conhecimento é a infância, por ser a partir dela que começa a pesquisa em psicanálise, seja essa teórica ou clínica.

Em suas pesquisas sobre a infância, partindo de um ponto de vista biológico, Freud descobre que a criança humana é, dentre todas as espécies, aquela que é mais frágil durante a infância. Ao nascer não tem pelos que a protejam do frio, não pode alimentar-se sozinha, demora a andar. Todos esses fatores fazem com que necessite da proteção de indivíduos mais velhos.

Se podemos considerar a existência da onipotência de pensamentos entre os povos primitivos como uma prova em favor do narcisismo, somos incentivados a fazer uma comparação entre as fases do desenvolvimento da visão humana do universo e as fases do desenvolvimento libidinal do indivíduo. A fase animista corresponderia à narcisista, tanto cronologicamente quanto em seu conteúdo; a fase religiosa corresponderia à fase da escolha de objeto, cuja característica é a ligação da criança com os pais; enquanto que a fase científica encontraria uma contrapartida exata na fase em que o indivíduo alcança a maturidade, renuncia ao princípio de prazer, ajusta-se à realidade e volta-se para o mundo externo em busca do objeto de seus desejos. (Freud, S. 1996b, p. 68)

A criança é dependente desses indivíduos e vulnerável a eles. O adulto, que já fora uma criança e que já passara pelas intempéries da infância, possui como marcas individuais esse período em que esteve vulnerável aos outros, a este chamamos de período de latência; é um

período traumático por excelência, para alguns mais, para outros menos. Mas, de toda forma, traumático, pois o nascimento é o trauma primordial e, segundo Freud, dá os traços característicos da expressão da angústia: “O processo do nascimento é a primeira situação de perigo, a convulsão econômica, por ele produzida, se torna o modelo da reação da angústia” (Freud, S. 2018, p.95). Mas Freud não chega a dizer, como Otto Rank em sua tese *O trauma do nascimento*, que o nascimento vai ser determinante para o aparecimento da neurose, pois afirma:

O que a psicanálise nos permite dizer é menos simples e menos satisfatório. Nisso tenho apenas coisas há muito conhecidas para repetir, nada de novo para acrescentar. Quando o Eu consegue defender-se de um impulso instintual perigoso, mediante o processo de repressão, por exemplo, é certo que inibe e danifica essa parte do Id, mas também lhe dá simultaneamente um quê de independência e renuncia a um quê de sua soberania. Isso vem da natureza da repressão, que é fundamentalmente uma tentativa de fuga. O reprimido se acha “à margem”, excluído da grande organização do Eu, sujeito apenas às leis que vigoram no âmbito do inconsciente. (Freud, S. 2018, p.151)

Para Freud, o que se coloca, ao nos submetemos a uma pesquisa que considera o método hermenêutico psicanalítico, é que diferente de todas as filosofias da consciência, a psicanálise está disposta sob o estatuto do inconsciente, cuja hipótese é a de “[u]m aparelho psíquico que se estende espacialmente, composto de elementos adequados ao seu fim, desenvolvido conforme as necessidades da vida, que apenas em certo lugar e sob determinadas condições faz surgir o fenômeno da consciência” (Freud, S., 2014, p. 138).

E, o que isso significa? Segundo Freud, a análise de um fenômeno psíquico deve ser vista psicologicamente e só pode ser feita, se consideramos as suas relações tópicas, dinâmicas e econômicas, não mais na forma do sistema percepção-consciência (não é tudo o que se vê, ou que se apresenta, que se tem consciência, até porque a consciência é um fenômeno restrito a determinadas condições), mas na forma do sistema ics-cs (inconsciente-consciente). Diferente das ciências exatas, como a física e a matemática, a psicanálise não lida com um objeto que seja “mais independente da seletiva receptividade de nossos órgãos sensoriais” (Freud, S., 2014, p. 138), “pois vemos que tudo o que inferimos precisamos retraduzir para a linguagem de nossas percepções, da qual não podemos nos libertar” (Freud, S., 2014, p. 138). Então, se um dos pressupostos da ciência é tentar ao máximo fazer com que o conhecimento seja ampliado, constatamos no método psicanalítico um campo promissor.

Em relação ao fenômeno religioso, a questão é que a psicanálise freudiana o enxerga como susceptível de ser dissolvido, quando o Eu se torna consciente, justamente, por pensar a questão religiosa como uma ilusão, projetada pelo ser humano na angústia da perda das

instâncias parentais protetoras, subsumidas em Deus, como uma espécie de sublimação das figuras edípicas, como Freud nos mostrou em *Uma Experiência Religiosa* (1928) e *O Futuro de uma ilusão* (1928). A psicanálise não chega a Deus para discutir a ideia de Deus; ela chega no homem, ao seu sofrimento, à sua falta, à sua angústia, à sua culpa, ao seu desamparo [*Hilflosigkeit*]. Digamos que a psicanálise tenta curar o sentido neurótico religioso dos humanos, que procuram suprir em Deus as suas próprias faltas. Essa questão deve ser pensada através do que Freud enxergou na moralidade, que se esconde na inibição da meta da pulsão sexual, pela via religiosa, em que age uma censura e uma repressão (o que pode inibir tanto *Eros* quanto *Tânatos*, tanto a pulsão de vida quanto a de morte). Visto que ambas as pulsões são necessárias para o indivíduo poder se conhecer, para que ele tenha conhecimento dos conteúdos pulsionais de seus desejos, para poder conseguir lidar com os conflitos psíquicos, advindos desses conteúdos pulsionais sob a forma de repressão, censura e, de forma mais incisiva, de culpa diante da sexualidade e do amor (culpa diante da vida, de modo geral).

A passagem individual pelos ‘*outros*’ que fazem parte dessa fase da história individual do *ser*, a sua infância, também gera algumas ceulemas na vida adulta, traumas e complexos, como o complexo edípico, a partir do qual Freud define a condição humana *sine qua non*, em relação à interdição dos instintos primitivos do ser humano, que marcam sua passagem para a civilização — o que ocorre tanto em termos filogenéticos quanto ontogenéticos —, como a interdição ao incesto, ao canibalismo e ao parricídio. Para explicar tal passagem, Freud recorre ao mito grego narrado por Sófocles em sua tragédia *Édipo Rei*. O indivíduo, para se inserir na cultura, e no convívio familiar, se depara com uma série de interdições, impostas para a vida em sociedade. Freud nos fala destas três interdições básicas, mas poderíamos falar de outras. A internalização é feita a partir de três relações quantitativas: a biológica, a filogenética e a psicológica. A primeira relação tem a ver com o desamparo humano e sua dependência em relação às coisas básicas da existência, como alimentação e proteção; a segunda relação, a filogenética, só é inferida no indivíduo a partir do desenvolvimento da libido, pois a vida sexual do ser humano não se desenvolve de forma contínua:

[a]pós um primeiro florescimento que dura até os cinco anos de idade, sofre uma enérgica interrupção, para depois começar novamente na puberdade, retomando os germens infantis. Acharmos que deve ter ocorrido, entre as vicissitudes da espécie humana, algo importante, que deixou essa interrupção do desenvolvimento sexual como precipitado histórico. A significação patogênica desse fator é demonstrada pelo fato de as exigências instintuais dessa sexualidade infantil serem, na maioria, tratadas como perigo pelo Eu e rechaçadas, de modo que os posteriores impulsos sexuais da puberdade, que deveriam ser conformes ao Eu, correm o perigo de sucumbir à atração

dos modelos infantis originais e acompanhá-los na repressão. É digno de nota que o primeiro contato com as exigências instintuais dessa sexualidade tenha, sobre o Eu, efeito semelhante ao do prematuro encontro com o mundo exterior. (Freud, S. 2018d, p. 101-102)

O psicológico se relaciona com a questão levantada por Freud de que o aparelho psíquico é imperfeito na diferenciação entre o Eu e o Id. Essa imperfeição, na diferenciação, influencia a relação do indivíduo com o mundo exterior. Nessa imperfeição, o Eu se vê obrigado a “se defender dos impulsos instintuais do Id, a tratá-los como perigosos” (Freud, S. 2018d, p. 103). O fator psicológico é o responsável pela formação dos sintomas, que se originam “como compensações às defesas e dão traços característicos aos sofrimentos neuróticos” (Freud, S. 2018d, p. 103).

No caminho do desenvolvimento da segunda tópica⁴⁵, em que se concebe um aparelho psíquico compostos por instâncias:

[o] id, pólo pulsional da personalidade, o ego, instância que se situa como representante dos interesses da totalidade da pessoa e que como tal é investido de libido narcísica, e, por fim, o superego, instância que julga e critica, constituída por interiorização das exigências e das interdições parentais. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 508)

Freud diz: “o Supereu é o herdeiro do complexo de Édipo e representante das exigências éticas do ser humano” (Freud, S. 2018d, p. 147). No seu texto *Inibição, sintoma e angústia* (1926), ele vai dizer que existem algumas resistências com as quais o ser humano deve lidar, dentre elas temos a do Super-eu: “parece originar-se da consciência de culpa ou necessidade de castigo” (Freud, S. 2018, p. 108). É justamente enxergando essa resistência que elaboramos a nossa interpretação da *Commedia* e do complexo de Édipo na sua estrutura narrativa, Freud diz que foi através dele que obteve uma série de sugestões na teoria, e isso se explica porque é através desse conceito que podemos apreender uma “lei geral do funcionamento psíquico em toda sua significação afetiva” (Freud, S. 2018d, p. 152).

Já durante o auge de meu trabalho psicanalítico, em 1912, com *Totem e tabu*, eu havia utilizado os novos conhecimentos analíticos para investigar as origens da religião e da moralidade. Dois ensaios posteriores, *O futuro de uma ilusão* [1927] e *Mal-estar na*

⁴⁵“Fala-se corretamente de duas tópicas freudianas, sendo a primeira aquela na qual a distinção principal é feita entre Inconsciente, Pré-consciente e Consciente, e a segunda a que se distingue três instâncias psíquicas”. Laplanche; Pontalis. Vocabulário da psicanálise, 2016, p. 505.

civilização [1930], deram prosseguimento a essa direção de trabalho. Cada vez mais claramente percebi que os acontecimentos da história da humanidade, as interações entre natureza humana, evolução cultural e aqueles precipitados de experiências primevas (dos quais a religião é o maior representante) são apenas o reflexo dos conflitos dinâmicos entre Eu, Id e Super-eu que a psicanálise estuda no ser humano individual, os mesmos processos, repetidos em um cenário mais amplo. No *Futuro de uma ilusão* avaliei a religião de forma essencialmente negativa; depois encontrei outra fórmula que lhe fez mais justiça: seu poder reside efetivamente em seu teor de verdade, mas essa verdade não é material, e sim histórica. (Freud, S. 2018d, p. 164)

Os conflitos dinâmicos, que Freud nos remete, na citação acima, podem ser vistos como fruto das interdições de conteúdos inconscientes, impedidos de chegarem à consciência, por passarem pela resistência e, desta maneira, são recalçados. Possuem origem pulsional e se apresentam como uma composição de forças que impõem pressão ao psiquismo, como uma espécie de dualismo pulsional, como se lutassem um contra o outro. Para Freud, a civilização seria uma tentativa humana de sair do primitivismo, do dualismo dos instintos, com suas frustrações, contradições e interdições, porque há uma necessidade de que a vida na cultura se desenvolva. O ser humano é um reduto de pulsões agressivas, conflituosas e destrutivas, com as quais sempre lidou (Freud, S. 2018d, p. 164). O princípio de realidade é o meio pelo qual o ser humano se guia para intermediar o desejo, como nos explica Laplanche e Pontalis:

Um dos dois princípios que, segundo Freud, regem o funcionamento mental. Forma par com o princípio do prazer, e modifica-o; na medida em que consegue impor-se como princípio regulador, a procura da satisfação já não se efetua pelos caminhos mais curtos, mas faz desvios e adia o resultado em função das condições impostas pelo mundo exterior.

Encarado do ponto de vista econômico, o princípio de realidade corresponde a uma transformação da energia livre em energia ligada; do ponto de vista tópico, caracteriza essencialmente o sistema pré-consciente-consciente; do ponto de vista dinâmico, a psicanálise propõe basear a intervenção do princípio da realidade num certo tipo de energia pulsional que estaria mais especificamente a serviço do ego. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 368)

Há um período de latência, antes de serem desenvolvidas as instâncias psíquicas, fundamentais para haverem, posteriormente, as interdições dos conteúdos pulsionais negativos. Tais interdições podem ser vistas mediante manifestações de sentimentos/sensações/moções, que são conflituosas e representadas como asco, vergonha, medo, direcionamentos morais e estéticos, culpa. Tais representações não se apresentam necessariamente como psicopatológicas, por fazerem papel substancial na vida civilizada e na adequação do indivíduo

à realidade cultural, para que ele seja um *ser* na cultura e na história. É preciso lembrar que a repressão em absoluto das pulsões sexuais, por exemplo, é um caminho que leva ao totalitarismo, assim como sua não-interdição. Logo, o princípio da realidade, que seria a composição entre natureza e cultura, e que nos aparece como exterior, serviria para conduzir os indivíduos ao caminho da interdição. A realidade aparece para a criança tão logo deixa de estar sob a proteção restrita das instâncias parentais protetoras, em que se descobre no desamparo, ela é instaurada como um elo entre desejo e satisfação e que, com o desamparo, fora perdido. O mundo exterior é inimigo do desejo, por oferecer barreiras à realização da realidade psíquica, das fantasias e do que Freud designou como realidade psíquica, que é individual e cultural/civilizacional, ao mesmo tempo, pois

[c]ada indivíduo é, virtualmente, um inimigo da civilização que, entretanto, é ela mesma de interesse da humanidade, em geral. É curioso que os homens, que tão mal vivem no isolamento, se sintam tão oprimidos pelos sacrifícios que a civilização espera deles, para que seja possível a vida em comum. A civilização deve, assim, ser defendida contra o indivíduo, e sua organização, as suas instituições e leis se colocam a serviço dessa tarefa. (Freud, S. 2018b, p. 234)

Não obstante, aos conflitos sociais, entre princípio de prazer e princípio de realidade, há também o que Freud designa como pulsão de autoconservação, tal pulsão se apresenta como uma espécie de amor a si, que permite aos indivíduos interiorizarem as interdições de maneira que os conflitos sejam balanceados e a neurose não se instaure de maneira patológica. Assim ele diz: “[o] recalçamento, como dissemos, provém do Eu; podemos precisar: da estima de si (*selbestachtung*) que tem o eu” (Freud, S. 2018f, p. 92).

Precisamos deixar claro que a teoria das pulsões desenvolvida por Freud passa por algumas fases. Inicialmente ele opõe as pulsões de autoconservação às pulsões sexuais; “é inegável a oposição que existe entre as pulsões que servem à sexualidade, à obtenção de prazer sexual, e as outras que têm por meta a autoconservação do indivíduo, as pulsões do ego” (Freud, S. 1996, p. 47). Porém, em *Introdução ao narcisismo* (1915), embora mantenha a oposição entre tais pulsões, elabora uma subdivisão conforme a libido objetal ou com a libido do Eu. A libido objetal tem uma meta pulsional que se dirige a um objeto exterior; já a libido do Eu não possui investimento objetal exterior, é uma libido narcísica, voltada ao próprio Eu. Nesse sentido, a pulsão de autoconservação é capturada como libido do Eu ou estima a si (*selbestachtung*). Após 1920, com o seu texto *Além do princípio do prazer* (1920), Freud introduz na teoria psicanalítica os conceitos de *pulsão de vida* e *pulsão de morte*.

A introdução desse novo dualismo pulsional na teoria, nos traz alguns problemas, por ser uma teoria inacabada, embora Freud tenha declarado que a teoria das pulsões seja a mais importante nas concepções psicanalíticas. Algumas escolas de psicanálise vão considerar as pulsões de vida e de morte como essenciais ao desenvolvimento da teoria, outras vão ignorá-las; com isso, resolveremos esse problema, de ordem epistemológico-conceitual, constatando que se Freud introduziu em sua teoria tais designações conceituais, deve ter tido razões para tal, então não vamos desprezá-las. Fato é que, ao observarmos seus primeiros estudos acerca da obra de arte e dos artistas, não encontramos nenhuma relação direta com tais concepções dinâmicas da pulsão, embora possamos inferir algumas relações de ordem tópica-dinâmica, em relação ao complexo edípico e à culpa, por exemplo.

Em sua *Autobiografia* (1925), Freud diz que Otto Rank, em seu estudo sobre a dramaturgia, *Tema do incesto* (1912), demonstrou como os escritores adotam sempre temas relacionados à questão edípica, e, nesse sentido, “era natural preceder à análise do próprio fazer poético e artístico” (Freud, S. 2018d, p. 153). A fantasia, então, traria a transição do princípio do prazer, ao da realidade, para satisfazer os primados instintuais, já que na vida real é necessário que haja seu abandono parcial. Freud enxerga na obra de arte uma correlação com os sonhos, por terem em comum a manifestação de um compromisso — visto que também necessitam de uma intermediação com as forças da repressão —, com a diferença de que precisam suscitar o interesse de outros e fazer com que esses também fruam desse desejo, além de terem que se interessarem também pelos conteúdos estéticos da forma e da beleza da obra, como uma espécie de “prêmio de sedução” (*Verlockungsprämie*). Mas, ele adverte, a psicanálise não pode lançar luz alguma sobre duas das questões que mais intrigam, em relação à obra e aos artistas: de onde vem o dom artístico e o motivo pelo qual alguns artistas trabalham com uma técnica, em detrimento de outras, como já dissemos (C.f.: Freud, S. 2018d, p. 153-155). Aqui também poderíamos falar da fama e do sucesso e nos lembrarmos de Pier Paolo Pasolini quando disse que o sucesso é a outra face da perseguição. Mas qual é essa perseguição? Qual prêmio de sedução que o Eu persegue, que demonstra o seu conflito edípico e que se apresenta como obra, que traz sucesso e perseguição. Por que nos parece, no mais das vezes, que sempre o que um artista deseja é o reconhecimento? (ou sucesso e fama, para os mais ambiciosos). Talvez esteja nesse meandro a chave da interpretação da obra como um presente a ser dado a alguém, mas quem é esse alguém? No caso de Dante, ele queria, sim, deixar algo de si para a humanidade, para a Idade do Espírito, que ele desejava em seu delírio religioso e quis fazer dela uma profecia. Mas, além disso, a deixava também para sua família, para os seus,

para os italianos. Nesse presente aos italianos, talvez fale mais o Dante imperialista romano, não o etrusco ou o hebreu, porque não se trata de uma admoestação ou uma predição, mas um caminho político e esse caminho tem a ver com as crenças, no que creem homens e mulheres de culturas variadas. No que colocam os seus corações, sua fê, para lembramos do que nos mostra Júlia Kristeva em *No princípio era o amor*.

Philippi Julien, em *A Psicanálise e o Religioso*, nos mostra que a verdadeira relação entre psicanálise e religião, de acordo com Freud, está em como nasce no homem a crença em Deus:

Cedo ou tarde, todo sujeito passa pela experiência do que Freud chamou de *Hilflosigkeit*, ou seja, um estado de desamparo, de ausência de ajuda, de carência de recursos, de derrelição, de abandono. Essa experiência não é primeira. De fato, habitualmente, a criança vive sob proteção desde o nascimento. Deitada de costas, ela grita e chora e a mãe ou o pai intervêm para satisfazer alguma necessidade sua. Mais tarde, também, a criança aprenderá a falar e a expressar sua demanda disto ou daquilo, fazendo com que algum conhecido apareça. Mas, eis que um belo dia, vem a ausência de resposta. A mãe ou o pai se ausentam; é o vazio, o abismo: *Hilflosigkeit*. A proteção contra os riscos, as vicissitudes e as infelicidades a que se está irredutivelmente submetido é cada vez menos garantida. É esse, de fato, o primeiro trauma da existência humana [...]. Por que essa alternância entre presença e ausência, esse vaivém sem restrições? Não há resposta para essas perguntas. O enigma do desejo do outro permanece. (Julien, P. 2010, p. 13-14)

Como podemos perceber, na definição de trauma, que Julien nos traz, ele é instituído primeiro no momento da consciência da falta, o que coincide com o momento da instituição do sentido religioso no ser humano e porque não também no da arte? Em que o desejo é regredir às “forças protetoras infantis”, por reconhecer sua fragilidade diante das “forças da vida”. Assim, podemos recuperar a fórmula de Freud em *O Futuro de uma Ilusão* quando fala da tripla tarefa dos deuses: “exorcizar as forças da natureza, nos reconciliar com a crueldade do destino [...] e nos compensar pelos sofrimentos e privações que a vida em comum dos civilizados impõe ao homem” (Freud, S. 2018b, p. 15-16). Podemos perceber que a *Commedia* é um poema religioso, explicitado já no seu primeiro terceto, mas também é um caminho de compensação através da arte: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura, / ché la dirita via era smarrita*” [No meio do caminho de nossa vida, retornei por uma selva escura, onde a direita via era perdida] (*Inf. I*, vv. 1-3).

O poema começa com a personagem se dizendo perdida, no primeiro Canto do *Inferno*, em um estado de desamparo e confusão mental, a qual é a imagem da *selva oscura*. Estava com medo e cansada, com sono “*era pien di sonno a quel punto*” [estava pleno de sono naquele

ponto]. Então, caminhou até uma colina, já era noite, e descansou olhando as estrelas. Nesse ponto, *inferno* I, vv. 19, começa o sonho da personagem, que vai se desenrolar até o último Canto no *Paraíso*. Ainda não sabemos o seu nome, se é homem ou mulher (apenas saberemos disso no primeiro verso do Canto II do *Inferno* quando a personagem diz: “*e io, sol uno*”). Seu nome saberemos após sessenta e quatro cantos do início, no *Purgatório* XXX, vv. 55. Mas quem conta para nós o nome do narrador não é ele, é Beatrice, justamente no momento em que eles se veem pela primeira vez e quando Virgílio deve partir: ‘*Dante, perché Virgilio se ne vada, Non pianger anco, non piangere ancora; Ché pianger ti conven per altra spada*’ [Dante, porque Virgílio se vai, não chores mais, não chores ainda; que chorar te convém por outra espada] (*Purg.* XXX, vv. 5-57).

O encontro com Virgílio acontece no Canto I do *Inferno*, vv. 61-87. A chegada de Virgílio é uma espécie de alívio ao desamparo, como a figura de um mestre protetor, que no desenrolar do poema vai se transformando nitidamente na figura paterna; são várias, as vezes que no poema essa identificação é feita. No Canto II do *Inferno* é narrada a cena do encontro de Virgílio com Beatrice. Virgílio, em seu eterno exílio no Limbo, lugar onde ficam as almas dos sem batismo e das crianças (segundo o que a própria personagem explica), recebe a visita de Beatrice, “*beata e bella*”, que o pede para ir ao encontro de um amigo, que estava perdido e sendo impedido de caminhar porque tinha medo. Ela explica que quem a enviou foi Santa Luzia, a pedido de uma mulher gentil. Então, Virgílio aceita ir ao encontro desse amigo, que o admirava como poeta, e tenta convencê-lo de seguir uma viagem pelo mundo dos mortos, para que ele encontre as três mulheres e nelas uma, Beatrice, e com ela o paraíso. Mas Virgílio diz que deve retornar quando chegarem ao purgatório, porque a ele não é permitido entrar no paraíso. Nesta cena, já sabemos de toda a linha narrativa do poema.

O encontro de Dante com Beatrice e a despedida de Virgílio acontecem no mesmo momento em que sabemos o nome daquele que está escrevendo o poema. Algumas coisas estão em jogo nesse acontecimento: a primeira é que quando a figura paterna vai embora é que o narrador e personagem recebe um nome. A segunda é que a figura protetora masculina é substituída pela feminina e foi necessário um longo percurso para que isso pudesse acontecer, foi preciso toda a caminhada pelo inferno, por todo o sofrimento e suas horrendas visões, foi preciso passar por Lúcifer no *Inferno* XXXIV e pela longa peregrinação dos que estavam tendo suas almas expiadas no *Purgatório*. Então vemos duas espécies de sofrimento: a primeira é quando a personagem se vê perdida e desamparada, a segunda é quando, já estando no desamparo, precisa abandonar a figura paternal para continuar sua caminhada com Beatrice, a

figura maternal, até o penúltimo Canto do *Paraíso*, quando ela também se despede e ele deve seguir com Bernardo, até ter a visão do empíreo e despertar no *Paraíso XXXIII*, vv. 58: “*qual è colui che sognando vede, che dopo 'l sogno la passione rimane*” [como aquele que sonhando vê, que depois do sonho, a paixão retorna].

3.1.1– A oração a *vergine madre*, o complexo de castração e a experiência religiosa de Dante

A oração que aparece no sonho de Dante, proferida por Bernardo, antes do seu despertar, no Canto XXXIII do *Paraíso*, após se despedir de Beatrice, e ela ocupar um lugar na cândida rosa, descrita no *Paraíso XXXI*, pode ser considerada como a imagem de uma inibição primitiva ao incesto, se relacionamos Beatrice com a figura edípica materna, que abandona, morre, vai embora. A angústia sentida por Dante, explicitada na oração, de ser pai e filho da *Vergine Madre* e ela ser “filha do seu filho”, se traduz, em psicanálise, como luto pela perda da figura materna, mas também como a perda do Objeto, que pela oração é de alguma maneira restituído.

Vergine Madre, figlia del tuo figlio, [Ó Virgem Mãe, filha do filho teu]
umile e alta piú que criatura, [humilde e mais sublime criatura]
termine fisso d'eterno consiglio [pedra angular do desígnio do Céu]

tu se' colei che l'umana natura [tu foste aquela que a humana Natura]
nobilitarsi sí, che 'l sua fattore [assim enobreceu, que o seu Feitor]
non disdegno di farsi fattura. [não desdenhou de assumir sua figura]

Nel ventre tuo si raccese l'amore, [Rascende-se no ventre teu o Amor]
per lo cui caldo ne'eterna pace [por cujo alento, na eterna bonança]
cosí è germinato questo fiore [germinou aqui esta eterna Flor]

Qui se' a noi meridiana face [Raio és aqui que um Sol meridiano lança]
di caritate, e giusto, intra i mortali, [de caridade e, entre os mortais, na Terra]
se' di speranza Fontana vivace. [és a perene fonte de esperança]

Donna, se' tanto grande e tanto vali, [Tal é teu império que, por certo, erra]
Che qual vuol grazia e a te non ricorre, [quem busca Graça, e a ti não recorre]
Sua disianza vuol sanz'ali. [como a voar sem asas quem se aferra]
 (Par. Canto XXXIII, vv. 1-15).

Na oração, a virgindade é colocada na mãe como a inocência, que toda criança carrega como imagem, quando mantêm o desejo de possuir e ser possuída pelo seu primeiro objeto de amor, de ter sempre consigo a primeira fonte de alimento e de proteção. No ventre da mãe se fez Amor e nele o desejo do Eu de retorno ao Uno, estado em que estava unido a esse Amor. Então a mãe é filha do filho, representando também o desejo do filho, que é pai, de conectar-se à filha e de mantê-la consigo. Esse desejo é ôntico, porque está na afirmação mais básica da existência do *ser*, ou seja, está presente na história do *ser*, enquanto também revela, pela inibição, a interdição ao incesto. A angústia advinda seria sentida pela frustração da pulsão de autoconservação, que obedece, segundo Freud, ao princípio da constância e, em alguns casos, tende a virar pulsão de morte, visto que o ser deseja voltar ao não-ser, a não existência, tende ao inorgânico (Freud, S. 1996, p. 186), mas se alimenta desse desejo para não morrer, para continuar sendo e retroage, para ser filho e pai, retroage a pulsão de vida, retroage ao amor, gerando mais e mais desejo de unidade, ou seja, de união ao Objeto, em uma repetição, que poderíamos caracterizar como ontogenética. Aqui talvez possamos entender a genuína experiência religiosa de Dante, observando a pulsão de autoconservação, presente na oração a *Vergine madre* [Virgem Mãe].

Podemos ainda estabelecer os traços da angústia de Dante com o complexo de castração, analisando a inversão do falo na topografia caída do *Inferno*, seu evidente aumento na subida do *Purgatório* e sua total ascensão quando ele adentra o olhar nos três círculos que estão na rosa do *Paraíso*. O caráter fálico da topografia da *Commedia* demonstra a organização sexual de Dante e o seu complexo de castração, ainda mais depois ter sonhado com o fogo e com a fogueira de sua condenação ao exílio, narrada do Canto XV ao XVII do *Paraíso*, quando ele encontra com seu trisavô Cacciaguida.

Foi o novo priorado que, em 27 de janeiro de 1302, expediu detalhada condenação a Dante Alighieri e outros três cidadãos, acusados de corrupção financeira. As acusações que pesavam contra Dante diziam respeito tanto à gestão do programa de manutenção das estradas — peculato e aceitação de suborno — quanto à atuação como prior, e, neste último caso, imputaram-lhe o que hoje seria chamado de gastos

irregulares com campanha eleitoral, além de outras contravenções. Por não conseguirem contestar as acusações, Dante e os demais foram obrigados a pagar multas elevadas, além de serem impedidos de exercer funções públicas por dois anos. Em 10 de março de 1302, o priorado, agindo sob ordens de terceiros, lavrou a condenação máxima: Dante e outros 14 cidadãos foram sentenciados à fogueira. (Lewis, R.W.B., 2002, p. 96).

3.2 – PULSÃO DE MORTE E DE VIDA EM DANTE

Em *Acaso e repetição em psicanálise* (1987), Luiz Alfredo Garcia-Roza no capítulo *Além*, nos chama a atenção para o termo em alemão *Seelenleben* [atividade da alma], que Freud usa na primeira frase de *Além do princípio do prazer* (1920). Esta atividade da alma seria vista por Freud como parte estrutural de um *Seelische apparat* [aparelho anímico], este aparelho anímico funcionaria como um mecanismo de homeostase, segundo Garcia-Roza, que Lacan vai identificar como *função redistribuidora da organização psíquica*, concebendo esta função como uma descarga, que retorna ao seu equilíbrio inicial. Assim, Garcia-Roza nos esclarece que este aparelho anímico pode ser pensado, ficionalmente, como encarnado no sistema nervoso e, portanto, “não devemos nos esquecer que para Freud esse sistema nervoso é capaz de produzir sonhos, por ele se produz a fala e que é no registro da linguagem que a psicanálise se situa desde o começo” (Garcia-Roza, 1987, p. 91).

Para Garcia-Roza (1987), essa função homeostática do aparelho anímico e sua organização podem ser pensadas como uma resistência ao ilimitado da força da pulsão, opera para manter a constância da força pulsional interna, uma função de defesa frente às injunções das forças externas. A homeostase (descarga-refração) operada é o modo como funciona o aparelho anímico, em que estão em jogo o princípio do prazer e o princípio da realidade.

Paralelamente à função redistribuidora, há também uma função repetitiva — é o que Freud nos mostra em *Além do princípio do prazer*, através da noção de compulsão à repetição [*Wiederholungswang*]. Esta noção, porém, não está livre de ambiguidade em Freud. Se por um lado ela manifesta uma tendência repetitiva, por outro manifesta também uma tendência restitutiva. Se admitirmos o princípio do prazer como aquele que rege o conjunto dos sistemas psíquicos, deveríamos admitir também que a tendência restitutiva predominaria em última instância sobre a tendência repetitiva. O que parece paradoxal em Freud é que tal não acontece. Daí a hipótese da pulsão de morte. (Garcia-Roza, L. A. 1987, p. 91-92).

Ao observarmos os paradigmas, pelos quais passou a história da interpretação, um dos principais, na modernidade, foi o desenvolvimento das teorias do inconsciente, por conseguinte, suas consequências no escopo das interpretações teológicas. Por isso, (re)ler, à luz do inconsciente, o poema de Dante, requer uma vista ampla do funcionamento anímico, buscando reinterpretá-lo e ressignificá-lo, para, de alguma maneira, ultrapassar os sentidos figurais e alegóricos, impostos, muitas vezes, moralmente, pela cultura religiosa que o interpretou.

Entendendo cultura não como o que determina o processo social, nem como produto dele, mas como a psicanálise a entende, e nos explica Garzia-Roza: “[a] cultura não é um resíduo inútil da pulsão, mas a multiplicação de suas possibilidades de satisfação” (Garcia-Roza, 1987, p. 17). A linguagem perpassa todas essas possibilidades de satisfação, de forma que tudo faz parte de uma procura por satisfação, minuciosamente articulada em associações. Então o que está em jogo, quando observamos os pecados abordados por Dante, no inferno e no purgatório, é que fazem parte das possibilidades de satisfação da pulsão. Dante reprimiu, em algumas partes do poema, muitas de suas pulsões agressivas e autodestrutivas, mas a estas repressões só nos foi possível chegar simbolicamente, pelas imagens presentes nas cadeias associativas, que ele também herdou culturalmente, como também foram formadas singularmente, em sua subjetividade.

Devemos pensar a *tri-unità* [trindade] do *ser* do poema, pensá-la significa observar o corpo do poema, a mente do poema e o seu espírito. O espírito do poema, como vimos, é o espírito profético, que é uma herança cultural, presente nas *Escrituras*, em Virgílio, no mito sibilino, no caráter oracular da poesia, no desejo de Dante pela Idade do Espírito. O corpo do poema, é a composição de sua estrutura formal, a *Terza rima*, os tercetos, os versos únicos, a sua estrutura trina e una, a sua unidade imagética. A mente do poema, é a vida intelectual e anímica de Dante, é propriamente a parte mais viva do poema, é o conhecimento, a sabedoria, o amor, o saber que, dialogicamente, pensa, em primeiro lugar, com outros saberes, com outros tempos, outras culturas, pois vive na história, encarnou-se no tempo e para os tempos, mesmo que Dante soubesse que sua morte orgânica viria, nele havia uma pulsão de vida, um desejo de viver e estar no mundo. A pulsão de morte de Dante, o aspecto gregário e aglutinador de seu poema, foi projetar-se a um futuro que o mantivesse vivo, mesmo que a cultura de seu tempo o tivesse feito sentir-se um pouco morto enquanto vivia no exílio.

A morte é uma corda no pescoço, para quem tem pescoço. Quem não o tem, é porque nunca pensou. É justamente o pedaço que liga o que chamamos de mente ao coração, e quantos nessa já não perderam o pescoço achando não possuírem coração? A morte é só para quem tem

pescoço e esse pescoço Dante nos mostra quando aparece a força: “*Io fei gibetto a me de le mie case*” [a força em minha casa eu fiz pra mim] (*Inf.* XXIII, vv. 151). Essa força todos nós fazemos em nossa casa, é o que nos aprisiona, muitas vezes, em determinadas mentalidades, não nos deixando seguir por outros caminhos, mas é preciso dar o passo além, descobrir outros lugares, outras formas de viver. Dante olhou para o alto e para o mundo, para os olhos da Beatrice dos seus sonhos e para os olhos da Beatrice que são sua família e amigos, seus amores, sua vida e luta. Vemos essa mudança pulsional da morte para a vida, para a esperança no viver, nos versos do poema inconsciente, recalcado, constatado por nós pela união dos 100 versos únicos da *Commedia*:

Io fei gibetto a me de le mie case [A força em minha casa eu fiz pra mim]
e sopra loro ogne vapor si spegne [pois que sobre ela o fogo se detém]
quelli che vince, non colui che perde [o tal que vence, e não o que perde]⁴⁶

che 'n sú si stende e da piè si rattrappa [e o tronco estira enquanto os pés recolhe]
si dileguò come da corda cocca [Desvaneceu como da corda a flecha]
E quinci sian le nostre viste sazie [E agora o nosso olhar mais não demande]

Indi un altro vallon mi fu scoperto [Daí outro vale me foi descoberto]

Estes versos nos parecem como a imagem da lembrança de um suicídio por enforcamento, mas não sabemos de quem é o suicídio, nem mesmo se foi um suicídio real ou um pensamento suicida de Dante, ou até mesmo um enforcamento fruto de alguma condenação, visto que na Idade Média tais condenações à força eram recorrentes. De todo modo, no poema inconsciente, que vislumbramos pela união dos versos únicos de 31 letras, seguindo o axioma da *Commedia*, aparece um dos versos desse episódio da lembrança do suicídio, ou da condenação por enforcamento, demonstrado em negrito. Então, constatamos que este verso aparece no poema inconsciente com o significado de fuga:

Inf. X,: *che 'nfin là sú facea spiacer sua lezzo* [que enfim lá fazia despejar seu fedor]

Inf. XVI: ***che 'n sú si stende e da piè si rattrappa*** [que do alto pula quando recolhe os pés].

⁴⁶ Segundo tradução de Xavier Pinheiro: “Mais ser quem vence do que ser quem perde”.

Purg. XVII: *Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi* [Calo, encontres o que para ti procuras]

Par. I: *Quinci rivolve inver lo cielo il viso* [Então para os céus revolve teu olhar]

Par. XIII: *ché quel può sugere, e quel può cadere* [que aquela pode sugerir, e aquela cair].

Par. XIX: *che dal fianco de l'altre non si scosta* [que uma da outra o lado não desencosta].

Par. XXIII: *colui che tien le chiavi di tal gloria* [os que detêm as chaves de tanta glória].

Par. XXVIII: *con altro assai del ver di questi giri* [de outra grande verdade destes giros].

Par. XXXIII: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* [o amor que move o Sol e outras estrelas].

Vejam os contextos dos três primeiros versos, presentes neste poema inconsciente. O primeiro faz parte do contexto do canto X do inferno, onde são punidos os heréticos, no qual Dante encontra Farinata Degli Uberti, que foi por longo período chefe dos Gibelinos em Firenze, e responsável pelo exílio do pai e do avô de Dante. Ao final deste canto, ele resta pesaroso, pensando no que Farinata havia lhe predito sobre o seu futuro; Virgílio o chama e diz que é para ele ter esperança, que logo estará diante dos olhos belos de Beatrice, então eles saem, pelos muros da *città dolente*, por um vale fedorento, em direção aos últimos três círculos infernais, onde são punidos os pecados de violência, fraude e traição. Entrando no canto XI do inferno, Virgílio põe-se a explicar a Dante quais delitos foram cometidos por aqueles que estão nestes últimos círculos; explica que a violência pode ser cometida contra si, contra Deus e/ou contra o próximo, por isso neste sétimo círculo são punidos os homicidas, assaltantes, suicidas e blasfemos; a fraude é cometida por sedutores, hipócritas, rufiões, traficantes, isto porque estes destroem os vínculos de amor, são punidos no oitavo círculo; a máxima fraude é punida por causa da traição, no nono círculo, sob o comando de Lúcifer, o rei do inferno.

Então, o verso 136, do canto X do inferno “*che 'nfin là sù facea spiacer sua lezzo*” [que enfim lá fazia despejar seu fedor], é uma referência à entrada ao sétimo círculo, em que é punida a violência, onde Dante lê uma escritura: “*Anastasio papa guardo, lo qual trasse Fotin de la via dritta*” [Anastácio papa eu guardo, que Fotino arredou da estrada certa] (*Inf.* XI, vv. 7-9). O que fazia despejar o seu fedor é a violência, pois ela é o lado sombrio humano, cuja repressão move o autocontrole. Neste caminho, constatamos que Dante desejava refrear a violência em si, desejava ter autocontrole, inclusive, para não punir a si, por isso desejava fugir da violência,

da fraude, da corrupção. Mas qual o motivo que o faria se autopunir? Justamente a culpa. Mas qual culpa, ou melhor, culpa em relação a quê?

O segundo verso, presente do segundo poema inconsciente, pode nos trazer uma explicação para esta culpa, em que constatamos o desejo de autopunição de Dante e o pensamento suicida: “*che 'n sú si stende e da piè si rattrappa*” [que do alto pula quando recolhe os pés] (*Inf.* XVI, vv. 136). Neste canto, Dante e Virgílio percorrem as margens do rio Flegetonte, no terceiro giro do sétimo círculo, o dos usurários; protegidos pelas rochas das chuvas de fogo, avistam três espíritos, que são florentinos, eles reconhecem Dante por suas vestes, ele quer descer e abraça-los, mas Virgílio o retém, senão iria se queimar com eles⁴⁷. Neste episódio, Dante mostra que não mais poderia estar com certas companhias, por mais que fossem companhias de amigos amados por ele, deveria se abster. Após os espíritos fugirem correndo, ele nos mostra a imagem das águas de um rio que desce do Alpes Cócios, na fronteira entre França e Itália, a mais alta montanha situada no Vale de Aosta, logo após menciona o riacho da queda de Acquacheta, situado em San Benedetto. Dante o viu destruído, com o estrondo de uma água escura, pega uma corda, que prende e enrola à sua cintura, de acordo com o que Virgílio lhe instruíra, e, logo percebe, que ele procurava algo com o olhar, então surge a imagem esplendorosa de um monstro, com cores maravilhosas, é Géron, a representação da fraude, o que somente vamos saber no próximo canto, quando o monstro ajuda Dante e Virgílio a descerem ao oitavo círculo.

Géron é a fraude, não sabemos o motivo que o poeta o simbolizou desta maneira, mas sabemos que quando assim o fez queria nos mostrar algo do mítico. Porém, por detrás do mítico que mostrou, está o que o Eu quer camuflar quando ele voa com Géron. ⁴⁸

⁴⁷Canto XVI do *inf.* Dante encontra a sombra de três amigos que se queimam com a chuva de fogo e fazem uma roda: Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi, Iacopo Rusticucci (e sua mulher ao centro). Ele quer abraçar os amigos, mas tem a consciência que se isso fizesse iria também se queimar.

⁴⁸Nos primeiros versos do Canto XVII do *Inferno*, Géron pousa perto de um abismo e Virgílio diz: ““Ei-la, a fera que vem, de cauda aguda; /que montes, muros e armas vai vencendo, /e em todo o mundo o miasma seu ressuda”. Depois Dante diz, vv. 7, que a imagem de Géron é a própria fraude: “E essa imagem da fraude, sorrateira”. Ainda assim, ele e Virgílio se serviram do monstro para que chegassem à “fera besta que acolá se assenta”, vv. 30. A maneira de Dante dizer que a fraude leva os humanos ao pior, ao rei do Inferno. Assim, podemos lembrar que a causa de sua condenação ao exílio, em 1301, pela comuna de Firenze, foi a acusação de fraude e ganhos ilícitos. E quem é a fera besta senão a antiga besta, que Virgílio fê-lo subir nas costas em seu colo, no Canto XXXIV do inferno. A nova besta, *nova belva*, a do verso 160, aparecerá 32 cantos depois, um canto após o segundo batismo de Dante, feito por Matelda no rio Letes, no canto XXXI do purgatório. Robert Graves em *Os mitos gregos* (2018) nos diz que o décimo trabalho de Hércules foi tomar para si o famoso gado de Géron, sem que o comprasse ou pedisse, trabalho que desenrola toda a aventura de Hércules pela costa da Itália e pela Sicília. Na Teogonia, Hesíodo chama Géron de *tricephalon*, o de “três cabeças”. Porém, esta palavra também pode remeter a *tricarenon*, a qual está associada a *Tarvos Trigaranus*, um deus celta que possuía duas mãos esquerdas. “*Geryon* não possui nenhum significado em grego, parece ser uma forma muito usada de *trigaranus*. Posto que os *grous*, tanto na tradição céltica quanto na irlandesa, estão associados aos segredos alfabéticos e aos poetas, Géron deve ser o

À época de Dante, pensar em voar era um desafio, um sintoma de loucura e até heresia, o que não o impediu de voar com a besta feroz em sua fantasia. Isto para nós se traduz como um desejo de liberdade. Sonhar com Gérion poderia lhe custar mais vida, além daquela que já estava condenada à fogueira e ao exílio, porque a mentalidade medieval já sabia o que Gérion, no sonho de Dante, significava, era um desejo de liberdade para sair da condenação que o aprisionava. Ele nos mostrou muito bem onde se deu esse voo, no giro dos usurários, os mais entendidos e astutos medievais já saberiam quem Gérion representa na alegoria. Mas podemos supor, no entanto, que Gérion fosse algum amigo paterno de Dante, porque é Virgílio que vai se entender com o mostro, para que ele aceite levá-los ao oitavo círculo, o das fraudes simples, onde se encontram sedutores e rufiões. Neste círculo, temos dez valas, que são descritas do canto XVIII ao canto XXX do inferno. Então, a correção da realidade, a qual o desejo se dirige, por meio das associações entre repressões e inibições, nos direciona à representação do desejo, que é a de que algum usurário, ou seja, algum membro do clero, que de certa maneira possui uma relação com a figura paterna de Dante, pudesse ajudá-lo a sair de sua condição de desespero no exílio, e pudesse levá-lo a um melhor lugar, que fosse menos caótico, mas o lugar que ele leva Dante ainda não o faria sair do exílio, ele ainda teria que subir nas costas do rei do inferno. A ida de Virgílio a Gérion, na fantasia de Dante, é uma compensação da falta do pai, que ele gostaria de ter consigo para retirá-lo do desespero da morte real, que é todo o inferno onde estava.

Virgílio, então, convenceu Gérion, e eles voaram da usura à Antenora, onde Dante fica diante de um dos traidores dos guelfos, o seu partido em Firenze, na batalha de Montaperti, e este se chama *Bocca degli Abati*⁴⁹ [Boca dos Abades] (*inf.* XXXIII, vv. 881). Então a imagem da força em sua casa, representa a traição, por ter confiado neste aliado, no entanto, foi traído. O sobrenome deste traidor é o mesmo sobrenome da mãe de Dante, Gabriella Deli Abati, o que pode significar que um dos traidores da batalha de Montaperti era parente de Dante, ou seja, um traidor dentro de sua própria casa. Dante não tinha casa, estava exilado, como o pai, o avô,

guardião da deusa do alfabeto anterior: da verdade, Crónos acompanhado por Dáctilos. Cronos-Gérion, que no passado foi um guardião solar do tipo Hércules-Briareu, transformou-se num deus dos mortos, com Orto como o seu Cérebro. [...] Mas, o roubo do gado de Hélio na Eriteia, cometido por Alcioneu, e depois na cidadela de Corinto, é uma versão mais antiga do roubo do gado de Gérion realizado por Hércules, pois o seu proprietário era um solar consorte ativo da deusa-lua, e não um deus dos mortos desterrado e enfraquecido” (Graves, R. 2018, p. 201-202). Graves diz ainda que Gérion é fruto da união entre Eriteia com Hermes e que este havia levado o alfabeto de árvores da Grécia para o Egito, voltando com Noráx, neto de Gérion, que pode ser interpretado como o alfabeto de 15 consoantes Boibel-Loth de Hércules-*Ogmios* (Ibidem p. 202).

⁴⁹Foi um senhor florentino, da facção dos Guelfos, traidor na Batalha de Montaperti, na qual Dante também lutou. Ele está na Antenora, lugar do inferno que representa os traidores da pátria. Pelo seu sobrenome *Degli Abati*, supomos que tenha parentesco com Dante por parte materna, pois supõem alguns biógrafos de Dante que sua mãe se chamava Gabriella *Degli Abati*, cujo apelido era *Bella*.

como Adão. O mito da Queda é uma questão estrutural, que todos participam em todas as épocas, porque a qualquer momento todos caem nas amarras das traições. Por isso, quando Virgílio impede Dante de abraçar seus amigos, é uma maneira que o Eu encontrou de dizer: “você não vão me fazer cair junto com vocês mais uma vez”. As repetições advindas dessa cisão entre ser traído e vir a cair novamente na traição, mostra a dinâmica pulsional anímica de Dante, em que temia confiar novamente e ser traído. Nesse sentido, todo humano está diante dessa ambivalência em suas relações, por consequência, isto gera angústia de repetição e também muitos bloqueios, diante da culpa de ter confiado e não mais poder confiar, porque a desconfiança já fora instituída. Freud chamou de *Wiederholungszwang* [compulsão à repetição], aquilo que leva os sujeitos aos mesmos caminhos. Porém, sabemos que mesmo havendo repetições, elas nunca serão idênticas, o que é repetido sempre é a compulsão à satisfação pulsional associada, que no poema de Dante pode ser vista, figuradamente, no desejo de confiar, de ser livre, e na recusa em confiar. De qualquer maneira, no sonho dantesco, o inferno é para os que perderam a razão do intelecto de amor, e nesta razão também age o perdão, mas a alguns ele não conseguiu perdoar. Os condenados ao inferno perderam a razão, seja porque perderam o seu corpo, a sua mente e, com isso, o Espírito, adormeceram sem sonhar, mas muito porque nunca estiveram vivos, plenamente, ou seja, não pensaram suficientemente na força de seus atos e no que isso gera na vida em comum.

Foi através da ideia de inferno, demoníaco, divino, paraíso, salvação, etc, que os critérios de satisfação e repetições culturais formaram a base da tradição religiosa ocidental, ela foi sendo moldada no aparelho anímico, criando inúmeras narrativas *piccole favelle* [pequenas histórias]. Criou-se, por exemplo, critérios de separação e de repressão dos corpos, construí-se estratégias de torturas mentais, corporais, espirituais, como no caso da culpa instituída na ideia de pecado e arrependimento, por meio de uma promessa, como se o mal pudesse ser evitado reprimindo-se algumas pulsões, que se apresentam associadas ao que faria o humano não pecar, como a repressão da pulsão sexual. Um pecado, observado psicanaliticamente, é uma repetição de um vício operado pela cultura e internalizado no sujeito, ou seja, um vício que opera nas possibilidades de satisfação instituídas nessa cultura. Dante nos mostra vários pecados e suas possibilidades de satisfação e interdição, encarnadas em cada uma de suas personagens e em cada uma de suas histórias; ele viu que a traição é umas das mais graves repetições, porque ela o tocou pessoalmente.

Pensando por esse caminho, estamos diante do mais intrigante no poema de Dante: o motivo pelo qual alguns pecados podem ser redimidos com o arrependimento e outros não,

embora façam parte da mesma categoria de pecados, assim temos os traidores do inferno e os traidores do purgatório, por exemplo. Na visão desenrolada na *Commedia*, existem um conjunto de pecados que estão tanto no inferno quanto no purgatório. Os dantistas se perguntam pelo motivo de uns estarem figurados no inferno e outros no purgatório, e qualquer leitor da *Commedia* vai se fazer essa pergunta, mas cada qual vai procurar as raízes da lógica de Dante dentro de suas culturas e dentro de suas formas de satisfação subjetivas. Nesse caso, o importante aqui é sinalizar o papel da psicanálise na tentativa de resolução dessa equação, pois, em primeiro lugar, para a psicanálise, essa resposta não é absoluta, o que está em jogo, no final das contas, é o prazer, como explicitado por Freud nas primeiras linhas de *Além do princípio do prazer*. No caso do artista, o prêmio de sedução é o “além” do princípio do prazer; é preciso considerarmos que o aparelho anímico do artista também possui uma concepção energética, que nunca estivera fora das discussões de Freud: “o que ocorreu na primeira tópica foi uma necessidade de explicitação da concepção tópica, o que foi feito em detrimento da ênfase sobre os fatores energéticos” (Garcia-Roza, 1987, p. 93). Os fatores energéticos da cultura do Dante medieval, nós vemos nitidamente quando conseguimos captar que ele queria, de um certo modo, fugir daquela cultura, desejava irromper aquela realidade patriarcal-clerical-usurária-condenatória massacrante. Se teve pensamentos suicidas, eles foram impelidos pela cultura, não por sua subjetividade, por isso o terceiro verso do segundo poema inconsciente diz: “*Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi*” [Calo, encontres o que para ti procuras] (*Purg.* XVII, vv. 139). Cada um deve saber encontrar o que procura para si, nisto não há traição a não ser aquela que é cometida por si contra si, na sua própria casa, ou seja, no seu próprio corpo, mente, alma, intelecto; muitas vezes fazemos forcas para nós em nossa casa, muitas vezes, ou na maioria delas, estas forcas são impostas pela cultura e devemos saber distinguir isso.

O contexto deste verso último do canto XVII do purgatório é um dos mais belos de toda a *Commedia*, é quando Virgílio mostra a Dante as desmedidas do amor. Logo no início do canto, Dante fala ao leitor: “*ricorditi, lettore, se mai ne l'alpe / ti colse nebbia per la qual vedessi / non antrimenti che per pelle talpe, / come, quando i vapori umidi spessi / a diradar cominciansi, la spera / del sol debilmente entra per essi*” [leitor, se envolto em alpestre cimeira foste por névoa que a visão impeça, qual membrana dos olhos da toupeira, recorda como, quando a fria e espessa névem começa a se esgarçar, a esfera do Sol já frouxamente a atravessa] (*Purg.* XVII, vv. 1-6). Isto quer dizer que diante de qualquer desespero e angústia, basta olhar como o calor e a luz do Sol desfazem as nuvens espessas, e está é a esperança e a fê que ele coloca no quarto verso do segundo poema inconsciente, que é também o último verso do primeiro

canto do paraíso: “*Quinci rivolve inver lo cielo il viso*” [Então para os céus revolve teu olhar] (*Par. I*, vv. 142). A culpa autodestrutiva que sentia, seja lá por qual motivo for, não conseguiu retê-lo na prisão interna da pulsão de morte, ele conseguiu olhar para fora, para o mundo, para o Sol, para a vida e para outras e outros que não traíram seu amor e sua amizade. Então seguiu viagem com seu poema até o paraíso, até obter as chaves da glória, que é poder viver a vida e saber do amor.

3.3 - O REALISMO E O REAL DA *COMMEDIA*

Para introduzir as discussões acerca do realismo na *Commedia*, partimos do texto de Teodolinda Barolini, *Dante And Reality/Dante And Realism* (2013)⁵⁰, afim de tecermos alguns comentários e, por conseguinte, tentarmos compreender, com mais profundidade, os conteúdos psíquicos da *Commedia* e, nesse meandro, suas relações com os conteúdos míticos, simbólicos e pulsionais. Lembrando, sempre com a psicanálise, que tais conteúdos míticos não devem ser tratados apenas como ficção, como nos lembra Paul Ricoeur (2008) em *Psicanálise e arte*:

Ainda que a psicanálise tenha sido constituída sem referência alguma às obras de arte, para ser “aplicada” a elas posteriormente, a comparação entre o sonho, o sintoma, os contos e os mitos é absolutamente primitiva e organicamente ligada à demonstração central da *Traumdeutung*. Esse paralelismo é muito surpreendente: desde sua origem, a descoberta fundamental de Freud em sua autoanálise encontra-se colocada sob o patronato de um herói da lenda grega cuja existência é, para nós, puramente literária. Édipo só existe em Édipo-rei. É um personagem de Sófocles, nada mais. Assim, o drama individual acha-se imediatamente identificado e nomeado graças à mediação de uma figura que a poesia primeiramente erigiu em paradigma mítico. Certamente não foi o caráter poético, literário, estético da figura de Édipo que fascinou Freud, mas seu *subject-matter* e a identidade do conteúdo significado pelo mito com aquele revelado pela autoanálise. Ao menos, um traço propriamente estético é pertinente: a universalidade que se prende à ficção literária. Se então o mito não é tratado enquanto ficção, ao menos seu conteúdo de sentido apresenta um traço específico graças ao qual um fato psicológico singular ostenta imediatamente o selo de uma estrutura universal: é aquilo que exprime a própria denominação da experiência descoberta pela via estrita da autoanálise e que doravante ostentará um nome grego. Ora, esse esquema demonstrativo somente funciona se implicitamente se admite que a obra de arte diz respeito à mesma explicação do sonho. Ou, mais exatamente, é necessário que o sonho e a obra de arte sejam, um relativamente ao outro, paradigma de explicação, numa demonstração rigorosamente circular. Isso é possível se desempenham o papel de

⁵⁰ Disponível em: <https://italian.columbia.edu/files/italian/pdf/Barolini%20Dante%20and%20Reality.pdf> – acesso em: 15/10/2019.

modelo em pontos de vista diferentes: o sonho no ponto de vista genético; a obra do ponto de vista estrutural. (Ricoeur, P. 2008, p. 170-171).

A relação entre mito e poesia, mito e ficção, é fundamental para conseguirmos captar um pouco o que delimita Freud na relação entre sonho e arte, e nisto está em jogo o próprio pensamento sobre o real da arte para a psicanálise. Qualquer leitor da *Commedia*, que não estiver atento a questão do real: a sua inapreensão, seja pela via da linguagem, seja pela via da consciência, pode chegar ao final do texto de Teodolinda Barolini sobre o realismo e o real na *Commedia* e confundir realismo e verdade, ou, de mesma forma, pode confundir realismo empírico e realismo estético. Talvez tenha sido essa justamente a intenção da autora, mesmo que inconsciente, quando utiliza de recursos retóricos para dizer que o realismo do *Paraíso* está em se conceber, por exemplo, Deus (ou o Primo Mobile), como a física moderna o concebe, a partir da descoberta de *Bosón* (a partícula-Deus, como a apelidaram). Então, devemos inverter a fórmula. Afinal, é preciso uma dose de otimismo antes que chegue Frankenstein, e antes que não possamos vê-lo pular no “*mar dell’essere*” [mar do ser].

Um dos recursos retóricos, utilizados pela autora, foi representar como paradigma da modernidade as descobertas no campo da física, sob as quais ela situa o real; além de sustentar a ideia de que o *Paraíso* é conceitualmente mais realista do que o *Inferno*, pois nele Dante descreve fenômenos físicos, que ainda não tinham sido desvendados, como se antecipasse em forma poética tais estudos e descobertas. Nesse sentido, para a autora, a modernidade, e o realismo da *Commedia*, estariam na antecipação de algumas das mais importantes descobertas da ciência empírica no campo da física. Esse argumento de Barolini, que ela tenta sustentar através de uma concepção de tempo-espço, fazendo a comparação ontológica das ideias de eterno e infinito no *Inferno* e no *Paraíso*, esconde alguns pontos obscuros. Façamos, então, um breve retorno ao realismo, especialmente, a duas de suas correntes, por serem de viés antagônico: o realismo enquanto representação e experiência da realidade e o realismo enquanto convenção estilística.

A primeira fórmula de realismo, podemos buscar em Aristóteles, cuja *episteme* se distingue da mera opinião ou convenção (*doxa*), para vencer os sofismas. Deste modo, Barolini, utilizando do paralogismo, reveste uma expressão, usada em particular, no caso realismo, real, realidade, em uma acepção universal (Aristóteles, 2000, p. 85). A autora utiliza da verossimilhança para construir uma verdade sobre o real, que estaria no poema e nas descobertas da física moderna, e as relaciona com Deus. Mas “a verossimilhança é mais das

vezes sempre toda verdade”⁵¹. Assim, saímos pensando: “como é impressionante que o poema medieval de Dante possa causar no leitor uma experiência sensível de tal magnitude! ”. De mesmo modo, nos impressionamos com Bóson, a partícula-deus, que tem a promessa de criar o Prometeu moderno, ou coisas igualmente incríveis, como dar vida ao inorgânico, como sugerem ter sido a gênese do mundo pela teoria do Big Bang. Para essa teoria, no início do universo tudo foi criado pelo inorgânico, e não temos razão para duvidar de que a origem da vida possa não ter passado por este processo de descoberta de uma partícula, que seria capaz de ser o *primeiro motor imóvel*. Porém, duvidamos um pouco que as experiências e expressões físicas possam carregar a expressão de Deus, do *ser* em sua totalidade, pois é um pouco de se espantar que Deus seja apenas a física e a matemática, porque um pouco sabemos que o Espírito não se resume aos fenômenos físicos, nem psíquicos, mas pode muito bem se adequar aos estéticos, justamente por suas inúmeras representações. Entretanto, pensando na representação, de fato, Dante consegue ter um grau de abstração acerca de fenômenos físicos e matemáticos, que é admirável, mas isto não pressupõe todo o seu realismo e todo o seu real.

Isso quer dizer que o que confere realidade a qualquer teoria ou obra, para o realismo, enquanto representação e experiência do real, não é a possibilidade da verdade do real, mas até que ponto ele toca o limite da razão, ou seja, até que ponto não conseguimos mais explicar o real pela realidade, seja por vias matemáticas, físicas, fisiológicas, descritivas. “Uma bruxaria”, diriam alguns na Idade Média, até mesmo alguns de nossos dias, quando pensamos na credenciais toda devanescendo-se diante do que não se pode explicar (nem nomear). As ciências médicas fazem, hoje em dia, um paraplégico andar, as ciências da linguagem fazem os surdos falarem e ouvirem pelas mãos e expressões faciais, mas, ainda, infelizmente, não nos foi possível enxergar além da cegueira. Contudo, enfim, os corpos vão se adequando aos tempos e espaços, para que possam ter pensamento sobre eles, embora, absolutamente, eles não dependam de nenhum pensamento sobre eles. Essa limitação da razão, que joga o humano no ocaso espaço-temporal e, portanto, físico, que para Dante é a bestialidade, faz com que o maior desejo da mente seja irromper os limites de uma suposta representação do real, que estaria no *ser* ou em Deus e, então, ter a experiência do Real pela fantasia, por exemplo, do paraíso ou do inferno, e isto seria a perfeição da arte, ao mesmo tempo em que sabemos que toda arte é inacabada, ao menos para aqueles que sabem o quanto ainda podem aperfeiçoá-la, como Leonardo desejava poder, mesmo nunca acabando nenhuma de suas obras, desejou terminar todas. Isto seria talvez chegar um pouco mais perto da realidade psíquica, com a ajuda da perspectiva, em que vemos

⁵¹C.f.: ASSIS, M. Dom Casmurro.

uma realidade promovida, só que outra age na fantasia e no desejo, que são o real que nunca cessa, porque ao real do desejo e da fantasia somente podemos chegar sabendo que são inacabados como um Deus inacessível.

Nisso é bom pensar no que Dante nos diz no início da terceira parte da *Commedia*, no *cielo della luna* [céu da lua]: “*dietro ai sensi vedi che la ragione ha corte ali*” [nos sentidos vê a razão com curtas asas] (*Par.* Canto II, vv. 56-57). Então, ficaríamos tentando lutar com os demônios da linguagem e da ciência para chegarmos ao real, porque ainda não conseguimos chegar ao sentido do Todo mítico do poema de Dante, nem mesmo perto de um milésimo de sua arte, que emana do real, da unidade; sempre estaremos diante de um trabalho inacabado, de uma dízima, e talvez neste impasse esteja também todo o desenvolvimento científico, como nos mostrou Miller em *A psicanálise, seu lugar entre as ciências* (2012). Nossa razão é limitada diante disso, é mesmo impossível que cheguemos em algum lugar sendo guiados apenas pela busca incessante da perfeição do real, que rege a multiplicidade dos fenômenos, porque para ser real precisa ser múltiplo também; mas, obviamente, nem por isso não devemos nos ater ao que é possível e necessário à unidade, ao elã, como diriam os mais místicos. Particularmente prefiro a parte em que o mostro Géron alça voo: (*inf.* XXXI), e com ele devemos dizer que o real da física da *Commedia* pode estar de certo modo submetido a algum outro real, que devemos descobrir no desejo de liberdade de Dante e no seu ligar-se à vida através deste desejo.

Por outro lado, sabemos que para o realismo, entendido como convenção estilística, não há limites para o racional ou irracional, nem mesmo em um poema; o que há são visões estéticas e estilísticas, perspectivas da fantasia, que tendem à *ficcionalização*, por meio das quais sempre nos admiramos e ficamos fascinados com alguns escritores e artistas, por seus esplendosos devaneios, viagens – e aqui devemos lembrar da ficção científica, que muito recorrentemente deixa de ser ficção para se inserir na realidade sensível e cognoscível do mundo empírico, trazida pela indústria da cultura de massa e dos efeitos especiais da sétima arte, por exemplo. Assim, percebemos também que o universo mítico foi sendo moldado pela ciência moderna, de forma que o sonho de Ícaro foi interpretado pelos aviadores, e o *Géron* do inferno de Dante hoje pode ser um Boeing 747 que transporta os judeus da Etiópia para Israel.

Sobre o voo de Géron temos o artigo do físico italiano Leonardo Ricci *Dante's insight into galilean invariance* (2005), em que o autor diz que Dante, mesmo que de maneira inconsciente, descreve detalhadamente princípios físicos, como o da inércia, que vieram ser desvendados, matematicamente, séculos depois. Em suas palavras: "é difícil sustentar a ideia de que a descrição detalhada do que é visto e a da velocidade sempre lenta do deslocamento do

voo do monstro sejam totalmente acidentais". O voo de Gérion é descrito no Inferno XVII, como vimos no sub-capítulo anterior.

Então, para refletirmos sobre o real, ou sobre algum princípio de realidade, não podemos nos limitar a entendermos a *Commedia* como fruto da consciência irrestrita de Dante Alighieri, pois sabemos muito bem que dentre as grandes teorias modernas, gestadas nos séculos XIX/XX, e que vem nos ajudando muito na compreensão do real, ou da realidade, foi trazida por Sigmund Freud em seus estudos específicos sobre os fenômenos psíquicos inconscientes, como o princípio do prazer, o princípio da realidade, a fantasia, a ilusão, a realidade psíquica, o pensamento do sonho, o desejo, o trabalho do sonho etc. Por conseguinte, deveríamos não concordar ingenuamente com o que Teodolinda Barolini entende por real e realidade na *Commedia*, já que a autora parece sustentá-los como uma espécie de realismo metafísico representacional. Por isso, o realismo da *Commedia* não deve ser entendido apenas como antecipação de representações de fenômenos físicos que vêm sendo descritos e estudados pela física moderna, nem mesmo como prefiguração teológica, lembrando de Gioachino e da Idade do Espírito. Mas seu realismo está presente em todo poema: ao final Dante admite que o que escreveu é uma fantasia (ou seja, está inserido no que Freud designou como realidade psíquica), e o que fez foi vencê-la, transformando-a em uma obra de arte, um poema. E ninguém pode duvidar que tinha um compromisso real, para que tornasse vivo o real do real de seu poema: seu desejo em ser reconhecido como poeta, de sair do exílio, seu desejo de liberdade.

Deste modo, não podemos dizer que o real no *Paraíso* é mais verossimilhante que o real do *Inferno* ou do *Purgatório*, pois não podemos nos pautar apenas na observação de fenômenos que podem hoje ser observados e descritos matematica e empiricamente, pois o real da *Commedia* também faz parte de uma elaboração psíquica, portanto, advindo do inconsciente daquele que a compôs, ou daqueles que a compuseram, sendo assim, de todo modo, o seu real está compreendido no desejo de Dante, inscrito em sua fantasia, nas particularidades de seu compromisso, em como ele pensou o seu poema, como o arquitetou narrativamente e literariamente, estruturalmente, com todos os recursos de composição, querendo exercer o seu *fine frenzy*, o seu prêmio de sedução, a sua arte de plasmar. Por isso, uma parte da neurose artística está nessa busca da perfeição estética do poema e outra na busca pela perfeição ética. Nesse caso, Barolini está certa em considerar que na *Commedia* podemos perceber a presença de vários realismos, como o das paisagens no *Inferno*, e as do realismo conceitual ontológico do *Paraíso*; embora ela não tenha nada falado sobre o realismo que há no próprio desejo

manifesto na fantasia de Dante, que ele nos mostra no último verso do poema: *L'amor che muove il sole e l'altr stelle* [o Amor que move o Sol e as mais estrelas]. (*Par.* XXXIII, vv. 145).

Nesses versos, Dante admite que o “Amor que move o sol e as mais estrelas” é uma fantasia, que ele anseia que sempre retorne, para que possa continuar sua caminhada, é preciso olhar sempre para esse verso como o que traz maior efeito de ligação [*Bindung*] em todo o poema. Observar e refletir sobre o voo de Gérion, sobre os seres mitológicos da *Commedia*, sobre os dogmas religiosos que Dante nos mostrou, é uma forma de sempre estarmos diante do desejo manifesto nas alegorias, na linguagem figurada, que estão refletidas nos mais de 500 símiles do poema, em que o real é o desejo de seguir viagem até aquele Amor e fazer desse Amor a própria viagem. E se o desejo na fantasia é o real, tudo o que existe no poema é real, assim como tudo existiu desde que houve luz. Nesse ponto, Barolini não consegue ver a luz no inferno, como muitos não conseguem, mas lá está toda a luz do poema, já que ela o percorre por inteiro através da lembrança que Dante teve das três mulheres, que imaginou que o guardavam do céu, quando se sentiu perdido, que Virgílio menciona no inferno II; por conseguinte, Dante fantasia que é protegido pelo deus da luz, Apollo, pela santa da luz, Lucia, pelo Lume de Virgílio, e, em primeiríssimo lugar, pela luz dos olhos lacrimantes de Beatrice, sua mãe, que vai até o limbo procurar Virgílio.

O Amor que move todas estrelas e coisas belas, assim como move o Sol, está um pouco em todos que afetivamente fizeram Dante seguir viagem, seguir na vida, ele os representou de muitas formas, porque seguir viagem também tem a ver com as batalhas e guerras, com o vencer os inimigos, que Dante desde o início desejou derrotar. São muitas as luzes no inferno, mas também uma incessante guerra. É um texto marcado pela óptica e pela perspectiva, pela plasticidade visual e figural, pela capacidade da mente em realizar os fenômenos da fantasia plasticamente, em forma de arte, de poema, de linguagem poética. O que Dante descreve é uma realidade psíquica, tal como as encontradas nos conteúdos oníricos, mas nesta realidade psíquica, como vimos com Freud, estão os mais prementes desejos da humanidade e, portanto, o que de mais real há para cada sujeito.

Todas as assertivas de Dante, para que o leitor imagine algumas cenas, como no canto XX do inferno, são no sentido de transmitir-lhes a sua realidade psíquica, suas sombras e fantasmas, seus sonhos e devaneios, que ele dispõe alegoricamente e figuralmente. Seus tantos leitores podem interpretar essa realidade, podem interpretá-la como os advinhos da corte de Frederico II. Mas é preciso redirecionar-mo-nos a um objetivo mais real do que a arte divinatória da corte de Frederico II, como fruto de devaneio de advinhos e videntes, como

Tirésias e Simão, o Mago, interpretações e visões que Dante condena. Neste sentido, devemos nos redirecionar à própria capacidade humana de ver e sentir a arte que Dante sonhou, e, com ela, o encontro que ele queria realizar: um poema em linguagem profética, em que a linguagem profética é mais do que a profecia, é o Amor. Por isso, ele prefere a virtude do exílio, um princípio divino, que esteve com Moisés, porque para ele o seu exílio está submetido a um exílio maior, que toca mesmo as bases da cultura religiosa, por isso condena os advinhos a estarem submersos no atraso, na submissão aos poderes de uma fantasia que submete a realidade, com os advinhos está Tirésias, porque olham apenas para trás, em uma contínua e angustiada procissão. Tirésias, tem um olho cego que lacrimeja. Com esta imagem, Dante diz para nós, que somos ingênuos ao considerarmos o princípio divinatório como manifestações do futuro, que ele pode ser apenas a manifestação de um desejo, que na maior parte das vezes nunca se efetiva porque é falso.

Em termos psíquicos, o *Paraíso* é a manifestação do desejo de Dante, “*vero che desiri*” [verdadeiro desejo] (*Par.* II, vv. 125), de ser capaz de sair do desespero, da angústia, do exílio, do abandono, da solidão, da falta de amor, mas ao mesmo tempo ele não deseja sair do exílio, se o futuro dessa saída é o inferno. Ter um além para onde ir não poderia ser ir para o inferno. Como ele nos mostra no fenômeno óptico sugerido ao leitor no *Paraíso* II, vv. 85-148, após dizer que as asas da razão são curtas. Vemos, assim, que as asas da razão de Dante são longas. Ele preferiu uma segunda condenação, do que voltar para Firenze. Porque o êxodo, *Shemot* para os judeus, que significa Nomes, é muito longo para termos todos os que passaram por ele nomeados, então é preciso nomear-se nele: “eu sou um exilado”, e ele foi exilado até o final e até hoje. É justamente isso que faz Dante nomear-se exilado, como Moisés, ele não via pátria sobre a Terra, já que sempre vai existir um Faraó fazendo o peregrino exilado andar pra lá e pra cá, fugindo no deserto. É melhor continuar sonhando e crendo em uma Terra prometida do que submeter-se mais uma vez à escravidão, é preciso também rebelar-se junto com o povo contra as opressões, que seja retirando palavras do próprio abandono, das próprias angústias e medos, como Dante fez.

É preciso lembrar que para a psicanálise freudiana toda obra de arte é gerada pelos mecanismos próprios da realidade psíquica, com excitações endógenas e exógenas, para a retenção da abstração através de simbolizações, figurabilidades, representabilidades, deslocamentos, dramatizações, condensações dos conteúdos mnésicos e mnemônicos, estes muito retirados da infância, como vimos. Nesse sentido, as pulsões adquirem seu representante para as formações inconscientes, como nas atividades artísticas e intelectuais, que se tornam

em ação através do “representante da ação”, ou seja, de sua representação plástica e material, ou de seus efeitos estéticos, religiosos, morais, éticos. Em ambos os casos, podemos ver tais ações atuadas ou dissimuladas, segundo atividades que tendem ao sadismo, masoquismo ou ao sadomasoquismo⁵². Como afirmou Lagache (1960), “a atividade e a passividade [da pulsão], que formam as suas características fundamentais e opostas, são constitutivas da vida sexual em geral”⁵³. O representante da pulsão gera uma tensão pelos princípios de prazer-desprazer em jogo, almejando o absoluto da descarga, que viria assim que o ideal objetivável da meta pulsional sexual fosse atingido, porque tornar coisas objetos e objetos coisas e tais objetos e coisas em palavras e imagens, em linguagem num geral, é a via da representação, mas nunca a via da consciência. Muitas vezes, mimetizando alguns ideais do Eu, ou projetando-os como um Eu ideal, a representação se faz como um alerta, como um “viajante diante de um aviso”. Daí então, tanto o ideal quanto o Eu podem sucumbir na inibição, na privação de sua ligação [*Bindung*] com o objeto, ou podem ambos, Eu e ideal, seguirem o curso da satisfação, que nunca será plena, porque sempre, ao final do investimento, há a perda do Objeto novamente; por isso a tendência do sujeito à repetição, pelo jogo da compensação, é sempre presente. Vejamos que esta compensação se dá por várias vias, uma delas é o humor e o chiste. Estes seriam uma compensação oferecida, piedosamente, como nos mostrou Freud, pelo Supereu, em sua autoridade, ao Eu. Por isso, aos humanos é dado rir de desgraças, por exemplo, ou rir de piadas, porque o Supereu seria um mediador do cômico. Muitos riem do êxodo de 40 anos do povo hebraico no deserto, pois a distância do Egito à Terra prometida é muito pequeno para terem ficado por 40 anos peregrinando, riem mais ainda quando sabem que Moisés mesmo não pisou em Israel, porém esse riso é justamente porque a geografia dos que riem não é a mesma do povo que sofreu com a escravidão e estava fugindo dela.

Não conhecemos o Supereu, a não ser como um senhor rigoroso. Dever-se-ia dizer que soaria ruim para esta característica, se ele afrouxasse, para permitir ao Eu um pequeno ganho de prazer. É certo que o prazer humorístico nunca alcança a intensidade do prazer no cômico ou no chiste, que ele nunca se entrega ao riso efusivo; é também verdade que o Supereu, quando dirige a atitude humorística, recusa, de fato, a realidade e oferece uma ilusão. [...] [S]e realmente o Supereu é aquele que no humor fala tão afável e consoladora um Eu amedrontado, nós queremos advertir que ainda temos muito o que aprender acerca da sua natureza. (Freud, S. 2017, p. 279-280).

⁵²C.f.: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905).

⁵³Lagache, D. *Situation de l'agressivité*. In Bull. Psycho. XIV, 1960, p. 100. *Apud* Laplanche; Pontalis, 2016, p. 466.

Como para o virologista é possível hoje representar as cadeias de RNA de um vírus com linguagem própria das ciências genéticas, para um clássico poeta medieval, como Dante, era possível representar, através da linguagem alegórica, profética e do *mythoi*, o além da vida humana, o seu desenvolvimento mundano, e sua plena decadência e ascensão, almejando uma vida que viria acabar com tanto exílio. Como Hesíodo representou, na *Teogonia*, a supremacia do poder de Zeus perante os homens, Dante não está mais na idade dos povos primigênicos, a idade dos deuses, nem mesmo está na idade dos heróis, ele está na idade dos homens, “em que todos se reconheceram iguais pela natureza humana, razão porque, primeiramente, celebraram as repúblicas populares e, finalmente, as monarquias” (VICO, G., 1979). Como requer o virologista, ao contar a supremacia da ciência ao desenvolver uma vacina antiviral a partir do RNA do próprio vírus, o Prometeu moderno quer se retirar da vida, que ele mesmo criou com sua linguagem, quer o antídoto para insignificação de sua vida, quer a morte, isso parece cômico, pois a morte se mostrou bastante estranha e, ao mesmo tempo, necessária e familiar, ao ideal de poder do Supereu. Os monstros, fantasmas e deuses existem nos sonhos pela fantasia, assim como nas atividades artísticas e intelectuais, porque mostram os conflitos, as inibições, as moções de pulsões, as ambivalências que, como monstros, fantasmas e deuses, saem da realidade psíquica e se incrustam em narrativas lendárias, ficcionais, dando vida à vida que está neles e nos que gostam e gozam da ilusão e da fantasia. Enxergar tal ilusão e fantasia pode levar ao processo sublimatório, que pode ser muitas vezes demoníaco e terrível, como descobrir que senhores de fê são mesmo grandes ilusionistas, como o *frate* [frade] Alberigo na *Ptolomea*: *come fec'io, il corpo suo l'è tolto da um demônio, che poscia il governa mentre che l'tempo suo tutto sia volto* [como eu fiz, o seu corpo lhe é levado por um demônio, que após o governa até o seu tempo todo ter consumado] (C.f. *Inf.* XXXIII, vv. 118-133).

As atividades artísticas sempre foram uma quimera em relação ao aspecto religioso e espiritual, que pode também ser pensado como uma fuga ou tentativa de correção da realidade, por meio de uma realidade distorcida, sempre outra, produzida pela ilusão, projetada em representações de monstros/fantasmas/demônios, que surgem dos conflitos subjetivos e culturais, para atingem a vida em comum na sociedade. Muitos foram, os artistas que espantaram seus monstros, oferecendo-os a outros, que os receberam de bom grado, como fruidores assíduos, querendo uma vacina para a liberdade de seus próprios monstros e fantasmas.

Aos mostros e fantasmas em liberdade, perguntamos o que difere a atividade intelectual de Dante de sua atividade artística? Do ponto de vista econômico, para a teoria freudiana, o que

difere a atividade artística e a atividade intelectual é o representante da meta pulsional, embora ambas as fontes tenham origens endógenas. Não podemos deixar de pensar também no destino da meta, porque ambas as atividades procuram uma elevada satisfação social, muito trazida pela fama e pelo papel que a fama adquire na cultura. Nesse sentido, o que fizemos até aqui, a partir da cena primária, foi refletir sobre o representante da meta pulsional, que se relaciona com a simbologia representada pela repetição, seja do número, seja da pulsão de vida e morte. Uma parte do destino da meta pulsional, como vimos com a interpretação figural, teve elevada satisfação social pelo mistério da simbologia numérica, que chegou a interpretar o número três como Idade do Espírito. Qual seria, então, a outra, ou outras, partes do destino da meta pulsional desta simbologia, para além da interpretação figural? Então nos perguntamos sobre a cena primária de tal simbologia.

Como formulado anteriormente, a religião é uma correção da realidade, ao mesmo tempo em que é uma ilusão, como tal, age como formação patogênica, essa formação patogênica forma certos conteúdos religiosos, que ficam depositados na cultura, como a sua parte cultural, para nós mais do que isso, inconsciente. Nesse sentido, o fenômeno religioso, de dentro de si, procura formas de lidar com os patógenos advindos dos conteúdos dogmáticos e morais manifestos nele mesmo, internalizados no sujeito, em larga escala pelo “espírito da época”, ou seja, em seu aspecto de *mimesis*. Assim, os fenômenos religiosos são subjulgados às dimensões das fantasias, sonhos, sonhos diurnos, delírios/devaneios cotidianos, sonhos proféticos e visionários, no que o ambiente familiar, e íntimo, tem elevada relevância. O que nos faz pensar que a cena primária, dentro das cadeias associativas da *Commedia*, só pode ser o que oferece, na fantasia, uma realidade ideal, uma correção da realidade, em forma de compromisso e compensação, o que para Freud levaria ao problema da fome e do amor, do desamparo em geral.

A cena começa depois de Dante passar por todas as penúrias eternas e temporais, o momento em que atravessa o fogo eterno, no *Purgatório*, para elevar-se ao *Paraíso*. Não teme, sabendo da promessa: “para encontrar alguém mais digno do que eu”, diz Virgílio. Quando Virgílio, no inferno II, diz a Dante que há alguém mais digno do que ele, é uma tentativa do Eu de corrigir um desamparo que fora experimentado como abandono da figura paterna, momento em que Dante encontra Beatrice, abandono este que é confirmado simbolicamente na despedida de Virgílio no purgatório XXX, antes do segundo batismo de Dante, no rio Letes, no purgatório XXXI.

O que é mais ideal do que Virgílio? Beatrice, a representação figural da fé, como vimos na interpretação alegórica, e também a representante da figura materna, o que seria talvez óbvio. Beatrice só é um *ser* que se é porque é um ideal que faz Dante sentir a pulsão de vida e liga-se a ideais elevados, como o de desejar religar-se ao Espírito, ao Eu, por meio da arte e da poesia, ou de rebelar-se contra sua cultura religiosa, politicamente, ainda que percorrendo o caminho árduo do exílio (*inf.* canto III) e, além disso, Beatrice é um afeto para Dante, que lhe mostra o poema, que deverá escrever para se tornar poeta (*Purg.* XXXII, vv. 103-105). Não havia mais ninguém que poderia trazer esse ímpeto a ele, a não ser Beatrice, porque Virgílio apenas, como figura paterna, não conseguiria nem mesmo se mover. Enxergamos nesse encontro com Beatrice, e na despedida de Virgílio, o momento em que Dante admite uma maior identificação com a figura materna, porque ela é mais digna do que a paterna, este é o momento que marca o seu desamparo/abandono pela figura paterna. Mas Virgílio o teria elevado ao purgatório, o ajudado a ultrapassar o fogo eterno do seu primeiro batismo⁵⁴. No purgatório XXXI, podemos ver o segundo batismo de Dante, no rio Letes, o seu terceiro batismo temos quando está diante da Águia, que representa o Espírito Santo, cuja imagem é formada no paraíso XVIII, depois de Dante conversar com seu trisavô Cacciaguida, e obtém seu ponto alto no paraíso XIX e XX.

Muita coisa se poderia dizer sobre o abandono da figura paterna ser consumado no purgatório, porque Virgílio é a mediação entre filho e mãe, entre Dante e Beatrice; mas nos atemos para a sua ordem lógica, no sentido que nos traz Le Goff em *O nascimento do Purgatório* (2017), depois de nos dizer que Dante é o que confere à geografia dos três reinos do além a mais alta expressão:

[o] essencial talvez esteja na ordem da lógica. Para que o purgatório nasça é preciso que a noção de intermediário adquira consistência, tome-se uma boa ideia para os homens da Idade Média. Ele pertence a um sistema, o dos lugares do além, e só tem existência e significação em relação a esses outros lugares. Peço ao leitor que não o esqueça, mas como, dos três lugares principais, o purgatório foi o que levou mais tempo para se definir e como seu papel foi o que trouxe mais problemas, pareceu-me possível e desejável tratar dele sem esmiuçar as coisas do inferno e do paraíso. Estrutura lógica, matemática, o conceito de intermediário está ligado a mudanças profundas das realidades sociais e mentais da Idade Média. Não mais deixar sozinhos cara a cara os poderosos e os pobres, os clérigos e os leigos, mas buscar uma categoria mediana, classes médias ou terceira ordem, é a mesma abordagem e refere-se a uma sociedade transformada. Passar de esquemas binários a esquemas ternários significa dar um passo na organização do pensamento da sociedade cuja importância foi ressaltada por Claude Lévi-Strauss. ”. (Le Goff, J. 2017, p. 28).

⁵⁴“Nos evangelhos apócrifos o batismo pelo fogo se encontra sob diversas formas. No *Deux livres du jeu*, proveniente de um original grego (do Egito) da primeira metade do século III, Jesus, após a ressurreição, dá a seus apóstolos um triplo batismo, pela água, pelo fogo e pelo Espírito Santo”. (Le Goff, J. 2017, p. 28).

Então temos o “vil semblante” do inferno que vem da Terra, o reduto dos que, por convenção, chamamos de humanos, e o purgatório no além do humano, como uma maravilha no meio do caminho, onde poderíamos nos organizar em uma estrutura ternária. Descobrir essa estrutura ternária é descobrir a classe média, a que sempre intermedeia o pensamento social; isso nos permite chegar à vingança ou ao Amor em Dante, é ao menos o que sua fê lhe permitiu: chegar mais perto do enigma de Beatrice, que não é qualquer enigma, pois faz parte dessa estrutura ternária, talvez seja a unidade dela, o que permitiu Dante um pouco vencer as feras; e isto é uma questão para os que, um pouco, querem entrar na “*piccioleta barca*” [pequena barca] do *trasumanar*. Como nos mostrou Pier Paolo Pasolini, em um dos versos de *Trasumanar e organizar* (1971): “*Ma tu potevi significar per verba quello che volevi*” [mas você pode significar por verbo aquilo que desejar]. Neste sentido, a mãe é a classe média, é a saída da pobreza da *puttana* e a superação da aristocracia da *nova belva*, que se acasala com a antiga, que está com Virgílio, propriamente, está com o pai, com as estruturas fortes que a cultura patriarcal clássica impôs à sociedade.

3.4 - SUBLIMAÇÃO E FÊ: TRASUMANAR E IL PRIMO AMORE

Nel suo aspetto tal dentro mi fei, [Por dentro a sua visão me fez ficar]
qual si fe' Glauco nel gustar de l'erba [qual ficou Glauco, no gostar da erva]
che 'lfe' consorto in mar de li altri Dei. [que igual aos deuses o tornou mar]

Trasumanar significa per verba [Trasumanar não se pode entender]
non si poria; però l'esempio basti [por palavras, portanto o exemplo baste]
a cui esperienza grazia serba. [pra quem experiência a Graça conceder]
 (Par. Canto I, vv. 67-72).

Refletir sobre a fê é uma maneira de voltarmos à condição humana de desamparo [*Hilflosigkeit*], que na teoria freudiana deve ser entendido de modo específico, como nos explica Laplanche e Pontalis (2016), como um estado latente, de inteira dependência de outros, para a

satisfação das necessidades mais básicas, como a fome e a sede; age no sentido de por fim à tensão interna (Laplanche; Pontalis, 2016, p.112). Podemos ver que esse estado de latência intermedeia a ferida narcísica, além de nos reportar ao sentimento último⁵⁵ em relação à vida em comum dos seres no mundo.

Apresentamos este tema, nesse sub-capítulo, não como uma tentativa de responder a algumas perguntas inerentes à existência religiosa da fê, como, por exemplo, aquela em relação à existência ou não de Deus/deuses/ entidades sobrenaturais e espirituais, ou de responder algo sobre a existência ou não de um sentimento de amor verdadeiro, que estaria relacionado à fê; porém nos impulsionamos pelas escolhas, no caso, as escolhas de Dante em seu poema e em sua vida, que vive no poema, tanto pela elevada fê na vida, sintetizada em belos versos, imagens, nomes, símbolos e mitos.

Como já dissemos, na *Commedia Beatrice* está associada à fê. Nesse sentido, devemos esclarecer que não faremos uma abordagem sobre a fê do poeta Dante Alighieri, suas escolhas ou preferências religiosas/teológicas. Sendo assim, a nossa atenção maior é em relação ao que ele nos apresenta como associado à simbologia numérica, que se relacionada com a fê, que associa à figura de Beatrice. Nesse sentido, devemos lembrar do que Freud, em *Introdução ao Narcisismo* (1914), nos diz quando vai falar sobre o desenvolvimento do Eu: “[d]o ideal do Eu sai um importante caminho para o entendimento da psicologia das massas. Além do lado individual, ele tem o social, é também o ideal comum de uma família, uma classe, uma nação” (Freud, S. 2018f, p. 34).

Em relação aos temas da fê, abordados no poema de Dante, devemos pensar no que Freud diz sobre os poetas e suas formas de nos transmitir emoção:

[s]empre muito atraente para nós, leigos, poder saber de onde o poeta [*Dichter*], esta extraordinária personalidade, extrai seus temas — algo do sentido da questão que o Cardeal dirigiu a Ariosto — e como ele consegue nos comover tanto, despertar-nos emoções [*Erregungen*], que talvez julgássemos jamais fôssemos capazes de sentir. (Freud, S. 2017, p. 53)

⁵⁵Tomamos de empréstimo o conceito do filósofo e teólogo Paul Tillich “*ultimate concern*”, para o português fora traduzido como preocupação última, mas o entendemos não como mera preocupação, que traz uma cara negativa ao conceito, mas como um “sentimento último”, que é a substância da fê. O sentimento último é aquele com o qual lidamos de maneira existencial e/ou neurótica, ou seja, pode ser tanto um caminho de encontro com a substância da fê subjetiva, quanto com o desamparo que, por conseguinte, se transforma em patologia (patologia individual ou coletiva). C.f.: Tillich, P. 2008, p. 58.

Tal capacidade emotiva seria sentida no fruidor da arte porque alguns artistas conseguem elevar “os sinais da chama antiga”, que Dante nos mostra, ao sentir a presença de Beatrice. Os poetas lidam com conteúdos arcaicos de nossa formação psíquica. Neste caso, a chama antiga que Dante sente ressurgir ao ver Beatrice, no canto XXX do purgatório, é a manifestação/atualização desses conteúdos psíquicos arcaicos a ela associados simbolicamente, que se ligam de maneira mítica com a sua infância órfã e desamparada. Por isso, Dante volta-se a Virgílio “correndo pr’a mãe” e ele já não está mais ao seu lado, assim diz: “Virgílio amoroso pai meu”, que o deixou “na extrema hora”, qual é essa hora? Então vê Beatrice pela primeira vez, em todo o poema.

Voltei-me à esquerda, com confiança
 que, correndo pr’a mãe, o infante abriga,
 quando assustado busca segurança;
 pra a Virgílio dizer: “Uma só miga
 de sangue não resta que não trema;
 reconheço os sinais da chama antiga”.
 Mas Virgílio deixara-nos, na extrema hora;
 Virgílio, amoroso pai meu
 a quem me dei pra salvação suprema (*Purg.* Canto XXX, vv. 48).

Embora aqui citemos várias passagens da *Commedia*, uma nos faz refletir um pouco mais, quando pensamos na fê associada à figura materna de Beatrice, que aparece quando a paterna vai embora, pois ela também está no cerne da questão do Eu: *Trasumanar*, um neologismo, que aparece no canto I do paraíso, três cantos após a passagem citada acima, possui dez letras, representa a unidade. Uma das perguntas, que permeiam essa questão, é o motivo pelo qual Dante usou essa palavra como uma das grandes unidades da *Commedia*, aparecendo justamente no início da terceira cantica, o paraíso, o canto em que aparece um dos versos do poema inconsciente, em que nos mostra que saiu do bloqueio infernal, ao conseguir olhar para o alto: “*quinci rivolse inver lo cielo il viso*” [e para o céu então voltou o olhar] (*Par.* I, vv. 142).

Trasumanar é um neologismo e, como tal, nos oferece uma nova possibilidade de lógica e, por conseguinte, de sentido, ao pensarmos a palavra em sua formação etimológica, assim como no que Dante desejava representar com ela, nos reportando a um exercício, que talvez

não tenha resolução, mas que nos faz pensar o radical *umam*. Além disso, nos faz pensar na lógica trazida pelo prefixo *tras*, ou seja, nos conduz ao pensamento acerca do que está em jogo no radical *uman* a partir do prefixo *tras*. *Trasumanar* é, nesse sentido, um retorno (*tras*) ao *uman*? Na origem deste radical, que fora utilizado por Dante para criar a nova palavra, está o que Giambattista Vico, em sua *Ciência Nova* (1725), vai apresentar, na ideia geral de sua obra, percorrendo e explicando os sentidos de uma gravura ilustrativa intitulada *Tábua das coisas civis*.⁵⁶

A segunda das coisas humanas, que os latinos, a partir de *humando*, “sepultura”, originária e corretamente chamaram de *humanitas*, são sepulturas, aqui representadas por uma urna cinerária, discretamente situada em meio à floresta, o que deseja indicar registrarem-se as sepulturas desde o tempo em que a espécie humana tinha por alimento os pomos no verão, e glandes de carvalho no inverno. E inscrito está na urna “D.M.”, que significa “às boas almas dos sepultos”. Essa expressão faz perceber o comum consenso de todo o gênero humano a respeito dessa opinião, que Platão, depois, demonstrou correta, isto é, que as almas humanas não morrem com seus corpos, mas que são imortais. (Vico, G. 1979, p. 12).

Desde que a psicanálise foi criada, a partir da segunda metade do século XIX, pensar o *humando* significa pensar o luto nas relações culturais e humanas, estabelecidas externamente e internamente pelos sujeitos. Muitas vezes o mundo interno, que produz a realidade psíquica, é entendido por Freud como aparelho anímico, situado como uma realidade outra, muitas vezes comandada pela fantasia e pelos devaneios. A realidade psíquica é intermediária entre o Eu e o mundo exterior. Toda atividade criadora está imersa nessa relação entre mundo exterior e mundo interior, e o elo entre eles é o Supereu. Na linguagem de Dante, o supereu poderia ser o purgatório, o terceiro, o lugar de pagar as penas, desejando a remissão das culpas, porque se algo impede o Supereu de sua tarefa basilar, que é saber distinguir um perigo de uma falta, ou uma falta de um anseio destrutivo; o Eu vai ser alvo de uma cena de culpa e remissão. O batismo, por exemplo, é uma forma de remissão, e, por isso, talvez, não devemos nos esquecer que Dante foi batizado três vezes em toda *Commedia*, ou seja, em sua fantasia. No entanto, em Firenze apenas foi uma vez batizado, e esta única vez lhe fora tirada pelo exílio, como ele nos fala no paraíso XXV. Freud nos faz pensar mais além, ao conceituar e teorizar sobre boa parte do funcionamento dessa realidade psíquica, que se apresenta na fantasia e na arte, tendo em vista as forças pulsionais que agem nela. Ele admite que o papel da fantasia, dos devaneios,

⁵⁶ Ilustração de Domenico Antonio Vaccaro, feita sob orientação de Vico para alegorizar os conhecimentos contidos em sua obra. Esta ilustração hoje se encontra na Biblioteca municipal de Milão.

delírios etc, nas atividades artísticas, e na literatura, são figurações da vida supersticiosa, religiosa e mítica individual de seus criadores. Assim sendo, enquanto os resquícios inquisicionais da Idade Média ainda pairavam sobre o corpo de milhões, Freud veio nos alertar que não precisamos mais do *Grande Inquisidor*, mas de uma reflexão analítica, capaz de colocar cada um desses fantasmas em seus devidos lugares no psíquico e, por conseguinte, desta análise poderíamos chegar um pouco mais próximos do inconsciente.

Isto não se trata de pretensão da psicanálise, se trata de outra forma de olhar para o que chamamos de realidade e/ou de real. Os males mentais sempre existiram, não se trata de dizer qual época tratou melhor a loucura, o desespero, o luto. Mas é algo notório que após o desenvolvimento da psicanálise, e de todas as ciências *psi*, tivemos algumas mudanças em nossas relações sociais enquanto civilização/cultura e enquanto sujeitos nela. Talvez devêssemos usar a palavra civilização entre aspas. “Civilização” que herdou um grande peso religioso em sua história e, por isso, talvez não admita um inconsciente arreligioso ou irreligioso. Uma das grandes contribuições da psicanálise, com toda certeza, é a luta pelo reconhecimento de que é preciso e necessário que prestemos atenção nos pensamentos religiosos, nos sonhos, e que a reflexão sobre estes conteúdos nos faria entendermos mais o psiquismo humano que, como vimos com Vico, fora assim transformado em aparelho anímico pelo ato de sepultar os seus mortos e de entrar em luto por eles, talvez desse luto que tenha surgido o que chamamos hoje de amor. Além disso, Freud nos fez enxergar que o nosso cotidiano não é tão superfluamente cotidiano, na verdade, nossa vida orgânica e social é erigida por ele. Por isso, aqui andamos sempre um pouco com a psicanálise, percorrendo os sentidos que o neologismo de Dante nos remete, pensando no retorno à sepultura como formação de afeto, um desejo de ligação ou (re)ligação; pensando na formação de um conteúdo ilusório e religioso. Assim, lembramos de que Freud, ao levar em consideração o não-saber do poeta, ou o seu inconsciente, nos diz:

[n]osso interesse neste caso só cresceu devido à circunstância de que o próprio poeta, quando perguntado a respeito, não nos fornece nenhuma informação ou nenhuma que seja satisfatória de tal modo que ele não é perturbado pelo nosso conhecimento, de que o melhor juízo acerca das condições da escolha do material poético e da essência da arte de plasmar poeticamente em nada contribuiria para fazer de nós mesmos poetas. (Freud, S. 2017, p. 53)

Assim, podemos reconhecer que algumas palavras, imagens, símbolos e mitos são para nós ininteligíveis, incompreensíveis, pois estão fora da nossa razão ou da *ratio* dominante de

nossa época e cultura, o que não quer dizer que não estejam em uma outra razão, ou seja, em uma outra maneira de pensar o pensamento e o conhecimento. E aqui devemos pensar mais com a *Ciência Nova* de Giambattista Vico:

Vico intuiu com exatidão que a fala mítica constitui uma linguagem que inclui também um princípio classificador, o que foi plenamente confirmado pelos estudos de Marcel Mauss e de Claude Lévi-Strauss sobre a coerência do pensamento selvagem. Para o autor da *Ciência Nova*, o processo de nomeação das experiências singulares faz-se mediante a incorporação de ‘fantasmas’ a protoconceitos, os universais poéticos ou analógicos, que correspondem, no seu nível, aos universais lógicos dos sistemas reflexivos: ‘os homens, ignorantes das causas naturais que produzem as coisas, quando não as podem explicar nem sequer por coisas parecidas, dão às coisas a própria natureza, como o povo, por exemplo, diz que o imã está enamorado do ferro. O trabalho mais sublime da poesia é dar senso e paixão às coisas sem sentido, e é próprio das crianças tomar coisas inanimadas entre as mãos e, brincando, falar-lhes como se fossem pessoas vivas’. Assim, para Vico, é pelo reconhecimento do lúdico que a reprodução das constantes adquire sua possibilidade. Em outras palavras, a mente humana é naturalmente levada a deleitar-se no uniforme. É da natureza das crianças o processo de, a partir das ideias e dos nomes de homens, mulheres e coisas que conhecem pela primeira vez a apreender a nomear mais tarde todos os homens, mulheres e coisas que têm com os primeiros algumas semelhanças ou relação. Assim, as formas de linguagem e as representações empregadas pelo homem fornecem valiosas indicações dos processos mentais a que estava submetido. (Prado, A. L. A In: Vico, G. 1979, p. XXI).

O nosso objetivo até agora fora, portanto, o de justamente investigar o sentido da formação de compromisso no desejo religioso de Dante, que também está contido no *Trasumanar*, para o seu reencontro com com “*il primo amore*”, que é Beatrice e é também a fê. Talvez seu desejo fosse tirar da sepultura a própria figura materna, nomeando-a como o seu primeiro amor.

Todo o poema de Dante nos dá indícios de que ele tinha um propósito extremamente sério com seu poema, e isso se reflete no seu fazer político-poético ou poético-político. Assim, reconhecemos que muito da “arte de plasmar” de Dante está no sentido político, este sentido político não é o mesmo que observamos em nosso tempo, também precisamos redescobri-lo e ele tem a ver com a fê.⁵⁷ *Trasumanar*, tanto poeticamente quanto politicamente, como cidadão que podia chegar a um reino, mas não a um reino metafísico, idealizado, e sim a um reino em que a humanidade pudesse se reconhecer como eleita a habitar a vida eterna na Terra, e de que, como tal, o seu maior dever seria cuidar dela. A Terra que Dante vê o vil semblante, quando é

⁵⁷“*ma perché questo regno há fato civi/ per la verace fede, a gloriarla,/ de lei parlare è ben ch’a lui arrivi*” [mas, se este Reino os cidadãos seus cria na vera fê, para gloriar-la a ele ora a incumbência caberia]. (*Par.* XXIV, vv. 43-45).

suspensão fora da atmosfera, no paraíso, é a Terra da cultura que ele rejeitava, não a Terra que ele desejava, plena de vida e amor, não era a Terra prometida. Mas é claro que, assim como em toda poesia, os sentidos do *trasumanar* não são dados de maneira direta, pois nem mesmo o poeta os tem de maneira direta, é preciso percorrer quantas vezes forem necessárias o sorriso de Beatrice ou as votas da caldeia de Minos, para descobrir o que se quer tirar da sepultura para vencer o luto. Michel Vovelle em *As almas do purgatório ou o trabalho de luto* (2008), nos diz:

Ninguém pode escapar do trabalho do luto, o aspecto mais angustiante de nossa memória, pois nos confronta com a presença invisível daqueles que nos precederam. Esses mortos, que nos rodeiam, por vezes benevolentes, ou por vezes agressivos, porque não soubemos ficar em paz com eles, estiveram muito tempo em liberdade: Jean-Claude Schmitt (1994) acabou de evocar assombrações da época medieval, e temos os antropólogos que perscrutam ainda hoje as formas do culto aos mortos, pois a questão está longe de ser resolvida. (Vovelle, M. 2008, p. 13-14)

Percorrendo os cantos, a simbologia trina e una, a qual sempre pensamos, até mesmo porque Dante nunca deixou de pensar nela, como uma obsessão, mesmo que fosse apenas pela imaginação abstrata e matematicamente alegórica, mesmo que ele mesmo não pudesse entender tal simbologia por completo, vemos que sua fixação representacional numérica faz parte de um luto. Então nasce a “*selva oscura*”, o encontro de Dante com os seus medos no exílio, que se associam com o seu luto, com o seu desamparo, com os seus propósitos perdidos, pois entraram em colapso e decadência, assim se vê perdido, com 35 anos “*nel mezzo del cammin di nostra vita*” [no meio do caminho de nossa vida], com dúvidas sobre o seu caminho, sobre o seu destino, que foi sendo por ele novamente sonhado e simbolizado, em todos os cantos, até a visão do “*l’amor che muove il sole e l’altre stelle*” [o amor que move o sol e as mais estrelas]. Não podemos deixar de lembrar que a palavra italiana *commedia* carrega a raiz da palavra grega *kròmmos*, que significa exílio. Dante nos projeta ao seu poema para que pudéssemos também nos ver no exílio, como humanidade exilada, exôdica, que ele representa encarnada em sua personagem, como se estivesse em uma selva escura, mas que pode voltar a “*riveder le stelle*” (*Inf.* XXXIV, vv. 139). Nesse sonho ele preparou para si uma “*vista nova*” (*Par.* XXXIII, vv. 136), em que pode, então, ver-se imergido no Amor. Mas ele não faz isso sem sentir a repressão, porque as passagens da história humana vão existir em uma linha de prefigurações na sua vida, ele sabia que falaria para outros, preparou alguns enigmas, que a interpretação teológica enxerga como enigma da salvação. Contudo, ele nos oferece a visão de um sonho, que o fez se (re)ligar à “chama antiga”, para que a fê em si fosse vivida como “*il primo amore*” [o primeiro

amor]. Virgílio anuncia, no segundo canto do *Inferno*, o sonho de reencontrar Beatrice, isto é colocado também como um retorno poético para “*trattar del ben ch’i’ vi trovai*” [tratar do bem que lá achei] (*Inf.* I, vv. 8). Portanto, enquanto no início do poema ele está repleto de angústias, medos e desgostos, consegue retornar dessas infernalidades, consegue enxergar um caminho para o bem e para o Amor, consegue continuar vivo.

Se Virgílio e Beatrice são os principais figuras-guias de Dante nesse sonho, Dante é um de nossos guias em relação a *questio* humana⁵⁸, que Freud desvendou ao compreendê-la como o Eu ideal. Avançando na selva escura do sonho de Dante, abrimos outras possibilidades de interpretação acerca, por exemplo, das feras⁵⁹ no caminho, principalmente, enxergando-as para além da superfície figural, observando como elas, na verdade, querem impedir o trabalho do luto, ou seja, representam uma repressão, um entrave ao ideal do Eu, porque marcam uma frustração à realização de seu desejo de liberdade, assim, devemos nos lembrar do “*grande studio*”, com o qual Dante foi capaz de vencer tais obscuridades em seu caminho, percorrendo o caminho do conhecimento, do “*intelletto d’amore*” (*Inf.* XXIV, vv. 51), o caminho que o *dolce pedagogo* o mostrou, que é também o caminho sublimatório da intelectualização. Isso porque, na fantasia de Dante, o inferno existe quando perdemos o intelecto, mas não qualquer intelecto, o intelecto de amor, como mostra Virgílio, após passarem pela porta do inferno: *Noi sian venuti al loco ov’i’ t’ ho detto/ che tu vedrai le genti dolorose c’hanno perduto il ben de l’intelletto* [que chegando ora estamos ao conspecto das tristes gentes das quais já te disse que têm perdido o bem do intelecto] (*Inf.* III, vv. 18).

Então muitas hermenêuticas seriam possíveis quanto ao *grande* sonho de Dante, desde enxergá-lo como um sonho visionário, vinculado à profecia figural, até chegarmos ao caminho que o conduziu ao paraíso, compreendendo-o, pela via psicanalítica, como uma sublimação realizada a partir do trabalho do luto. Dessas possibilidades, podemos retirar muitas coisas válidas, que nos ajudam tanto na compreensão daquela *questio* humana, que tocou politicamente Dante, quanto à compreensão dos significados de *Trasumanar*, que também devem ser descobertos por cada um pessoalmente e subjetivamente, no processo de tirar os seus lutos de dentro de si, das sepulturas que o Eu sente diante da morte das coisas, diante dos objetos perdidos. Nisso queremos dizer que não importa aqui tanto a vida do homem/ escritor Dante

⁵⁸Essa *questio* humana, para o filósofo italiano Gianni Vattimo, se traduz como uma *questio* religiosa, em que de tempos em tempos há a matança de Deus. Isso é desenvolvido em um de seus livros intitulado *Depois da cristandade* (2004). Mas essa *questio* poderia também ser pensada no sentido psíquico, com a ajuda de Freud, aos pensarmos como o sujeito procura resolver tal *questio* em sua subjetividade.

⁵⁹Antes de adentrar na “*selva oscura*”, Dante tem a visão de três feras em seu caminho: a onça, o leão e a loba. Essa cena é narrada nos 49 primeiros versos do poema.

Alighieri, pois a análise do poema, da personagem, daquele que sonha no poema, que o escreve, que é nomeado nele, já não pode tanto responder a algumas perguntas acerca dos conflitos de quem está diante do poema enquanto fruidor, e isso não deve ser entendido apenas como dado complementar. Isso significa reconhecermos que cada hermenêutica se embranhará pela possibilidade cultural e subjetiva num geral, embora pensar nisso possa nos dar mais “*selva oscura*”.

3.5 - A *COMMEDIA* COMO PROJEÇÃO

A *Commedia* é uma projeção de Dante, uma espécie de visão e sonho, uma visão que traspasa o âmbito do sono para compor um objeto real, seu poema, e parte de sua vida intelectual e seu propósito de vida. Ao mesmo tempo que isso nos permite dizer que, substancialmente, a natureza dessa projeção é um recurso da fantasia, temos a sensação de que na *Commedia*, Dante, extraordinariamente, já conhece a dimensão do inconsciente, a apresenta como uma misteriosa visão, que ele tem após se encontrar em uma “*selva oscura*” (*inf. I*).

Então começa a recontar a visão através de belíssimos e potentes tercetos, plasticamente, nos mostrando os mundos além morte, que ele ajuda a dar forma; mostra os estados pelos quais passou nesse sonho, os sentimentos de sua alma humana no além, mas, ao final de vários tercetos, nos deparamos com um verso único. Pensamos nesse verso, no sonho de Dante. Depois de nos mostrar o primeiro verso único, ele senque viagem com Virgílio. Nos conta como viu a mesquinhas de alguns, quando de seu exílio, e a sacralidade de outros, que nunca o abandonaram. Mostra muitos outros, que mesmo com seus ideais sublimes ou mercadológicos, religiosos-existenciais, por assim dizer, foram impedidos de sair do inferno e de chegarem a uma verdadeira vida, que é aquela que perspectivou no mais alto Amor. Mas ele vê como essa vida, no inferno, paira sob as vestes da aparência e do consumo, de culturas do impedimento, culturas repressivas, que se destroem e destroem a vida humana; mostra como pode o humano se elevar ao mais sublime dos seres e se rebaixar ao pior.

O poema de Dante, para além do bem e do mal, não é apenas um poema que fala sobre a condição pecadora do humano, antes é um sonho, em que Dante nos conta como o intelecto

se degenera quando os ideais políticos de um povo se resumem ao dinheiro, ao *maldeto fiorino*, à acumulação. Se Dante acreditava na inclinação binária para o bem ou para o mal, como a condição primeira do humano, é algo secundário, pois a principal artimanha de seu poema foi nos colocar diante do que o queimava enquanto sujeito, do que o elevava à denúncia política, aos seus desejos de vingança e às suas satisfações ao ver nas suas valas muitos de seus inimigos, assim, obviamente, esse sonho de Dante é tanto individual quanto cultural, porque a *Commedia* é uma crítica à cultura e ao que dessa cultura gera a fragmentação do *ser* e do *Amor*. Ele mostra tal fragmentação como estados de ânimo, que são infernais, porque são incompletos intelectualmente, porque lhes falta o amor do intelecto; são purgatoriais, como vícios da cultura, que impele repetições e imitações; e nós sabemos hoje no que estes vícios e repetições se transformaram, cada vez mais massificados. Mas deixemos esta discussão para outra hora, porque precisaríamos muito de Marx e Walter Benjamin, de Pasolini e Gramsci, e também de tantos outros como Primo Levi.

Nesse sentido, podemos dizer que a *Commedia* é como um fruto do conhecimento das fontes culturais, da perversão, da sodomia, que vai se abrindo em cada época, para que cada cultura, em seu lugar e tempo, pense um pouco mais no sonho de Dante. A *Commedia* foi escrita para ser germinada nas entranhas dos tempos e nós estamos aqui, em nosso tempo, com a psicanálise, depois de sete séculos. Estamos tentando fazer o *maldeto fiorino* se transformar no *fiori* [na flor], a qual Dante menciona no Canto XIX do paraíso, quando vê a águia do Espírito Santo, e com ela mantém um diálogo em forma de prelação. Muita coisa a Águia diz sobre o futuro, fala do mistério do círculo, que é razão suprema da natureza, porque do círculo a roda foi movida e com ela o destino.

Os leitores e críticos de cada época escolheram o caminho de suas interpretações. Contudo, fugimos do dogmatismo das quatro vias de interpretação (anagógica, figural, literal e alegórica), que atribuem à *Commedia* um sentido único, como também fugimos do determinismo da interpretação verdadeira. Pois a *questio* cristã, por exemplo, não é determinante em relação à *questio* humana, não é determinante em relação ao propósito da vida, nem mesmo podemos dizer que existe uma chave hermenêutica capaz de resolver todas as questões humanas presentes da *Commedia*.

Dante entrou na caminhada árdua quando descobre o eterno exílio, que até então a humanidade estava fadada, num sentido mítico e religioso, então vê o seu próprio exílio. Nisto se deu conta de que um acontecimento presente não pode mudar o passado, cada qual vai ser preso nesse limite, pois a história não pode retroceder, mas há perdão para os erros passados. A

iconoclastia medieval e Dante viram nesse retroceder o purgatório. Não obstante a isso, o mundo e a história têm que viver com o fato de que Conde Ugolino cometeu assassinato e canibalismo matando os próprios filhos e netos, assim como hoje temos que viver com o fato de que os campos de concentração soviéticos e nazistas existiram, que a escravidão e o rebaixamento humano ainda nos perseguem e, com isso, tanta guerra. Mas a questão, para Dante, é o que cada cultura e cada humano vai fazer com a responsabilidade que tem quando se depara com determinadas situações do passado, que ditam algumas regras do presente e do futuro. A Águia do Espírito Santo mostra o futuro, mas é para o passado que Dante nos faz olhar, e nele o futuro, mostrando, por exemplo, que o medo do Espírito Santo foi transmitido aos cristãos pelos Romanos (*Par.* XIX, vv. 102) e com isto a ideia do juízo eterno (*Par.*, XIX, vv. 99). De alguma forma pensar o futuro é pensar a eternidade do passado, e diz: “*la Scrittura sovra voi non fosse, da dubitar sarebbe a meraviglia*” [Se a Escritura sobre vós não fosse posta, duvidar seria a maravilha] (*Par.* XIX, vv. 83-84).

Abaixo segue dois tercetos, nos quais Beatrice diz a Dante que ele deve retornar ao mundo terreno, ou seja, à realidade terrena, e escrever o que viu: “*Qui sarai tu poco tempo silvano;/ e sarai meco sanza fine cive/ di quella Roma onde Cristo è Romano/ Però, in pro del mondo che mal vive,/ al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,/ ritornato di là, fa che tu scrive*” [aqui serás pouco tempo silvano; e serás pouco tempo naquela Roma, onde Cristo é romano. Porém, em prol do mundo, que mal vive, diante de ti tens nos olhos aquilo que vês, retornando de lá, faz escrevê-lo] (*Purg.* XXXII. vv. 100-105).

Esse episódio, claramente, faz parte de uma manobra do Eu, para dar mais ânimo à fantasia, que Dante tinha de ser reconhecido enquanto poeta e, também, com isso, se vingar de seus inimigos. Na verdade, Dante desejava muito poder escrever sobre os temas que floresciam da junção entre Cristo e Roma. Certamente, o mito crístico é uma invenção judaica, mas não sem a ajuda greco romana, que o fortaleceu.

Mas por que um homem escreve a outros? A outros que, inclusive, não poderá conhecer em pessoa? Essa pergunta é muito similar àquela que Freud nos faz em *Introdução ao narcisismo* (1914): “de onde vem mesmo a necessidade que tem a psique de ultrapassar as fronteiras do narcisismo e pôr a libido em objetos?” (Freud, S. 2018f, p. 20). Se pudermos diferenciar, existem os que adentram a selva, como Dante adentrou, e aqueles que nem chegam ao caminho, porque falta tempo, ânimo e coragem, necessários para, primeiro, identificar o que impede o propósito da vida em si e, segundo, identificando-o, saber distinguir o que impede

seguir viagem, seguir em frente na vida de maneira amorosa e ética. Obviamente, a questão social e cultural pesa nesta descoberta.

E qual é, ou quais são, os impedimentos para Dante? No ínico de seu sonho, ele nos apresenta as três feras como se elas fossem o impedimento. Nós as interpretamos com a psicanálise como a representação do impedimento em investir a libido em objetos mais socialmente aceitos, que parte da sublimação e da intelectualização exigem, seja para que o Eu se fortaleça diante do luto, frente aos imperativos destrutivos do Id e do Supereu, seja para que a libido do Eu não seja totalmente narcísica.

De qualquer maneira, não podemos nos esquecer que não seria difícil que um exilado, como Dante, distante daqueles que amava, por uma imposição político-religiosa, pudesse desejar morrer ou matar/se vingar de seus inimigos, e, talvez, seja este conflito uma das maiores ambivalências presentes no poema: se vingar de seus inimigos, ao mesmo tempo em que deseja o paraíso. Não podemos nos esquecer que ele vivia em uma época de florescimento intelectual e cultural, nasceu em uma cidade considerada a capital cultural europeia de sua época, Firenze, em 1266, estudou a *quadrivio* e a *trivio*, se formou como boticário, ocupou o cargo de *priore*, viajou por várias cidades e países, conheceu reis e senhores feudais, ou seja, soube colher de seu tempo as letícias, que lhes foram possíveis, não obstante o destino tortuoso que lhe causou o exílio. Contudo, lutou sob o infortúnio de ser um homem de grande vulto intelectual vivendo de favores, vendo sua família passar dificuldades, sem nem ao menos poder oferecer um dote à sua filha, o que era comum que os pais fizessem à sua época, e a viu obrigada a ser *suora*⁶⁰ Beatrice.

A resposta de Freud à pergunta acerca da necessidade que tem a psique de ultrapassar as barreiras do narcisismo, é belíssima, e muito cara para a compreensão da fã, que diz a Dante que ele deve escrever o seu sonho, apontando para uma experiência na qual fã e sublimação estão dividindo um ponto comum de fortalecimento do Eu:

[a] resposta derivada de nosso curso de pensamento seria, mais uma vez, que tal necessidade surge quando o investimento do Eu com libido superou uma determinada medida. Um forte egoísmo protege contra o adoecimento, mas afinal é preciso começar a amar, para não adoecer, e é inevitável adoecer, quando, devido à frustração, não se pode amar. Algo semelhante à psicogênese da criação do mundo, tal como foi imaginada com Heine: ‘a doença foi bem a razão/ De todo o impulso de criar;/ Criando eu pude me curar,/ Criando eu me tornei são’. (Freud, S. 2018f, p. 20)

⁶⁰ “O santa suora mia...”. (Par. XXIV, vv.28).

A literatura é por muitos interpretada como uma espécie de possessão sobrenatural, em que alguns escritores são tomados por forças que não conseguem explicar, que os impelem a escreverem as suas visões. Os profetas e evangelistas, os *aedos* gregos, todos o que colheram da poesia, absolutamente, se entregam a tal possessão, e ela independe daquele que fora possuído, mas nós reconhecemos, com a psicanálise, que essa possessão é, na verdade, uma demanda sublimatória. Dante é um desses que fora possuído pelo sonho de seu poema e encarnou-o em seus tercetos. Assim, fez de sua Beatrice um eterno lume no *Paraíso*. Ele conseguiu expressar essa “possessão”, mas de maneira mais poética do que dogmática, ele não se tornou nenhum santo ou profeta por meio de seu sonho, se tornou poeta, o que sempre foi um de seus maiores desejos⁶¹. E o quê esse desejo têm a ver com *Trasumanar*?

Um estudante de literatura italiana, por exemplo, ao menos uma vez em vida de estudante, é chamado a responder algumas questões sobre a *Commedia*, assim, de acordo com a cartilha da crítica vigente a sua época, a resposta vai estar certa ou errada ou *nel mezzo del cammin* (talvez por isso seja melhor não nos prendermos a uma única interpretação)⁶². E se a pergunta for: “quem é Beatrice? ”, as respostas podem ser as mais variadas, mas, certamente, algumas vão passar pela explicação da figura de Beatrice representar a fê na *Commedia* e também vão passar pela biografia de Beatrice Portinari, que dizem os dantistas ter sido o amor de infância de Dante Alighieri, sua musa inspiradora, que morrera jovem, antes dos 20 anos. Todavia, talvez, essa não seja propriamente toda a Beatrice de Dante na *Commedia*. Como vimos, Beatrice é uma pulsão de vida, ligada ao feminino, à mãe, à filha, a Maria⁶³. Beatrice é o feminino que se dá por Amor ao filho, ao princípio erótico virginal da mãe, a quem o Espírito de Deus amou para gerar a si como o seu único filho, que não podendo ser no Espírito e pelo Espírito teve um pai substituto, morreu humano como outros, em uma cruz e diante da mãe que amou. A mãe que por ele pedia uma remissão, que foi confirmada em *Petencostes*, com a ressurreição; a partir de então, as almas arrependidas já podiam ter no purgatório uma saída:

⁶¹“com outra voz enfim, com outro velo/ co’ o laurel de Poeta irei à fonte/ do meu batismo, por cingido tê-lo;” (*Par. XXV*, vv. 7-9).

⁶²É recorrente nas referências de interpretação da *Commedia* a alusão aos quatro níveis de interpretação, como já dissemos: literal, anagógica/ mística, figural e alegórica. Nesse sentido, a nossa tese oferece uma outra via de interpretação a partir da psicanálise freudiana, o que não quer dizer que ignoremos os outros níveis de interpretação. Na verdade, todos eles são muito caros a nós, pois é a partir deles que conseguimos mirar o que está em jogo a nível do inconsciente no desejo de Dante em seu sonho.

⁶³A iconoclastia do Catolicismo Romano fez com que a imagem de Maria passasse a representar, figuralmente, todas as mulheres beatificadas. Então, a mãe de Cristo é a mãe que provém o ministério santo. Mas, nós sabemos, depois do que nos prova a psicanálise, que todas as marias são figuras do Complexo de Édipo.

“[e] poi che fummo un poco più avanti, udià gridar: ‘Maria òra per noi’: gridar ‘Michele’ e ‘Pietro’ e ‘Tutti santi’” [Um pouco avante ouvi de espíritos tantos a voz bradar: — “Por nós orai, Maria, Pedro, Miguel e todos os mais Santos!]. (*Purg.* XIII, vv. 49-51).

Ter escolhido Ravena como seu lugar de “descanso eterno” pode nos mostrar que se Dante não pode desfrutar da companhia de sua filha, a *suora* Beatrice⁶⁴, um amor que o exílio lhe tirou, ainda nutria o desejo de desfrutar, ao menos na morte, a sua presença: “*io mi rivolsi dal mio destro lato/per vedere in Beatrice il mio dovere/ o per parlare o per atto, segnato*” [voltei-me ao lado esquerdo para ver em Beatrice o meu dever, para dele falar em ato já assinalado]⁶⁵.

O desejo de Dante, que tem a ver com *Trasumanar*, é que dentro de sua fantasia, *trasumanar* é retornar da sepultura ou ir além dela, para uma vida após ela, em que desfrutaria da companhia do Amor pleno, sem faltas, mas talvez esse lugar, paradoxalmente, só seja descoberto quando se aceita a sepultura. Porém, pensando na compensação, retornar da sepultura também esconde o desejo de nascer novamente, nascendo novamente estará de volta ao seio de sua mãe, estando de volta a este seio poderia, então, ser batizado novamente, sendo batizado novamente poderia renovar sua fê, renovando sua fê poderia novamente estar diante do seu primeiro amor, por que foi assim que ele sentiu pela primeira vez sua presença. Então, essa repetição da vida após a morte é uma repetição do desejo de nascer novamente, já que somente esse retorno poderia satisfazê-lo triplamente: estar novamente com sua mãe, sua filha e sua *donna enamorata*.

Dante adentrou na empreitada de escrever o seu poema não como quem cumpria uma pena, mas como quem cumpre uma promessa, que foi feita a Beatrice. Cumprir uma promessa é se ligar [*Bindung*] ao Amor, que ele condensa em Beatrice, assim como condensa em seu trisavô Cacciaguída⁶⁶. Como *Capriches de Niccolò Paganini* ou como *extrair a pedra da*

⁶⁴Três obras importantes acerca desse tema são *Dante em Ravenna* por Luigi Biondi (1837), *Dante em Ravenna* por Tito Mammoli (1883) e *Beatrice Alighieri* por Iigenia Zauli Sajani (1853). Ver: Lettera al Conte Giulio Perticari intorno gli onori parentali renduti a Dante nel compiere l'anno cinquecentesimo dopo la morte di lui. In: Estratto del Tomo XI del Giornale Arcadico.

⁶⁵“Por Beatriz, voltei-me ao outro lado, /em busca da lição sua rotineira, /por palavra ou aceno costumado”. (*Par.* Canto XVIII, vv. 52-54).

⁶⁶Do Canto XV ao Canto XVII do paraíso, Dante mantém um diálogo com Cacciaguída, seu trisavô. Nesse diálogo Cacciaguída diz a Dante que o seu grito fará como vento a percorrer os mais altos cumes (*Par.* Canto XVII, vv. 133-134), logo após, Dante avista uma inscrição, que nós interpretamos como um compromisso: “DILIGITE IUSTITIAM, a primeira, /do céu no fundo letra a letra tinta, /QUI IUDICATES TERRAM, a lindeira”, cuja

loucura de Hieronimos Boch, Dante não guardou para si suas *geme dei diavoli*, que ficam escondidas nas profundezas infernais. Ele queria vencê-las. “Para chegar a alguém mais digno do que eu”, fala Virgílio, como Firenze gritou a Dante quando foram separados. E foi Ravena e Beatrice, assim, mais dignas, afinal, o que um homem, como o exilado Dante, poderia querer a mais do que o lugar de sua morte perto de sua amada *suora Beatrice*?⁶⁷ Se Firenze foi a cidade de seu nascimento, e nela ele se encontrou na “*selva oscura*”, Ravena o acolheu na morte e la avistou o paraíso. Morreu sem retornar à fonte de seu batismo, no entanto, ninguém duvida de seu laurel de poeta. Não obstante ter sofrido duras penas até entregar o seu poema ao mundo dos mercados, para hoje ser comercializado no grande turismo italiano, e no grande mercado da fé cristã, muitas vezes com sotaque de Farinata⁶⁸. Inclusive, Dante fantasiou que seus inimigos poderiam estar dentre aqueles que o reconheceriam como poeta, quando teceu o seu diálogo com seu trisavô no *Par. XV - XVII*.

O chão em que é enterrado um homem diz muito sobre ele e sobre sua história. Dante queria encontrar Beatrice, sua filha Antonia, que fora ordenada com o nome Beatrice em um convento em Ravena⁶⁹, além disso Beatrice foi o nome que dera ao seu amor de infância em *Vita Nuova*. A questão maior é que este mesmo nome aparece como guia espiritual de sua visão na *Commedia*. Portanto, é assim que Beatrice pode ser entendida, como enigma espiritual, como parte do aparelho anímico, não apenas como uma mulher amada idealmente. Em uma leitura mais figural e mística, significa que Beatrice é o reencontro de Dante com a sua fé. Porém em uma interpretação psicanalítica, ela se relaciona com o símbolo mnêmico primário de Dante, é o reencontro do Eu com os fantasmas de seu desamparo, relacionados ao feminino, simbolicamente, porque foi na falta da mãe, que morrera quando havia 6 anos, que ele se encontrou perdido pela primeira vez, como, também, foi por meio de seu sonho que pôde se (re)ligar a Virgílio, se (re)ligar à figura paterna, para sair da imobilidade, como vemos no inferno II.

tradução é “amai a justiça vós que governais a Terra” (*Par. Canto XVIII*, vv. 91-93), o que pode significar que o seu maior compromisso ao escrever o poema era a justiça, justiça tanto por sua condenação ao exílio quanto por todas as condenações que os governantes da Terra impugnam a outros, sem que haja justiça em nenhum de seus atos. Dante termina esse canto de modo sarcástico, mencionando os abusos da igreja romana ao praticar a excomunhão, feitas com fins políticos, como no caso do papa João XXII. (*Par. Canto XVIII*, vv. 129-130).

⁶⁷“*Ó santa suora mia che sì ne prieghe/ devota, per lo tuo ardente affetto/ da quella bella spera mi disleghe*”. *Par. XXIV*, vv. 28-30.

⁶⁸Farinata é de família *guibulina*, opositora politicamente a de Dante e que expulsou tanto seu pai quanto Dante de Firenze: “[t]ão duros na adversão à minha grei/ foram’, disse ele, ‘e a mim e aos meus parentes,/que , por duas vezes, eu os expulsei” (*Inf. X*, vv. 46-48).

⁶⁹Essa informação encontramos na biografia de Dante feita por Piero Bargellini, *Vita di Dante*: “diventata clarissa a Ravena col nome di suor Beatrice” (Bargellini, P.1964, p. 109)

Embora o Poeta não tenha chegado a demonstrar o que é a fê por palavras, pois ela não pode ser demonstrada desta maneira, como aparece no Canto X do *Paraíso*, e sempre esbarre nos limites da razão, como disse de maneira crítica, neste mesmo canto; o poema nos comunica encontros que podem nos fazer pensar essa fê, que estaria em Beatrice, tanto como símbolo mnémico primário, quanto como delírio⁷⁰, e parte de um processo sublimatório, como forma de compensar faltas e desencontros, no sentido de uma intersecção entre desejo e realidade. Mesma estrutura vemos em Maria sendo a grande intercessora das almas do purgatório.

Certamente, um dos compromissos de Dante era realizar-se como o poeta de um sonho profético, porque político, isto é o que ofereceria de si para chegar ao *Trasumanar*. Em seu compromisso, ele escreveria o poema apenas para poder um pouco se ligar às três mulheres de sua vida. Se teve o delírio de se projetar no além-mundo da alma foi porque alguma coisa deveria oferecer de sua época e de si, talvez porque somente se oferecendo a outros pudesse realizar, na história e no tempo, o seu desejo de justiça, que ele sabia que seria realizado desde que rompesse a imobilidade, que é, em parte, rompida ao ligar-se à mãe, ao feminino. Então ele precisou se (re)ligar ao símbolo *mnémico* materno, porque o amor paterno de Virgílio é, também, o amor de Dante por seus filhos, e este se origina no amor materno. Por isso, Virgílio diz a Dante que ele encontrará alguém mais digno do que ele, que por intermédio dessa dignidade conseguiria continuar na caminhada do exílio, uma compensação por não ter tido uma mãe presente, mas que se tornaria presente através de sua obra. Dante já pensava nisso quando deu alguns recados para nós, leitores, dizendo que se ele não conseguisse retornar ao seu direito ao triunfo, pelo qual ele sofreu muito, nós já deveríamos ter escapado do fogo, “triunfais, estrelas”, ele nos diz.⁷¹ De alguma forma a fantasia de se projetar ao futuro foi um empreendimento real, que o fez viver até os nossos dias em seu poema.

Trasumanar é a junção de um prefixo e um verbo, ao verbo *umanar*, que para nós se traduz como sepultar, então, podemos juntar o prefixo indo europeu *tras* e constatar que ele só existe depois que o radical é tornado efetivo, depois que há o morto, para este ser exumado. O que está *nel mezzo del cammin* de Dante e do *trasumanar*, é o *il primo amore*, o primeiro amor, que o fez desejar [re]ligar-se à figura paterna, que está em Virgílio, e à materna, que é Beatrice.

⁷⁰O delírio entendido como em Heidegger: “[d]elírio não é inventar sentido na insensatez. *Wahn*, delírio, origina-se do alto alemão *wana* e significa: sem. O delirante pensa e pensa mais do que qualquer um. Mas nisso ele fica sem o sentido dos outros. Ele é um outro sentido. ‘*Sinnan*’ sentir, sentir-pensar, significa originariamente: viajar, almejar... pôr-se numa direção. A raiz indogermânica *sent* e *set* significa caminho. O desprendido é delirante porque está a caminho de outro lugar (Heidegger, 2003, p. 43).

⁷¹“*O gloriose stelle, o lume pregno/di gran virtù, dal quale io riconosco*” [O gloriosas estrelas, o lumes prenhos d ggrandes virtudes, as quais eu reconheço] *Par.* Canto XXII, vv. 106-112.

Como disse Freud, o homem apenas vence o seu narcisismo primário quando começa a amar, ou seja, quando há um investimento libidinal não apenas para o Eu, mas para outros, ditos objetos externos⁷², a partir disso, podemos vislumbrar, metaforicamente, o jardim do Éden que Dante enxerga no paraíso terrestre, como ele desejou reencontrá-lo pelo feminino, mostrando-se batizado por Matelda no Letes, vendo Lia colher flores enquanto Raquel está na rosa candida. Todo o afeto de Dante na sua (re)ligação está submetido ao feminino, por ele quis reencontrar a fê, e isto nos mostra o quanto o seu investimento libidinal rompeu as barreiras do Supereu tirano, patriarcal, e enlaçou-se em um desejo de liberdade, em que uma mulher prefigura João Batista. E essa liberdade ele reclama da Igreja corrupta, da falsa igreja, da igreja que ainda não realizou a ulterior tarefa. Por isso se um dia nos perguntarmos qual é o grande inimigo de Dante, devemos ter em mente que o seu grande inimigo é a falsa igreja, a igreja tola, herege e mesquinha, que enclausurou suor Beatrice, que enclausurou a fê, principalmente, a fê das mulheres.

Primeiro Dante, na escura encosta, perdido, precisava de um símbolo *mnémico* paterno para dar-lhe força e coragem e, somente com esse símbolo, pela sua presença, conseguiria elevar-se ao amor, que está em ligação com Beatrice, com o feminino maternal. Então vemos uma dependência do pai, que é, ao mesmo tempo, ambivalente. A partir desse movimento ele sairia da imobilidade e poderia ver-se novamente no caminho da sua fê, da fê que sonhara e que estava prestes a perder quando “*la drita via era smarita*” [a direita via era perdida]. Ele a havia perdido um tanto pelo exílio, ao distanciar-se da fonte de seu nascimento, porque distanciando-

⁷²Aqui talvez possamos pensar na *relação de objeto*, que é utilizada contemporaneamente por alguns psicanalistas, mas que em Freud, como vemos nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), se refere às relações recíprocas entre mãe e filho, em que há um investimento e uma escolha de objeto para o sujeito. Tal escolha é dada pela relação, como vemos em Melaine Klein, entre a significação (objetos projetados-introjetados), que impugnam no sujeito uma ação, esta pode ser sentida como alívio de tensão (tranquilizar) ou de aumento de tensão (perseguir), o que, por conseguinte, levaria à questão do “objeto bom” – “objeto mau”. Como nos explica Laplanche e Pontalis (2016), para situar a noção de relação de objeto na teoria freudiana, tendo em vista o que contemporaneamente desenvolveu-se nesse caminho, implicaria entender que Freud desenvolve a noção de objeto quando preocupa-se com a análise das pulsões, em que distingue em relação a elas suas fontes, objetos e metas. Sendo a fonte constituída no aparelho somático (de onde advém a excitação sexual), em que predomina as fases da evolução libidinal e suas zonas erógenas relacionadas. Quanto à meta e ao objeto, Freud as distingue em capítulos separados dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), demonstrando os desvios da meta (sadismo e masoquismo), assim como os desvios quanto ao objeto (homossexualidade, por exemplo). Em *Pulsões e seus destinos* (1915) encontra uma diferença entre as transformações da pulsão ligadas a modificações da meta e aquelas em que diz respeito essencialmente às transformações quanto ao objeto. Essa diferenciação implica reconhecer a pulsão parcial em causa, assim como a fonte somática. As pulsões parciais podem ser deslocadas, invertidas em seu contrário, sublimadas, etc., plasticamente. Neste sentido, reconhecemos que o objeto tem por condição necessária ser o condutor da satisfação, por isso é de alguma maneira imutável (na fase oral, por exemplo, os objetos são considerados apenas pela incorporação). De forma mais incisiva, a relação de objeto pode se apresentar tão desenvolvida na vida do sujeito que apenas um objeto determinado ou o seu substituto podem proporcionar satisfação, por isso tais objetos são considerados em sua *singularidade*. Segundo Freud, o objeto “é o que existe de mais variável na pulsão”, desta maneira, “encontrar o objeto é, no fundo, reencontrá-lo”. C.f.: relação de objeto in: Laplanche; Pontalis, 2016, p. 443-446.

se da fonte de seu nascimento estava também distante de seu batismo, distante de seu batismo estava distante de sua mãe, que ele havia perdido com seis anos de idade (quando provavelmente atribuiu a morte dela ao exílio de seu pai, que havia sido expulso de Firenze pelo partido de Farinata, como vemos no inferno X); na idade em que, justamente, seus símbolos mnêmicos primários seriam internalizados, portanto, apenas se o pai se movesse de seu exílio, retornasse para ajuda-lo, se tornando seu guia e protetor, é que ele poderia estar novamente diante do amor materno, que sublima, plenamente, na oração a *Vergine Madre* [Virgem Mãe].

É claro que é preciso ter em mente também que o *trasumanar* é um ir à sepultura dos inimigos, porque os inimigos são os insepultos, como Farinata, os que não merecem ter nenhum descanso. De todo modo, Dante nutre o desejo de vencê-los para “*riveder le stelle*” [rever as estrelas], caso contrário não conseguiria passar do *inferno*, sucumbiria como eles sucumbiram, choraria com Lúcifer um choro mecânico, sem nenhuma emoção, ficaria onde está Pluto o *gran nemico* [grande inimigo].

A mecanicidade do choro de Lúcifer está relacionada a um tipo de afeto narcísico, onde na *relação de objeto* pouco importa o outro, este é apenas tratado como supérfluo, sem conexão simbólica e, por assim dizer, descartável, sem nenhuma ligação. Freud diz, em *Introdução ao narcisismo* (1914), que em uma relação entre duas pessoas é como se tivessem quatro, pois cada qual possui o seu lado ativo e passivo. Freud estava sendo bastante otimista quando chegou à essa conclusão, pois essa relação apenas se dá quando cada qual é inteiro. Infelizmente, a grande verdade é que, em muitas situações, não se tem nem um terço de cada um, e o que isso significa senão falta de voltar-se ao outro, falta de *Bindung*.

Para o cristão Dante, é impossível a salvação sem o corpo de Cristo, ou seja, sem o Cristo inteiro sepultado e ressurgido da sepultura, é impossível pensar na sua Unidade sem *Petencostes*, sem pensar a mãe de Cristo, Maria. A *Commedia*, como vimos, realiza uma leitura espiritualizante da fé cristã, é uma tentativa de reunião, reencontro entre várias crenças, não existiria inteira sem todas as suas partes, inclusive sem o emblemático verso 160, que apenas existe no purgatório, e que para nós é um enigma da estrutura trina e una do poema. Então, pensando nesse sentido enigmático da simbologia trina e una, podemos chegar um pouco perto do *mezzo del cammin di nostra vita* [no meio do caminho de nossa vida], para reencontrarmos o *Das Unbewusste* [o inconsciente] de Dante na *Commedia*, a propósito do elemento da repetição do número três em seu poema, no qual é suposto vários sentidos, e, com o qual devia lidar, para compor o poema, sendo o primeiro motor de sua criação poética na *Commedia*, que

escreveu com as chamas de sua condenação à fogueira e à força. Poderíamos dizer que as chamas do exílio era o que ele menos temia, quando se vê perdido na selva escura. E o compromisso selado com Beatrice, foi o que pode fazer para sair das chamas da condenação ao menos em fantasia.

Outra questão que devemos buscar entender nessa fantasia de Dante, é que Beatrice é um símbolo que nasce com o “*primo amore*”, e este primeiro amor é, em outras palavras, reconhecer a atividade feminina, que lhe gerou e deu a vida, reencontrar a mãe na amada e a amada na mãe. Por conseguinte, após esse reconhecimento, é bom querermos entender o que no castelo silencioso, no qual esperam Homero, Horácio, Ovídio e Lucano, fez com que Dante fosse lá aceito como o sexto em sabedoria. Acerca dessa curiosa questão, Jorge Luís Borges escreve: “vivem num anelo sem esperança: não sofrem dor, mas sabem que Deus os exclui.”⁷³ Por que Deus os exclui? Seguindo a questão da atividade e passividade, é como se Dante não tivesse conseguido sua atividade pelo reconhecimento do feminino, mas estritamente por ser homem, o que não era o seu Eu ideal, ele almejava o feminino, entregar-se ao feminino de Beatrice. Isso pode revelar uma afetividade feminina em Dante, ou seja, desejar o ativo do masculino pelo passivo do feminino. Talvez não encontremos respostas satisfatórias para essa questão da afetividade do feminino em Dante, mas é bem provável que esse desejo pela atividade masculina intermediada pelo feminino revele apenas o seu amor e respeito pelas mulheres de sua vida e uma falta da figura materna, que seria compensada nesse jogo, que se traduz como necessidade de amor materno, visto que a mãe é, em linhas gerais, o primeiro amor de qualquer humano, e se ela morre, a falta é sentida como falta de objeto primário, uma interdição para investimento de afeto e disso decorre o potencial desejo de Dante em (re)ligar-se ao feminino.

Por meio desse amor primeiro, que está na potência ativa do feminino de Beatrice, Dante não só escreve a sua *Commedia*, o seu poema sacro, mas nos oferece uma outra maneira de pensarmos o sentido místico da poesia, da relação da poesia com o feminino, e talvez ela seja fruto de um processo psíquico desencadeado como desejo de presentear a mãe com uma obra. Essa é outra coisa que devemos refletir em Dante, é mais do que isso, a condição de tudo ele fez por meio de uma alta intelectualização e racionalização. A sua grande expressão plástica está no lugar que ele coloca o Amor no seu caminho de elaboração, não apenas no seu presente, mas em um permanente futuro, um permanente *Trasumanar*, ou seja, um permanente sepultar

⁷³Borges, J. Luís. O nobre castelo do canto IV, p. 19.

e desenterrar para sepultar de novo. Assim oferece para nós algo de estranho e familiar, *Das unheimlich*, “que servirão para definir certos lugares ou coisas que inspiram um vago horror, um conceito romântico” (Freud, S. 2019 a, p. 17)

A fê de Dante é intrínseca ao seu desamparo e luto, nos dirige à compreensão de uma angústia primária em relação a perda objetual e um “vago horror” no encontro com a figura materna morta. Digamos que este é um horror constitutivo, que muitas vezes se traduz como uma possibilidade de perda real, que traz uma angústia real, como a do infante que busca proteção e o *materno seio* não está mais lá. Assim, devemos entender essa possibilidade de perda como uma *angústia real* que se instala e que pode desencadear um rebaixamento do Eu. Então é preciso resgatar a figura materna para resgatar a confiança, depositá-la em algo, em si, por isso foi preciso que Dante simbolizasse esse algo, e ele sempre vai ser maior do que a representação do imutável corpo-objeto da mãe, de Beatrice, ele vai chegar a ser o Uno de Deus, ser tal como a plenitude dos tempos, tal como o êxtase *kairótico*. Os atributos de Deus estão no seio materno, como disse Bernardo de Claraval, o último guia de Dante. Mas com toda certeza isso não é tudo sobre Deus ou sobre Dante, ou sobre Beatrice e a mãe, é a trindade e unidade, apenas porque não sabemos compreender a totalidade dessa relação, como disse Rudolf Otto em *O Sagrado* (1917), Deus é “*das ganz Andere*”, ou seja, “o totalmente outro” e mais, “*ein begriffener Gott ist kein Gott*” [um Deus compreendido não é Deus]. Não estamos, assim, reduzindo Deus na experiência de Dante à mera fórmula do desamparo real, sentido pela ausência da figura materna, antes estamos dizendo que lidar com esse desamparo é lidar com Deus, porque lidar com Deus é, em primeiríssima instância, lidar com o humano que, por inúmeras razões, desenvolve suas vidas com um senso religioso, senso que nasce do e no drama familiar, nas em meio às sepulturas e aos mortos. Viver é a angústia e o perigo trazidos por suas ausências. Como Freud nos mostrou em *Uma experiência religiosa*, o desamparo constitutivo é a imagem da mãe morta passando pela necrópsia. Se pelas vias do desenvolvimento de nossa racionalização e intelectualização ainda é pouco provável chegarmos ao “totalmente outro”, poderia ser impossível, alguns diriam, converter essa crença em tratamento da angústia real por meios psicoterápicos. Mas o importante ao se observar isso tudo, é que o ato sublimatório, pelas vias artísticas, carrega consigo a artimanha de uma espécie de cura da sepultura e do luto.

Todo o problema da teologia na chamada civilização cristã ocidental está em termos tentado pensar a partir de Deus, em vez de em direção a Deus. ‘Pensar em direção a Deus’ para mim significa que tudo que formulamos sobre Deus no âmbito da religião

e da teologia são formas de auto-interpretação da existência humana que, feito uma trepadeira, procura agarrar-se em alguma coisa. (Drewermann, E., 2001. p. 88).

Essa trepadeira se agarra tanto à própria natureza quanto à arte humana, porque é por meio delas que nos imbuímos do mundo e da cultura. Os mistérios da cultura são muitas vezes tremendos e fascinantes, ao ponto de nos arrebatarmos nos êxtases, enquanto noutras vezes se apresentam mesmo nas faces do ordinariamente cotidiano, no que reside as pequenas coisas. A capacidade sublimatória carrega consigo várias nuances de interpretação, porque são camadas e mais camadas de associações a serem desvendadas e desenlaçadas. Se por acaso todo o mistério da *Commedia* nos fosse dado em um outro poema, em uma canção, ou em uma pintura, colocada até mesmo nos olhos dos que nada enxergam, ainda sim nos empenharíamos em saber como ela foi possível, e talvez nisso a resposta da psicanálise não seja suficientemente satisfatória, porque ela não se pergunta pelo o que é possível, mas, certamente, nisso não poderemos negar as *madonas* e as virgens como símbolos mnêmicos primários possíveis, que figuram a imagem da mãe morta e que estão no inconsciente ocidental e na religião.

Andando por este caminho ocidental, nos lembramos do conto de Rainer Maria Rilke *De alguém que escuta as pedras*, em que ele imagina o diálogo entre Michelangelo Buonarroti e Deus, quando compeço sua escultura *Pietà* (1555). Gustavo Bernardo no seu *A ficção de Deus* (2014), nos diz:

A atmosfera de desalento trágico da estátua impressiona Rilke, levando-o a compor o conto em que o escultor e Deus interrogam um ao outro, trêmulos, quando a pedra ainda é bruta e a obra se encontra apenas na mente de Michelangelo. Deus sente que todo o céu é apenas uma pedra que o aprisiona claustrofobicamente, enquanto Michelangelo, no conto, pensa que aquela pedra é tão pequena que outro não lhe acharia, nem mesmo um homem. Na verdade, a escultura de mármore, exposta no museu da catedral de Florença, mede mais de dois metros de altura. Apesar de considerar a pedra pequena, no conto de Rilke o escultor já vê nela as feições de José de Arimateia: elas se parecem com as do próprio Deus no teto da Capela Sistina, despidas somente da certeza e da arrogância. Há quem diga, porém, que essas feições são as do próprio Michelangelo, sugerindo que ele tenha se inspirado em si mesmo para representar a face de Deus. Assim, o criador espelharia o Criador. (Bernardo, G., 2014, p. 150).

O criador espelharia o Criador ou o contrário? De qualquer maneira, a fê, também entendida por muitos filósofos e teólogos como um dos principais conteúdos da religião, é o combustível que moveu Dante a percorrer o caminho de oferecer-se aos desígnios da madona, “Vergene madre”, e quando ele foi nomeá-la, tal como o primeiro Adão, o primeiro homem a nomear todas as coisas do mundo, segundo o mito bíblico, ele a nomeou Beatrice. Essa figura

onomástica da fê, inclusive, pode ser um indício de que ele não considerava a fê apenas um atributo cristão, já que ela tocou tanto a ele quanto ao mantuano pagão e sem batismo Virgílio. Se formos olhar pela via figurat, a *Commedia* não profere a fê em Cristo como a única verdade e o único caminho, nem é a única salvação, ela não é apenas espiritual nem apenas corporal, é algo que é formado com o *ser*, e a busca pelo *ser* é a expressão síntese da fê. Na visão da *Commedia*, a fê se dá no encontro, na ligação com o outro e na transformação de um em outro, que é o que move a arte, que moveu Michelangelo a esculpir o seu próprio semblante como o que há de mais sagrado entre os humanos: porque nele podia ver Deus. Dar o nome a um outro ser, e às coisas que fazem parte do nosso convívio, é, em primeiro lugar, um ato de amor, assim como nomeamos nossos filhos, é o símbolo da união e da descendência. Obviamente, isso não é tão claro para nós do século XXI, que muitas vezes nomeamos coisas e pessoas pensando no *marketing*. Mas Dante nomeou sua fê como Beatrice, o seu primeiro amor, como Eva o primeiro amor do velho Adão, a primeira mulher, a primeira mãe, a primeira filha, a primeira a ser nomeada. Eva, que aparece assentada na primeira sucessão da rosa no paraíso. Então pensamos no epíteto dado a Beatrice por Dante: “*beata e bella*” e nos damos conta de que *bella* não é apenas um adjetivo, é também o próprio nome de sua mãe. A fê, para ele, é a sacralidade de três nomes, que estão em um nome apenas, e ele os reúne no símbolo da “*Vergine madre, figlia del tuo figlio*” [virgem mãe, filha do filho teu]. Antes ele mesmo foi nomeado por Beatrice como Dante, que é o nome reduzido de Durante, e significa aquele que permanece. Seu nome aparece pela primeira vez na *Commedia* quando ele vai encontrar Beatrice, já quase saindo do purgatório. Afinal, o purgatório é o lugar do luto pela perda do objeto, nada mais natural que quando estamos novamente diante deste objeto, de alguma forma o purgatório vá se tornando paraíso e o luto se transformando em arte e então tomemos para nós o nosso nome novamente.

Em seu sonho, Dante se dá conta de que é Dante apenas quando reencontra com Beatrice: “*Dante, perché Virgilio se ne vada, non piangere ancora; ché pianger ti conven per altra spada*” [Dante, porque Virgílio se foi não chores mais, não chores ainda; que chorar deves por outra espada] (*Purg.* XXX, vv. 55-57). A mãe diz ao filho para não chorar pela partida do pai, pois ele deve chorar por outra “*spada*”, e esta espada é o seu próprio exílio, de maneira figurat. Mas, para a psicanálise, no estudo dos simbolismos do sonho, é o órgão sexual masculino:

[t]ambém é claro que todas as armas e ferramentas são usadas como símbolos do membro masculino: arado, martelo, espingarda, revólver, punhal, espada etc. — Da mesma forma, muitas paisagens dos sonhos, sobretudo aquelas compostas, ou co linhas cheias de florestas, podem facilmente ser reconhecidas como descrições de genitais,

Marcinowski reuniu uma série de exemplos em que os sonhadores ilustram seus sonhos com desenhos que representariam as paisagens e as localidades neles encontrados. Esses desenhos mostram muito bem a diferença entre significado latente e manifesto no sonho. Para um olhar desprevenido, parecem conter planos, mapas e coisas assim, mas um exame mais detido enxerga neles representações do corpo humano, dos genitais, etc., e apenas após essa interpretação o sonho pode ser compreendido. (Freud, S. 2020, p. 399-400)

A relação entre o exílio e a espada pode se dar pela angústia de castração, trazida pela condenação à fogueira, uma angústia real. “[v]oltei-me à esquerda, com confiança, que correndo pr’ mãe, o infante abriga, quando assustado busca segurança; ” (*Purg.* XXX, vv. 43-45).

Segundo Stekel, deve-se entender direita e esquerda, nos sonhos, num sentido ético. ‘O caminho à direita significa sempre o caminho da justiça; o caminho à esquerda, o do crime. Assim, a esquerda pode representar homossexualidade, incesto, perversão; e a direita, casamento, relações com uma prostituta etc., sempre avaliado do ponto de vista moral do indivíduo. (Freud, S. 2020, p. 401).

Quando Dante volta-se à esquerda, como uma criança procurando pela mãe, ele, na verdade, quer olhar para Virgílio, a figura paterna, mas ele já não estava mais presente, isso demonstra o abandono da figura paterna sentido por Dante em sua infância, e é nessa hora que chega Beatrice e o nomeia. Ele está chorando e ela o adverte que pare de chorar por Virgílio, pois deve chorar por outra espada.

As secreções do corpo humano — muco, lágrimas, urina, esperma — podem ser substituídas uma pela outra no sonho. Essa afirmação de Stekel, correta como um todo, sofreu justificada restrição em observações de R. Reitels (1913). O que acontece, no essencial, é a substituição de secreções significativas como o esperma por uma irrelevante. (Freud, S. 2020, p. 403).

O desenrolar da interpretação desses simbolismos da fantasia de Dante significa um conflito edípico, em que ele é reprimido pela figura feminina/materna a ejacular por outra espada, ou seja, por outro pênis. Assim representa uma repressão do desejo incestuoso, que se traduz: “não ejacule por seu pai, você tem que o substituí-lo por outro pênis”. Dante deve substituir a figura paterna por “outra espada”, o que nos revelaria um desejo homossexual. Mas podemos ir mais a fundo nessa interpretação, já que ela esconde na substituição da figura paterna pela “outra espada”, o medo de Dante que sua mãe tivesse trocado seu pai por outro homem, enquanto estava no exílio, e que tivesse morrido por isso. A palavra italiana *spada* aparece 14 vezes em todo o poema.

Alguns agora se encabulariam, diriam que esta análise é exdrúxula, pois não admitiriam que os símbolos sacros de Dante estejam revestidos, do ponto de vista psíquico, sob a censura, e que dentro da representatibilidade e figuração do conteúdo manifesto de seu sonho (no caso com o domínio da elaboração secundária), pudessem se tornar, no conteúdo latente, a elaboração de um conflito edípico, que se torna, no final das contas, um conflito de sexualidade em relação à passividade e a atividade da pulsão sexual. Mas isto já era de se esperar, porque talvez, ainda não tenham compreendido que, no que confere à metodologia metapsicologia desenvolvida por Freud, os pensamentos dos sonhos são, como nos explicam Laplanche; Pontalis (2016, p. 441): “imagens sensoriais que se impõem ao sujeito de forma quase alucinatória”, em sentido mais amplo, são conflitos pulsionais disfarçados, e devemos lembrar que nisto há uma relação entre o psíquico e o somático. Então se nos perguntamos pelo motivo do sonho de Dante não ser uma profecia advinda do Eterno mistério insolúvel, ou um sonho visionário, pela psicanálise devemos responder a esta pergunta recordando que para Freud a psique humana fora sendo formada na cultura e esta cultura é o que Garcia-Roza explicou: as possibilidades de satisfação. Isto significa que todas estas possibilidades se tornam latentes através dos mecanismos de repressão, e tendem a se manifestar de maneira mais socialmente aceita, sob a forma muitas vezes artística, ou pela atividade intelectual.

4 - MANCAR NÃO É PECADO⁷⁴

Quem descreve muito a cultura pode pensar pouco o mundo que se abre para além da cultura, quem pensa pouco a cultura pode perder o fio da meada quando está diante de um desejo da cultura. No entanto, se um dia toda a verdade fosse revelada, e com ela o real do desejo, nada poderíamos criar porque então não haveria mais mistério no desejo. Assim lembremos do que disse Richard Rorty sobre a verdade:

A verdade não pode estar diante de nós – não pode existir independentemente da mente humana – porque as frases não podem existir dessa maneira ou estar diante de nós dessa maneira. O mundo está diante de nós, mas as descrições do mundo não. Só as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas; o mundo por si próprio - sem o auxílio - das atividades descritivas dos seres humanos – não pode. (Rorty, R. 1994, p. 25)

Por isso, como estamos em uma cultura que a verdade foi sendo falseada pelas inúmeras técnicas de reprodutibilidade de desejos e satisfações massificadas, além de toda reprodutibilidade técnica do que hoje chamam de arte, apenas porque é o gosto estético dos tempos, que podem não ter muita coisa a ver com a arte de Dante, quando escreveu no axioma final do seu poema: *l'amor che muove il sole e le altre stelle* [o amor que move o sol e as mais estrelas], figurando o lugar do Amor na sua vida, na sua arte e no seu poema.

Após toda travessia de seu exílio, desenrolada com a elaboração de seu *poema sacro*, o epíteto que dera a *Commedia*, ele pode avistar o quanto já perdemos, e ainda perderemos do Amor⁷⁵, vislumbrando algum paraíso suspenso, para além do erro das gentes. Então pensamos,

⁷⁴Ditado popular, citado por Freud em *Além do Princípio do prazer* (1920[2020]), p. 465.

⁷⁵Como é tarefa difícil trabalhar com conceitos, elaboramos que para conseguirmos demonstrar que existe um sentimento amoroso maior ou último ao amor objetual, ele, o amor, será escrito com a letra inicial maiúscula, Amor, assim como acontece com a palavra Deus, pois deus, em minúsculo, diminuiria sua potência representativa. Nesse caso, com a letra inicial maiúscula, teremos uma maior noção da substância da grandeza e da gradação conceitual da palavra, assim como o seu significado dentro de uma frase. Pensando nessa questão conceitual, colocamos na letra inicial da palavra a sua substância, mas, independentemente, quem vai saber o que se esconde em todas as polissemias e nuances das palavras quando são pronunciadas pela boca ou mão humanas? Quando alguém pronuncia a palavra amor, não distingue, na pronúncia, a letra inicial maiúscula ou minúscula, embora saiba dentro de si do amor que pronuncia. Portanto, sabendo disso, vamos seguindo a distinção, assim, quando escrevo Amor, estou me referindo ao axioma total de Dante, "*L'amor che muove il sole e l'altre stelle*", para que possa distingui-lo do amor objetual. O Amor se distingue do amor em diversas gradações e dimensões, nesse caso, pois o axioma total de Dante, que diz que o amor é o que move o sol e as outras estrelas, não é apenas aquele sentimento que nos faz sermos afetados corporalmente pelo outro, puramente pela atração sexual, o objeto de satisfação, de prazer e de desejo; o Amor em Dante é trino e uno. Cósmico, porque requer a totalidade e reunião das dimensões do ser: corpo, mente e Espírito, sendo este último aquele que nos dirige ao mistério da eternidade, não apenas ao misterioso devir da alma após a morte, mas ao mistério do que fez o primeiro vir a *ser*, e este *ser* é um argumento amoroso,

com o Éden de Dante, que é um paraíso terrestre, a visão do antes do desamparo e da perda da inocência, que o *ser* ainda teria se não tivesse se tornado civilização/cultura, se não tivesse virado humano. Pensamos um pouco na verdade desse Amor, na perda desse Amor, em como o perdemos em nossa vida cotidiana, também como Dante o perdeu, pensamos que talvez Ele seja o único antídoto ao infortúnio total dos abismos do convívio civilizacional. Um axioma total, capaz de livra-nos da animalidade e bestialidade.

Falar sobre a experiência de Dante e do Amor na *Commedia* é sempre ter que falar de muitos amores, é uma palavra que aparece 67 vezes em todo o poema, e em cada vez que aparece nos mostra vários sentidos. Mas como axioma, no último verso, esconde e detém todos os sentidos. Nós não podemos acessar todos eles, imediatamente, o que podemos é olhar mais de perto alguns sentidos, e nisto a psicanálise pôde nos guiar.

Dante sempre foi, no mais das interpretações, muito dantesco e muito pouco dantiano, porque ser dantiano é ver uma questão elementar em Dante: primeiro o ventre, depois a arte, depois os verbos *essere* e *amare*. “*tu se’ colei che l’umana natura nobilitasti sì*” [tu foste aquela que a humana Natureza assim enobreceu] (*Par.* XXXIII, vv. 70-72). Desde que no mosteiro de Luni ⁷⁶leram suas primeiras palavras: “*Nel mezzo del cammin de nostra vita*” e se deram conta de que não se tratava de um Dante qualquer, de mais uma personagem que duraria pouco, foram lá todos os que quiseram saber mais um pouco sobre a vida daquele exilado poeta florentino, daquele poeta que no final de seu poema diz que o Amor move o sol e as mais estrelas, e que em suas linhas citou tantos, conhecidos e desconhecidos, para chegar a esse verso fascinante. Alguns exemplos bastam para vermos o quanto fomos sumariamente desgraçados na história com algumas presenças e agraciados com outras, Dante não se eximiu da tarefa de apontar seus inimigos (muito ideológicos) e de exaltar e amar seus amigos (ao ponto de defendê-los em seu

porque só chega a *ser* que tem Amor, porque nós, humanos, somos como grãos de matérias infinitesimais diante desse senso de totalidade que o Amor promove. O que são mente e corpo diante do Amor e o que cada um determinará dele nesse Todo, para que seja possível a felicidade ou a plenitude? Certamente, essa é uma questão que importava a Dante.

⁷⁶Joaquim Pinto de Campos, em estudo realizado para o prólogo de sua tradução da *Commedia*, nos diz que ao terminar o poema, Dante chega ao mosteiro dominicano da diocese de Luni e é recebido pelo frade Hilário, que escreve a Ugucção della Facciola, a quem Dante pede que entregasse o poema do *Inferno*: “[a] aqui veio Dante, atraído, ou pelo desejo de visitar esta ordem religiosa, ou por outro qualquer afeto. Aparecendo este homem desconhecido a mim, e aos outros frades, perguntei-lhe quem era, e a quem procurava? Nada me respondeu, correndo em silêncio os olhos pelas colunas e traves do claustro. De novo fiz a mesma pergunta. E ele, voltando lentamente a cabeça, e fitando-nos os olhos, respondeu: Paz! ” (Campos, J. P. A Divina Comédia: Prólogo, p. XXX). Nas páginas seguintes, Campos nos conta que Dante entregou ao fr. Hilário o *Inferno* para que o entregasse a Ugucção della Facciola, que o poema do *Purgatório* fora entregue a Morello Malaspina e o do *Paraíso* fora entregue a Frederico, o rei da Sicília, mas que nenhuma nota fora feita pelo próprio Dante. Assim, ficamos sem saber em que circunstâncias os poemas foram reunidos novamente ou se Dante manteve consigo uma cópia completa de sua obra.

próprio inferno). Depois do mosteiro de Luni, quiseram saber mais sobre esse Amor, com o qual se pode conseguir separar o joio do trigo nos cem cantos da *maravilhosa criação poética* de Dante, em que se ver humano é não deixar de ser um tanto mais divino e celeste, parte naquele Um, dois e três, que deve reinar sempre em três, dois e um, e que também são vários poemas no meio do caminho da vida humana. Mas poucos souberam ver que na face de Dante, e do Uno que o reina, haviam de ter muitos outros e outros caminhos, além do cristão, e muitas outras orações, além daquelas que os santos padres, profetas e salmistas mostram. Por isso, somente agora conseguimos enxergar que a *Commedia* não foi escrita para servir a nenhuma ordem religiosa, como a interpretação figural e anagógica pode suscitar, não obstante, Dante ter entregado o inferno da *Commedia* ao mosteiro de Luni. Devemos interpretar esse episódio como uma forma de heresia de Dante e de *episteme*, em seu sentido forte, que, no final das contas, significa “resistir”. Do sentido epistêmico que emana dos 4711 tercetos da *Commedia*, olhamos os seus 100 versos únicos, que podem ser lidos como uma condensação, que confere circularidade aos cantos. Tais versos podem ser colocados dispostos como um outro poema, um poema condensado, inconsciente, de trinta e três tercetos e um verso único, que será o Uno, o único verso único da nova estrutura poética e ele é, justamente, aquele verso em que diz que o Amor é o que move o sol, as estrelas e tudo.

A *Commedia*, sendo apenas um poema escrito por alguém que queria justiça divina e humana, foi submetida às tantas interpretações que vieram depois da primeira mirada religiosa sobre ela, iniciada no mosteiro de Luni, e também suscitada por Bocaccio, um de seus primeiros intérpretes. Quando pensamos nisso, pensamos na imagem de um poema peregrino, dentro do livro sacro, que é a vida de Dante enquanto personagem. Ele vai andando pelos caminhos atrás de seus mestres, até ele mesmo receber o seu capelo, por ter escrito seu poema, que assim como chega ao inferno, chega ao paraíso, e à vida de outros textos, como os escritos por Borges, por Piglia, por T.S. Eliot, por Ezra Pound, por Pasolini, por Beckett, por Joyce, por Terry Eagleton e tantos outros, que em Dante se inspiraram. Enfim, esse movimento de textos que se encontram e se encontraram, por intermédio do *mezzo del cammin* de Dante, talvez seja o que mais traga sentido para a existência do próprio poema como sendo sacra e, com isso, da própria síntese da profecia figural de Gioacchino, que Dante realizou. Então esse último verso único, aquele que move todos os outros, é também o mais político e também o mais mítico, pois é o único Um absoluto, em toda a estrutura trina da *Commedia*. Aqui, então, identificamos um pouco o Dante cabalista/numerólogo/matemático, porque um axioma é, dentre tantas coisas, uma fórmula e uma forma de apresentar uma verdade incontestável.

Como a psicanálise e a *Commedia* se encontram nessa fórmula? Poderíamos aqui traçar várias questões e aspectos em que elas podem se encontrar, algumas já traçamos, mas um, talvez, tenha sido o mais elementar: quando Freud começa a investigar literatura e psique, literatura e psicanálise. Naturalmente, ele ensaiou algumas maneiras de traçar esse estudo, como vimos nos capítulos anteriores. Então, podemos seguir os seus passos quando temos o ímpeto de interpretar qualquer texto literário, a partir dos conceitos da psicanálise freudiana. Mas existe um outro caminho, que é, justamente, o de encontrar um sentido a partir do encontro entre Dante e Freud. Um tanto sim, Freud deseja interpretar a *Commedia* e seu sonho tremendo, e um tanto sim, Dante pode querer saber a quantas andam as investigações sobre a alma e a fantasia humanas depois dos séculos em que anunciou a *nova belva*, se já conseguiram desvendar os seus segredos ocultos e descortinar o velame dos seus *versi strani*; se ainda conseguem fantasiar o paraíso, se ainda se horrorizam com o inferno ou se já se aliviaram com a invenção do purgatório.

Assim, dentre tantas maneiras e formas de procurar o elo no Amor, que está no axioma, não podemos nos esquecer de que, para a psicanálise, ele nasce, em princípio, no interstício da formação do Eu e do conseguinte narcisismo primário. Mas pensar nisso pode nos levar a tornar o Amor como uma ilusão somente proferida por religiosos místicos, que quase em totalidade são tomados como fora de um suposto princípio de realidade. Visto que para se ter Amor é preciso que não nos esqueçamos do senso de totalidade e completude, das dimensões do *ser* e, sendo assim, estaremos sempre diante de Deus, diante do que Freud designou por sentimento de onipotência, o que ele interpretou como sendo um mecanismo de defesa do Eu frente às vicissitudes do destino das pulsões, sendo este sentimento de onipotência um traço típico do narcisismo em sua origem, e aponta para um Deus que é um pai que fala do alto, das nuvens.

Se o poema de Dante fosse apenas um poema que fala de Amor e de Deus nós poderíamos nos darmos por vencidos, poderíamos dizer: “coitado do Dante, meu Deus, que teve de viver sem Beatrice” e, assim, apontar somente o caminho do luto e da melancolia e, com isso, nos perguntarmos o que eles implicam na vida do sujeito que entra em luto na flor da juventude, por ter perdido um amor erótico objetual para a morte; ainda nos perguntaríamos como esse luto se dá em uma criança de 6 anos, como Dante, quando perde a mãe. Mas ele não perdeu Beatrice. Ele amou as mulheres, teve filhos, conseguiu desenvolver seus estudos, escreveu tantos belos livros e poemas.

Parece nítido, dentro do que poderíamos dizer sobre o que Dante conseguiu desenvolver em sua personalidade, que havia um psiquismo saudável para a sua época, se pensarmos que

nela querer ser um poeta-profeta era algo corriqueiro e legítimo. Podemos também dizer que esse processo apenas foi possível através do empenho que tinha em seus estudos, pela força com que conseguiu perspectivá-los, fazendo-os dialogarem com várias correntes do pensamento religioso e filosófico, tanto ocidental quanto oriental, afinal, a cidade em que nascera, Firenze, lhe permitiu ter acesso a vários textos elementares, era considerada a capital cultural europeia, por sua localização territorial estratégica no século XII. Várias traduções de textos basilares para a formação do pensamento ocidental tiveram como primeira passagem essa cidade. Podemos ver nítido também qual é a denúncia que Dante faz em relação às corrupções, que são geradas através dos encontros culturais. Parece algo bem intencional, na sociologia dantiana da *Commedia*, colocar culturas contrárias, em suas tradições religiosas e seculares, na composição de um mesmo canto, o que nos faz observar como essas culturas se contrastam, ao mesmo tempo em que se aproximam pela vileza ou pelo amor. Dante nos mostra a degenerescência das culturas, quando cada uma vai reprimir o que considera ser o mal em outra. Por exemplo, quando mostra Estácio e Virgílio o conduzindo ao *paraíso*, quando mostra Farinata e Cavalcanti, iracundos na mesma cova herética, quando mostra Matelda e Lia, colhendo flores no paraíso terrestre. Ele quer mostrar a união das culturas, o que delas pode levar ao Sumo bem e o que cada uma produziu de equívoco histórico, que leva ao problema do mal. Colocou uma rosa como assento das matriarcas judaicas e de Beatrice, uma beata cristã, na composição alegórica da rosa do paraíso. É curioso ver que, de todas as mulheres da rosa, a única que não gerou filhos, propriamente ditos, foi Beatrice. Ela poderia ser considerada uma matriarca sem filhos, porém, essa posição de Beatrice faz parte de um desejo de Dante, seria o de completá-la sendo ele seu filho. Isso nos remete ao início da oração a *Vergine madre* feita por Bernardo, que é o preparo de Dante para o seu despertar/nascimento, e que é, também, o preparo para o final da sua visão/sonho e para o início da composição do poema.

No ventre da *Vergine Madre* se fez amor (*Par.* XXXIII, vv. 7). Na sucessão da oração, podemos pensar três maneiras que o desejo de Dante se manifesta: o primeiro em forma de súplica à figura materna “*supplica a te*” (idem vv. 25) ...”*che possa con li occhi lavarsi piu lálto verso l’ultima salute*” [que também virtude dos olhos seus levantes, por subir a visão do Sumo bem] (Idem vv. 26-27). Nesse desejo, suplicante, em que a mãe levanta o olhar do filho, para que este chegue ao verdadeiro bem, enxergamos o desejo de ligação [*Bindung*], porque talvez Dante julgasse que tivesse se perdido pela falta do amor materno. Segundo, um desejo de sanidade, que adviria da proteção materna “*che conservi sani, dopo tanto veder, li affetti suoi*” [que guarde sãos, após tanta visão, os afetos seus] (*Par.* XXXIII, vv. 35-36). Terceiro, o desejo

de deixar para os órfãos, que viriam depois dele, e também seus próprios filhos, uma obra que pudessem nutrir-se e se gloriarem da proteção paterna e materna, que é a glória de Cristo Pai sendo filho de sua filha Maria, de ter nascido dessa dupla expressão parterna, porém, não deixando de santificar a mãe, e esta glória está “*un poco in questi versi*” [um pouco nestes versos] (*Par. XXXIII vv. 74*), como na vida que advém da santificação das crianças “*che bagni ancor la lingua a la mammella*” [co’ a língua no materno seio] (*Par. XXXIII vv. 107-108*). Depois dessa visão, ele enxerga três círculos, que podemos associar ao momento em que tem a figuração de uma representação de seu nascimento: “*Ne la profonda e clara sussistenza/ de alto lume pavermi trê giri/ di tre colori e d’una contenenza*” [Do alto lume na clara subsistência/ três círculos agora pareciam/ de três cores, / em uma só abrangência] (*Par. XXXIII, vv. 115-117*).

Não é possível avaliar, com certeza, o impacto da perda dos pais. Contudo, em diversos momentos da *Commedia* — com Virgílio, com Brunetto Latini, com o poeta Guido Guinizelli —, Dante parece buscar a figura paterna, o pai espiritual e literário, por assim dizer. E a imagem da “mãe verdadeira” é, aos poucos, absorvida por Beatrice e pela Virgem Maria no Paraíso. (Lewis, R. W. B., 2002, p. 34).

Quem daqueles que, gostando de ler primeiro o final do poema, não iria *ritrovare* para ler todos os outros 14232 versos, não fosse o último verso único, que é também a última oração, para descobrir como Dante chegou ao seu axioma total. Afinal, ninguém nasce sabendo o que é o Amor e nem como é amar, lembrando o guardador de rebanhos Alberto Caeiro, e, ainda mais, ninguém nasce sabendo que essa é a força única do universo, de onde emanam todas as outras, como Dante quis mostrar, inclusive, no Amor que advém da força de seu nascimento.

Assim, pode-se descobrir, talvez, o poema-síntese, condensado e, por conseguinte, inconsciente de Dante, presente na *episteme* do poema, que colocou no seu último e primeiro verso. Então vemos da reunião dos versos únicos nascer todo o poema pela condensação. Desta condensação, nos deparamos com outros enigmas, pelas imagens que ela, plasticamente, nos remete. Em cada um dos cantos estes versos são os únicos que aparecem resistindo, como que dando o tom de conclusão e circularidade, mas, sozinhos, também desejam se unir aos outros únicos, com eles formar tercetos, porque na visão dantiana o Três deseja o Um, a unidade, e o Um deseja o Três, a trindade; porém, podemos entender estas (re) uniões em tercetos como uma fórmula, empregada por Dante. O início desse outro poema, condensado, não é mais *Nel mezzo del Cammin di nostra vita*, mas sim “*Allor si mosse, e io li tenni dietro*”, cujo primeiro terceto se daria “*Allor si mosse, e io li tenni dietro. /intra per lo cammino alto e silvestro/e caddi come l’uom cui sonno piglia*” [moveu-se então, e eu o acompanhei/ entrei pelo caminho árduo e

silvestre./ E caí, como em sono derribado]. O que se move nas costas de Dante, fazendo-o seguir caminho silvestre e cair de sono senão o Amor, que está em seu axioma, que o guiou junto a Virgílio e Beatrice, alegoricamente, mas que para ele foi a força e a oração elementar de ligação à vida e resistência no exílio.

Que possamos ver, no poema de Dante, o seu sentido mais psicanalítico, porque inconsciente, por meio dos tercetos que se formam na junção dos versos únicos dos cantos, repetindo-se a simbologia trina, como um movimento de condensação dos novos tercetos. Assim, não nos importa observar essa condensação como algo distante, para revelar uma verdade impossível ou uma mensagem oculta deixada pelo autor, mas como um desvelar de sentidos, que se abrem com a nova disposição dos versos únicos, enxergando-a como um poema condensado, que ficou sob o domínio do recalcado. Desse poema condensado, temos formada uma imagem e uma narrativa, temos uma *unitate* das três partes do poema. Sobre essa unidade, Dante nos diz, no início da terceira parte do poema, no paraíso II, quando chega no céu da Lua, que ela é o *formal principio*, o princípio criador, em que todos os outros confluem como *luce a luce*, em que se distingue o turvo e o claro (*Par. II vv. 148*). Aqui nós temos uma escolha, para tratar da personalidade do poeta; pode ser visto apenas como um religioso neurótico à procura do que na *tri-unità* trará o estágio último da profecia figural, que está em jogo nas três idades da história, como vimos com Gioacchino, que se confluíam em Uma idade apenas, e essa seria a Idade do Espírito. Mesmo se em uma análise anagógica do poema pudéssemos admitir que essa conclusão é também válida, todos os versos únicos nos fazem pensar no que eles significaram no mistério do círculo, o qual é mencionado no verso 133 do canto XXXIII da terceira parte do poema, o paraíso.

Um dos maiores mistérios para o humano é o Amor, este que na visão de Dante emana das fontes ocultas, invisíveis, que não se pode mensurar por sua inefabilidade, que vem sorrateiro pelas costas, nos movendo sem aviso, que foi tematizado por muitos outros poetas e objeto de análise de muitas correntes psicológicas, incipientes na psicofísica, desde Platão e Aristóteles, passando por Averróis e Cavalcanti, até chegarem, muito recentemente, nas psicologias modernas — da psicanálise freudiana até as psicologias cognitivas, cognitivistas e neurocientíficas. Quanto ao Amor, muitos o tornaram afeto, pois devem ter concordado que uma palavra com um campo semântico tão vasto poderia ser interpretada erroneamente, caso fosse colocada em outros termos. Porém, para os mais religiosos, o Amor, com A maiúsculo, é o Amor Divino, absoluto e pleno. Para outros tantos, o Amor salva vidas, não por mágica ou milagres, mas por sua potência criadora de sentido, afinal de contas, boa parte de tantas

descobertas científicas poderíamos colocar na conta de alguns que creram na concessão do Amor de Deus pela humanidade, quando viram o círculo e tudo o que dele deriva. Do ponto de vista religioso, a concessão do Amor de Deus pela humanidade é algo incompreensível, objetivamente e racionalmente, até mesmo, e inclusive, subjetivamente, por ser singular, inalcançável, incansável, arrebatador. Porém, se pensarmos um tanto metapsicologicamente, há algo nesse Amor Divino que é, na verdade, Amor humano, e é este que está em jogo quando falamos de singularidade, da qual também faz parte a relação entre Amor e desejo. Aqui talvez tenhamos chegado em um ponto de partida que é tanto religioso quanto psicológico, porque o Amor divino é também uma expressividade do Amor humano. Assim, quando queremos expressar admiração por alguém que tenha conseguido ultrapassar as sendas da moralidade do amor objetual, dizemos que esta é uma pessoa divina e espiritual; isto um pouco Dante quis nos mostrar, porém, obviamente, não podemos aqui provar por A mais B que ele não tenha sido um dissimulador do Amor, ou um mitomafaco, como o poeta fingidor, que Fernando Pessoa, ironicamente, nos mostrou.

Sobre o Amor, podemos um pouco especular e investir, como vemos no empenho de alguns poetas e religiosos em quererem conceituá-lo e fazê-lo vivo; alguns somente o contemplam, estão submersos nele, plasmados nele, diante dele, do incognoscível dele. Pelas vias racionais poderíamos chegar dizendo: “Dante está louco, o inferno não existe” ou “Dante está louco, o Amor não existe”. Afinal de contas, mesmo que Freud possa ter-nos mostrado, muito pela grandiosidade de seu Amor pela vida humana, que de onde provém parte deste Amor também provém o narcisismo, quando Ele passa a ser trocado ou substituído por objetos desprovidos de afeto, pelo dinheiro, ou por coisas futilmente materiais, por exemplo. Na singularidade do mundo em que vivemos, muitas vezes esse Amor é substituído não por vontade, porém, é uma cultura que se impõe; uma cultura do impedimento e da compensação da morte das coisas pelo banal e pelo fútil. Talvez em todas as épocas da história humana essa potência do Amor já estivesse posta como energia, como afeto, como movimento, como uma cognição *ab intra*, como uma *ratio superiore*. Mas nossa época talvez não consiga acessá-lo mais da mesma maneira, o purgatório é a expressão disso, pois remete a um lugar de luto, que os medievais viviam com instensidade; em nossa época este luto não é vivido, mas compensado. O que é o Amor, afinal? Aquela necessidade de proteger e de ser protegido? De sair do desamparo? A necessidade de pertencer a algum sentido? “Chama que arde sem se ver”? Vida? Deus? Felicidade? Força motriz das *Musas*? Cada qual, em sua maneira, pensa o Amor, assim pensou Platão, Homero, Hesíodo, Virgílio, Plutarco, Paulo, Jesus Cristo, todos pensam no

Amor, sentem o Amor, se submetem a Ele, o desejam, fazem-no florescer, matam-no, o subvertem, o sacralizam. Alguns diriam que não existe um Amor, mas várias formas de amor e de amar, outros diriam que não existe o Amor, mas a construção de um respeito mútuo e admiração pela única espécie capaz de desenvolver a luz da admiração a si mesma enquanto espécie mais importante da Criação, que um dia achou que possuísse alma na vida e que depois da morte ela poderia ou não ser salva, que se fosse salva veria o paraíso, a vida plena de letícias, veria as portas de São Pedro e a luz divina. Outros se calaram diante das portas do além, não as querem ver, não as pensam necessárias, porém querem voltar ao passo primário do além e do antes, como parte de uma mesma moeda, onde cara é a porta em que nos vemos diante das feras dos séculos que já passaram, que nos rondaram sempre como inimigos, e coroa é a nossa própria cara sendo pintada neste século, em que tudo já parece meio perdido, como Michelangelo pintando Deus, mas apenas querendo ser ele mesmo. Outros pensam que essa pergunta pelo Amor é totalmente descabida, pois bastaria senti-lo, Amor, e nada mais.

É interessante a resposta que Dante nos dá sobre essa pergunta, ao respondê-la com sua própria vida, criativamente, como político exilado, que provou o pão da casa alheia, que morreu na miséria, dizem que com malária, a doença do povo, aquela que matou um continente Africano por muitos anos e ainda mata, mas essa não pode ser considerada uma qualidade da personagem que era Dante, saberíamos dizer o quanto pensou no Amor até o final? Conseguiu provar que amou para si mesmo?

Mas é claro que por mais que possamos escrever mais de setecentos tomos dedicados ao Amor de Dante por Beatrice, por Virgílio, pela humanidade, um a cada ano, desde sua morte, não conseguiríamos chegar perto de sua singularidade enquanto tocado pelo corpo vivo que foi capaz de experimentar viver esse Amor. A imensidão de Dante está no tamanho de sua inclinação ao Amor, que podemos admirar ao vermos e constatarmos no que ele se tornou e no que sempre quis se tornar: um poeta-político. Mas depois veio Maquiavél, as teorias do Estado, e a política de Dante não é tanto mais necessária, mas sua poesia sim, e com ela a visão deste Amor.

Não queremos ficar aqui apenas repetindo que o Amor é um meio entre o espiritual e a sexualidade, que ambos fazem parte da formação da subjetividade. A psicanálise, ou interpretação psicanalítica, não deve se restringir a entender os sonhos como mera projeção de desejos inconclusos do esquema edípiano, pois pareceria que chegaríamos a compreender Deus por meio de tal esquema, mas sabemos que essa análise incorreria em um erro porque, absolutamente, não podemos colocar Deus como categoria de análise, nem mesmo em nenhuma

categoria estritamente metafísica. Obviamente, sabemos que o humano, por longo período, pensou Deus de maneira transcendente e projetiva, mas hoje já sabemos que é na imanência que a potência deística age no humano. Ela ocupa um lugar específico na formação anímica/psíquica, que é justamente onde restam os conteúdos do inconsciente, que foram e são gestados pelas formações culturais, diante do que se espera da concessão do Amor de Deus pela humanidade. Sabemos que essas formações são diversas, peculiares, mas podem ser também formações por intermédio de uma massificação, ou seja, uma massificação das possibilidades de satisfação, em que Deus apenas serve de moleta. Sabemos também que isso incorre em um Eu massificado, sem subjetividade e impedido de singularidade, um Eu alienado, já porque todas as instâncias e dimensões do *ser* ficaram corrompidas com o processo de massificação, formando um Eu fraco e, disto, não é difícil vermos o Supereu tirano.

A tirania, da qual descende o Supereu que encontra um Eu enfraquecido, é uma tirania não tanto mais ambivalente, porque já não se sabe mais distinguir bem e mal, tudo parece já ter sido corrompido, sendo assim, o império da incerteza e da *nova belva* não nos deixa nenhuma possibilidade de fuga, a não ser as formações reativas, sempre e cada vez mais intensas, acompanhadas de angústia e sensação de impossibilidade de um futuro melhor, sem que haja uma intervenção da guerra ou daquela mão misteriosamente divina, tal como o dilúvio ou a fuga do Egito. Claramente, esse fim da história não é o mesmo para a ciência e foi, justamente, nessa outra possibilidade de entender o fim e o além que Freud vislumbrou desenvolver a psicanálise.

Mas vejamos que Dante não faz parte de uma cultura massificada como a nossa, embora já com um nível de massificação se elevando, visto a forte presença da cultura religiosa judaico-cristã e de seu incipiente emburguesamento, com a formação das pequenas e médias cidades/comunas. É até inacreditável vermos como essa cultura cidadina veio para ficar, e talvez ela seja uma maldição histórica; não temos como comparar tais culturas sem não ficarmos encabulados em vermos que setecentos anos se passaram na degradação das cidades e com elas do Amor. Que fosse esse o final do caminho humano, Dante não tinha como prever, mas ele disse que a *città* é dolorosa *Inf.* III. Um tanto dessa degradação cidadina, ele colocou na conta da satisfação pela acumulação de poder, tanto material quanto simbólico e, por conseguinte, espiritual. Mostrou como os dois poderes de sua época, secular e religioso, estavam se mesclando, e o que poderia advir dessa junção.

Ele mostrou na *Commedia* o meio que via para sair da infernalidade e esse era o caminho da denúncia da cultura massificada, imbuída por alguns *ethos* civilizacionais. A denúncia de

que a procura pela riqueza material traz uma degradação ética ao humano e o impede de *ser*, pois perde o senso de totalidade, de união, de reunião, que está no Amor, na fê, na *emunah* (pensando no Dante hebreu). A consequência dessa degradação é catastrófica, nós a vemos hoje, nitidamente, pois assim a humanidade passou a colocar qualquer cobiça no lugar da inteligência/intelecto, no lugar do *intellecto d'amore*, que Dante representou sendo mais desenvolvido nas mulheres do que nos homens: “*Oh donne che avete intelletto d'amore*”.

Nesse sentido, se a *Commedia* é o quinto evangelho, como defendem alguns dantistas na atualidade, ou se é o arquétipo de humanidade, não podemos afirmar como uma verdade, mas também não podemos dizer que seja falso. E talvez Dante mesmo não quisesse a alcunha de evangelista ou profeta, afinal de contas ele era um político laico⁷⁷, não um clérigo ou teólogo, mesmo que tenha estudado filosofia e teologia, sendo guiado por teólogos e filósofos, não podemos afirmar que sua intenção fosse, com seus estudos, evangelizar as almas ou fazê-las crerem em qualquer Amor ou Deus, que, no fundo e mais profundo, se traduzissem como mais uma maneira de fazer os humanos obterem poder e enriquecerem-se, em detrimento da miséria alheia e de uma Igreja magra. Não é a fama e o dinheiro que Dante nos mostra, e, sim, que tudo o que queria era lutar contra todo o teatro eclesiástico, pequeno burguês, que, incipientemente, estava se instalando na Europa pelas mãos da Igreja Católica Romana e das comunas, que se corrompiam diante do que este poder representava.

Então chegamos a um ponto em que seu trauma e sua repetição, como nos mostrou no Canto X do inferno, pela voz de Farinata, está no exílio de seu pai e de seu avô paterno. Dante morreu quase sem nenhum recurso material, tudo o que havia fora tirado com o exílio, mas nem por isso se tornou um bufão da corte, que fala de Amor com a mesma profundidade com que se empenha em ser o melhor em bajulação, para conseguir se manter, de alguma maneira, em uma posição confortável. Quando diante de São Pedro, repete por três que seu lugar lhe fora tomado, lembramos do que Farinata, um inimigo, lhe diz ao perguntar acerca de seus ancestrais, com expressão herética, saindo de uma tumba “como se tivesse o inferno em grão despeito”: “‘tão duros na adversão à minha grei foram’, disse ele, ‘e a mim e aos meus parentes, que por duas vezes, eu os expulsei’” (*Inf. X*, vv46-48). A terceira vez em que a família de Dante sofre com a expulsão de algum dos seus é, justamente, quando ele é exilado. Por isso, quando repete “*il luogo mio, il luogo mio, il luogo mio*”, é uma maneira de expressão deste trauma do exílio, que

⁷⁷Como nos explica Giambattista Vico, sobre a etimologia da palavra “laico”: “[a]ssim é que entre os franceses se dizia ‘clero’ na acepção de ‘letrado’, e, no que tange aos italianos, em um maravilhoso dito de Dante, ele se dizia ‘laico’ para dizer-se ‘homem que desconhecia as letras’”. C.f.: Vico, G. 1979, p. 98.

se repetia com ele. Não à toa, o primeiro verso de 31 letras, que se liga ao trauma de ter ficado órfão, está expresso no canto X do inferno: “*che ‘infin lá sú facea spiacer suo lezzo*” [que até lá seu miasma despejava] (Inf. Canto X, vv. 136). Neste canto, ainda, são punidas as almas dos epicuristas, por não haverem crido na existência da alma após a morte; também Frederico II e o Cardeal Ottaviano Degli Ubaldini, que era amigo dos Gibelinos, inimigos políticos de Dante.

Então algo se move nas costas de Dante, perdido na selva escura, e ele nessa hora não é o Dante humanidade, é o Dante homem. O que se move em suas costas é o Amor, que ele desejou ter de seu pai, que vem com Virgílio, não apenas para si, ou para as três mulheres gentis, que são o símbolo da mulher amada e devotada e do Amor intelectual encarnado no feminino, mas também o desejou para todos que conseguissem chegar até a *piccioletta barca* [pequenina barca] (*Par. II*, vv. 1). Assim, elas, as mulheres, que o esperam no paraíso, são o próprio Amor divino, consubstanciado, se camuflando e se revelando maior do que, simplesmente, um amor cortês, tema de qualquer poema lírico provençal medieval.

Além disso, o que se move nas costas de Dante com esse Amor, para além do vulto incerto de Virgílio e das três mulheres, aos olhos da psicanálise é, na verdade, uma ligação [*Bindung*]. Este termo aparece algumas vezes na obra de Freud, aqui nós o entendemos em um nível psíquico e em uma concepção econômica, que designa a maneira com que o Eu, para suportar a repetição de um trauma, ou evitar recordar-se dele, se liga a determinadas representações, a fim de se manter, relativamente, estável energeticamente e, por assim dizer, domar o desprazer. “Se o curso do pensamento vem chocar-se contra uma dessas imagens mnésicas ainda não domadas [*Ungebandigt*], [...] de uma sensação de desprazer e de uma tendência para a descarga [...] o curso do pensamento é rompido” (Freud, S. *apud* Laplanche; Pontalis, 2016, p. 270). É preciso esclarecer que a ideia de ligação, desenvolvida no *Projeto para uma psicologia científica* (1895), apresenta a concepção energética como um contrabalanceamento, ou até mesmo uma oposição, entre *Entbindung-Bindung* (desligação-ligação). A desligação se daria com uma descarga rígida de energia, desencadeada pela recordação de um afeto traumático; sua grandeza pode se apresentar de várias maneiras, como nos explica Laplanche e Pontalis (2016):

Encontra-se o termo principalmente nas formas *Unlustentbindung* (liberação de desprazer), *Lustentbindung* (liberação de prazer), *Sexualentbindung* (liberação [de excitação] sexual), *Affektentbindung* (liberação de afeto) e, noutros textos, *Angstentbindung* (liberação de angústia). Em todos esses casos, o que assim se

designa é um brusco aparecimento de energia livre tendendo de forma incoercível para a descarga. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 270).

O inconsciente, na literatura, e também na vida em geral, pode nos levar a tantas indagações e de tantas maneiras pode ser abordado. Não se trata de dizer que assim como a literatura, também a psicanálise não é científica, ou que é a-científica, e que não consegue chegar nunca à verdade acerca da vida anímica, ou seja, não chega nunca ao Real. Não obstante a isso, reconhecemos sua tarefa basilar, que é a análise restrita de conteúdos mnésicos e minemônicos, que se apresentam em associação, e podem levar-nos a reconhecer, no conteúdo manifesto, o sentido primário do que se encontra em estado de latência, na simbolização. Então vemos que há, de um lado, uma recusa/censura da psicanálise em obter da metafísica religiosa algo de positivo (o que recentemente está sendo mudado). Enquanto isso, de outro, os religiosos e místicos rechaçam o dogmatismo metapsicológico de Freud, em relação à espiritualidade humana. Se tomássemos o discurso religioso para julgarmos a psicanálise, pareceria que estaríamos procurando um argumento contra nós mesmos.

De tudo o que poderíamos pensar, em relação ao Amor em Dante, (re)lido pela psicanálise, é que através dele também encontramos o sentido e a junção de todos os versos únicos, estes vistos como fruto da condensação, como o retorno do recalado, como já dissemos, e, assim, nos é revelada uma imagem total do poema: Dante deseja se vingar da Igreja romana e de seus inimigos florentinos, que a ela estavam se unindo. A imagem condensada, forma um outro poema, em que participam as imagens síntese de todos os cantos, e que formam, plasticamente, nesse outro poema condensado, o que chamamos aqui de poema inconsciente, ou seja, um poema que emana uma narrativa mais curta, como um quadro síntese da *Commedia*. Como veremos, nesse quadro síntese ou, se preferirem, nesse poema condensado, a ligação [*Bindung*], da qual falamos anteriormente, nos parecerá mais clara.

Muitos irão se apressar em dizer que a união dos versos únicos não forma um outro poema, falarão que essa forma não tem sentido, negarão que dessa união possa haver algum poema inconsciente ou unidade síntese da *Commedia*. Para esses, prefiro dizer que não precisam de enxergar tal união como um poema, em verdade, a nova composição de tercetos também pode ser vista como uma forma de organização, pois dela tiraremos alguns sentidos dentro da simbologia dos números 3 e 1, a qual, de alguma forma, perseguimos até aqui, já que ela está no centro da questão simbólica de todo o poema de Dante, que até hoje tentam resolver, dando sentido a ela, tendo em vista o todo mítico. Coube a nós, de alguma maneira, para além

do aristotelismo das interpretações, experimentarmos até onde essa simbologia vai, tendo em vista sua cadeia associativa, porque ela faz parte da repetição.

As uniões de três versos únicos formam tercetos pelo conjunto de três cantos, porém, para além da simbologia do 3, está o 1, porque para Dante a razão trina é de 3 para 1. Além do mais, se Freud pode nos ensinar tantas coisas acerca do processo de análise de uma obra artística e literária, devemos perceber como essa outra disposição dos versos, e essa nova união, nos mostra algo que estava latente, formas derivadas do que nossos psiquismos poderiam lidar somente como conclusão, e que estão em jogo na relação entre transferência e contratransferência. Nisso não devemos nos esquecer do texto *Uma lembrança de infância de Leonardo*, em que Freud viu, e muitos dizem ter visto, a figura de um miliafro na obra *Sant'anna e a Virgem*, mas eu confesso, nunca consegui ver; isso pode não significar nada ao ponto de me tirar o sono, apenas é um outro mistério que paira sobre a cabeça daqueles que procuram lidar com as limitações de cada análise, que pode estar na própria maneira com que cada um enxerga a vida ou a arte, de como lidam com as suas próprias satisfações e desejos, que se desvelam na obra artística. Assim, alguns podem ver o miliafro de Leonardo, outros não, uns podem ver a união dos versos únicos da *Commedia* como um poema condensado, inconsciente, outros não. Além de tudo, aos leitores que não são familiarizados com a língua italiana, é preciso alertar que as traduções para o português, obviamente, ofuscam e distorcem algumas imagens, que de outra maneira se apresentam no original.

4.1 - DEPOIS DA MORTE AINDA VIVO

“in corpo par vivo ancor di sopra” [e em corpo, vivo ao mundo se afigura]
(*Inf.XXXIII, vv.157*)

Ninguém sabe o que é morrer, até com Amor continua sendo morte que não se sabe. Dante morreu cerca de três meses depois de olhar as pilastras do Mosteiro de Luni e entregar aos monges a versão do inferno de seu poema. Quando o poeta morre é que suas personagens começam a ser descobertas, e assim ele pode reviver em sua obra como o Dante que criou um Eu ideal para si (que é projetado como se fosse uma espécie de moral dantesca). Deixou uma chama viva e essa chama está tanto nos leitores, quanto na sua atividade criadora pela poesia. Mas ele não vive apenas porque deixou, como chama viva, em uma das maiores obras da literatura universal, a expressão de um Eu ideal. Vive por sua singularidade, aquela em que o

Amor que sentiu o coroou com louro e mitra (*Par.* XXVII, vv. 148). A mística, acerca da figura de Dante, interpreta esta experiência singular como uma expressão do êxtase deístico, mas isto não pode ser levado como o sentido último do Amor na *Commedia*, pois se Deus fosse escolher algum poema que fala de Amor, talvez não escolhesse o de Dante. Obviamente, que isto é apenas uma ironia, se lervarmos em conta que Deus já é toda poesia.

Podem dizer tudo sobre a singularidade da escrita de Dante e de sua política-poética ou poética-política; que ele conseguiu captar uma língua, que ele a tornou a língua dos italianos, de seus descendentes, uma língua que se encontrou com outras línguas, com futuras gentes (*Par.* XXXIII, vv. 72); podem, inclusive, dizer tudo quanto puderem sobre o Dante que viu o tempo e a história do mundo passar por suas retinas de profeta-poeta, que ele ficou suspenso fora da Terra, que fez uma predição, que conseguiu enxergar o universo em um verso, quando disse que o Amor é o que move por inteiro todos e o todo do universo; podem falar tudo sobre a composição de suas *terzinas*, que elas são encadenadas, que são música e conceitos reunidos em simetria. Ainda assim não conseguiriam chegar perto da potência de seu destino como sendo um daqueles que quiseram apenas se alimentar de “*sapienza, amore e virtute*” [sabedoria, amor e virtude] (*Inf.* I, 104). Nem mesmo a mística e toda a religião poderiam chegar, em absoluto, ao que Dante mostrou com o destino de seu poema. E a psicanálise? O que ela poderia dizer sobre o futuro do poema, que Dante desejou para o seu Eu ideal? Qual análise fazer para que seja captada aquela luz de sol que batia nas vestes do planeta quando a ele chegou o Amor de Virgílio, prometendo lugar eterno? Não conseguiríamos conceber esse lugar através da análise restrita de um inconsciente racional e limitado ao ocaso da linguagem, pois a razão tem limites, assim como a linguagem, obviamente.

O Amor é o lugar do eterno no corpo, não importa quanto ele morra a cada dia, assim como vai morrendo o corpo, como para os cristãos morre e ressuscita todos os dias Cristo. O que importa é que o Amor é energia psíquica, que se liga a algumas figurabilidades e simbolismos; faz também o humano se mover, se alimentar, olhar para fora de si, receber o mundo e deixar-se ser com ele. Não precisamos de pensar no eterno como algo divinamente restrito, criado por um único Deus, não é somente isso; absolutamente, faz parte de nós, do corpo humano, de suas funções reais, cuja maior energia psíquica o Amor emana para o outro, ao mesmo tempo em que o recebe do outro. Não se trata de dizer que o lugar da ciência é o lugar da prova concreta de todas as coisas, de mentalidades e de tempos e também deste Amor. No entanto, ainda acreditamos um pouco que a ciência humana pode salvar nossos corpos e nosso tempo, para além da materialidade. Por isso, ainda podemos procurar encontrar alguma

virtude em tentar compreender uma pequena parte do mistério desse Amor que, com toda certeza, tem uma parte no inconsciente.

Nem que lêsemos todos os livros acerca do universo dantesco, em que está inserida toda a sua crítica e interpretação, desde o início, em todos esses setecentos anos, não chegaríamos perto de alguma coisa que pudesse o explicar por inteiro, tanto em relação ao universo onírico da personagem ideal criada na *Commedia*, quanto em relação ao universo mítico-individual do Dante escritor, em sua vida plena e concreta de homem medieval e poeta teólogo ou teólogo poeta; que lutou pela liberdade e pela poesia, não apenas a sua, mas a do povo, contra o clero, contra a acumulação de poderes e contra o emburguesamento e massificação. Mesmo que falássemos tudo sobre o seu amor por Beatrice, tudo sobre o amor de Beatrice, tudo sobre a tamanha angústia de seu exílio, tudo sobre como ele conseguiu, de certa forma, sublimar algumas de suas pulsões agressivas; mesmo se chegássemos a formular uma premissa arrebatadora, daquela que ninguém jamais pensou, ou se pensou não pode dizer porque foi censurado pela divina crítica da *Commedia*, e se pensarmos que talvez estivesse nela a verdade, que Dante era um pervertido sonegador de impostos e que, por isso, foi condenado ao exílio e que se há uma vida após a morte, ele deve estar no inferno com os falsários. Sendo assim, o que seguiu de nossa análise é justamente fragmentos de análise porque, como disse Giovanni Papini (1935), a *Commedia* é fragmentária, assim como sua crítica e interpretação. Por isso, talvez, mais tenhamos nos guiado por suspeitas de análises e seus fragmentos.

O que você quer? O que é? Conte-me, etc. A isso Freud chama de questão incessante. Essa questão não seria a reiteração de um trabalho do significante para criar uma obliquidade, para fazer com que o próprio discurso seja sublime, para que isso não vá diretamente e para que a cada questão ele espere uma resposta diferente? Em lugar de dizer “a questão que faço não é nunca aquela que eu faço” pode-se dizer “cada vez que faço a questão, espero uma resposta diferente. (Balbo, G.; Bergès, j. 2001, p. 42).

A união dos versos únicos da *Commedia* é como o botão da candida rosa, como *il fiori*, que Dante descreve no paraíso, vai se abrindo e nela se assentando todas as condensações, até ser todo o poema inconsciente. Cada vez que estamos diante desses versos, e com eles diante de toda a *Commedia*, podemos esperar uma visão diferente. Além disso, o caminho escolhido para a nossa análise tenta demonstrar as expressões sínteses das sublimações de Dante, porque de maneira alguma conseguiremos chegar em todos os versos, que estão em todo o poema; mas vemos que na condesação está toda a simbolização de Dante, que se liga, sintaticamente e semanticamente, a tudo aquilo que o fez mover-se até chegar ao seu axioma: *l'amor che muove il sole e l'altre stelle* (*Par*, XXXIII, 145), ou seja, até sair de uma condição de desamparo e

cegueira, perda de fé, cansaço e sono, no inferno, e conseguir enxergar não apenas os seus sentimentos nobres e virtuosos, como faz no purgatório; chega não apenas a plena dádiva divina, que enxergou em sua tarefa de narrar, quando tem a visão do paraíso, mas a uma potência universal, ligada ao positivo, à vida, ao tempo presente, ao feminino, ao três, à unidade.

Nos admiramos ao enxergarmos que o seu último verso, o axioma da *Commedia*, como chamamos, possui, justamente, trinta e uma letras, simbolizando o 3 e o 1, que estão em jogo neste verso e em todo o poema. Para Dante o Amor é a energia do eterno no humano, a centelha divina. Na narrativa condesanda, extraída da reunião dos versos únicos, ou do poema inconsciente, estão todos os cantos contidos, desde de Plúto, o grande inimigo, até aquele em que viu a profecia figural de Gioacchino. Mas apenas 9 versos destes (C.f. em anexo) também possuem 31 letras, então nos perguntamos “Por quê? ”, o que os liga ao axioma?

Deus, enquanto Deus, não precisa aprender a lidar com a sua divindade, pois é o todo de onde ela provém. Nós somos humanos, e por sermos assim, incompletos, devemos aprender a lidar com a nossa humanidade. Dante foi um desses que procurou muitas formas de lidar com a sua e a *Commedia* faz parte desse caminho, pois ela é o que confere sentido ao seu exílio e à sua vida de poeta, e isso nós vemos quando ele, em seu sonho delirante, fantasiou que deveria escrever um poema, porque, para ele, nessa tarefa havia uma vontade divina, que é tomada por ele como um compromisso com Beatrice. Então pensar os versos únicos é também pensar em como abrir-se a cada um dos cem nomes de Deus, das sutras islâmicas, por exemplo, e neles enxergar que no centésimo nome existe uma reunião de todos os outros noventa e nove nomes, pois cada verso é um corpo que toca outros corpos, que se torna presente na composição do todo, que juntos realizam. Assim, pensando na representação desse corpo do poema, formado pela reunião dos versos únicos, nos damos conta do que disse Garcia-Roza:

[o]corre, porém, que uma coisa é a *representação* do corpo, outra coisa é o corpo pulsional, corpo real, situado para além da representação. Por outro lado, se a pulsão não é uma “força natural”, nem por isso ela deixa de ser potência corporal. Freud é bastante claro quando afirma que as pulsões são forças que ele supõe existentes *por trás* do Isso, representando as exigências que o corpo faz à mente. Portanto, algo que está para além do Isso e não algo que o habita. O ponto central está no fato de que estas exigências não são exigências naturais e, mais ainda, que as pulsões são a “causa última” de toda atividade psíquica. (Garcia-Roza, 1999, p. 55).

Um poema quando é vivo é capaz de ser um jardim, sempre florescendo num quase Poema, mas nunca em um único poema. Temos uma enciclopédia imensa sobre Dante, os

dantistas gostam de tê-la nas suas estantes, querem mostrar o quanto lutam pelo significado último da *Commedia*, que supõem estar em algum desses volumes, no entanto, não se atentam que esse significado é sempre cambiante, porque Dante fala com os tempos, se projetado em seus leitores, não fala apenas com os leitores de seu tempo. Obviamente, se gabar por criar e ler enciclopédias foi coisa dos iluministas, e nós vimos no que isso deu com tantas árvores mortas para que os humanos preenchessem as lacunas de um conhecimento massificado e nunca acabado, que de forma alguma é o fim pelo qual a vida anda e o Amor vive. Os significados do poema de Dante estão no próprio poema. Devemos enxergar nas interpretações enciclopédicas uma forma de defesa humana, que diante da ignorância tenta preencher as lacunas com mais ignorância, homogeneizando as visões e, por conseguinte, as interpretações que tais visões suscitam. Não devemos nos tornar enciclopedistas se ainda quisermos algumas árvores para construir a nossa *piccioleta barca*. Mas também não precisamos de jogar fora as enciclopédias, apenas devemos saber que fazem parte de um conhecimento que ao invés de abrir o pensamento, na verdade, o restringe e limita. Não adiantaria querermos preencher todas as lacunas que ficarão desse nosso estudo com citações enciclopédicas e exaustivas, simplesmente isto é tudo o que não devemos fazer quando quisermos falar algo sobre o que está em jogo no Amor que Dante quis mostrar no axioma da *Commedia*. O Amor que ele lutou para se ligar.

5. - O NÚMERO 23 OU *LA PUTTANA E LA NOVA BELVA*

Na *Commedia* aparece tantas vezes a palavra amor, e ela adquire tantos significados, mas no poema condensado, composto por todos os versos únicos, ela aparece apenas uma vez e está, justamente, no último verso, que se move ao primeiro verso único “*allor si mosse e io li teni dietro*” [então moveu-se e eu o acompanhei], como em uma circularidade e repetição, promovidas pelo amor. Desta maneira, entendemos que é da circularidade e repetição que a unidade se estabelece no poema inteiro, em que a condensação também se faz. Desta visão, conseguimos captar um sentido mais subterrâneo: de que o Amor é a ligação, que encatena e move todos os versos do poema, e este Amor é também um Amor a si mesmo, mas não apenas como Amor narcísico. Então tudo se moveu quando houve Amor, e por Ele, Dante foi capaz de cumprir sua tarefa, que para ele era divina, embora não sem desilusões. Contudo, esta tarefa divina, como vimos, nada mais é do que uma formação de compromisso, em que o Eu tenta se ligar a alguns símbolos afetivos, a fim de resistir, diante dos conflitos, confluentes ao psiquismo, à realidade interior e exterior, porque o Eu sempre está em impedimento, seja pelas censuras civilizacionais, seja pelos bloqueios morais, seja por traumas internalizados.

Em *Interpretação dos sonhos*, Freud nos explica que “a neurose procede da mesma forma que o sonho” (Freud, S. 2020, p. 464). Neste sentido, observamos as cadeias associativas presentes nas representações numéricas que se apresentam no poema inconsciente, principalmente, neste que é formado pela união dos versos únicos de 31 letras. Não podemos deixar de frisar que no trabalho dos sonhos, as operações numéricas, ou representações numéricas, passam pelos processos de transformação e deformação, justamente para que seja “superada a resistência intrapsíquica” e o sonhador chegue à representação (C.f.: Freud, S. 2020, p. 461).

O axioma da *Commedia* possui 31 letras, como já dissemos; dentre os 100 versos únicos encontramos nove versos com 31 letras, estes fazem parte de nove cantos (10, 16, 17, 1, 13, 19, 23, 28, 33): (2) dois no inferno, (1) um no purgatório e (6) seis no paraíso, isto pode operar como a representação de uma soma numérica, ou seja, 9, que nos remete ao ano de 1314, cuja soma numérica também é 9⁷⁸; ano em que Dante havia entre 49/50 anos, há 13 anos no exílio.

⁷⁸Algumas coisas devem ser pensadas neste contexto, no sentido do que estes números podem representar dentro das cadeias associativas. Primeiro, supomos alguns anos, que se relacionam com o número 9: desde o nascimento

Também pode nos remeter à uma representação numérica, ou seja, 216, que pode ser o ano de 1216, cuja relação associativa tem passagem no paraíso, canto XVI, em que encontra com seu trisavô Cacciaguida, este conta-lhe as corrupções da igreja, a decadência política de Firenze e de algumas famílias, inclusive a de Dante⁷⁹. Tendo em vista a complexidade dessas cadeiras associativas, algumas coisas devem ser pensadas, no sentido do que estes números podem representar. Primeiro, supomos alguns anos, como o ano de 1314, que se relacionam com o número 9: desde o nascimento de Dante (1265/1266), até sua morte (1321/1322), temos seis datas em que a soma numérica do ano é 9: 1269, quando havia entre 3 e 4 anos; 1278, quando havia entre 12 e 13 anos; 1287, quando havia entre 21 e 22 anos; 1297, quando havia entre 30 e 31 anos; 1305, quando havia entre 39 e 40 anos e 1314, quando havia entre 47 e 48 anos. Se realizamos uma matemática básica, como multiplicar 9 (número de versos com 31 letras) por 31, que é o número de letras do axioma, temos o número 279, o que nos remete ao ano de 1279, quando havia entre 13 e 14 anos, há pouco tempo da morte do pai, idade em que fica órfão e passa a viver sob os cuidados de sua madrasta.

Que Alighiero emprestasse dinheiro, por interesse, resulta de um documento, no qual aparece como credor de 21 liras, dadas a um certo Donato di Gherardo del Papa, por uma hipoteca sobre os seus bens. O que não significa, porém, que fosse usurário, no entanto, que não recebeu nunca mais aquelas 21 liras, deixando o crédito como herança aos filhos. [...] Dante não pode nem exaltar, nem condenar o pai e, quando em *Convivio* fala dos pais, diz “a pessoa do pai, sempre santa e honesta deve aparecer aos filhos”. De resto, ele não podia lembrar o pai, a não ser por uma confusa lembrança, porque o perdeu criança, com os seus doze anos, quando ainda Alighiero II aparecia-lhe com afetuoso sorriso “*quale a tenero padre si convien*”. Também a sua mais tenra recordação devia haver da mãe morta, quando ainda não tocava os seis anos. Que ela se chamava Bella, isso sabemos pelos documentos de dote, sendo Bella diminutivo de Gabriella. Supomos que o nome dado ao filho, Durante, do qual o diminutivo é Dante, descenda do nome de seu pai. E quando vemos aparecer o nome Durante Degli Abati, entre os credores de um grande débito contraído pelos filhos de Alighiero II, temos razão em pensar que se trata do avô materno de Dante, e que Bella faz parte da família Degli Abati. Dante teve uma irmã, assegura Bocaccio, da qual, porém, não sabemos nem mesmo o nome nem a sorte. Pensa-se que seja aquela

de Dante (1265/1266), até sua morte, temos seis datas em que a soma numérica do ano é 9: 1269, quando havia entre 3 e 4 anos; 1278, quando havia entre 12 e 13 anos; 1287, quando havia entre 21 e 22 anos; 1297, quando havia entre 30 e 31 anos; 1305, quando havia entre 39 e 40 anos e 1314, quando havia entre 47 e 48 anos. Se realizamos uma matemática básica, como multiplicar 9 (número de versos com 31 letras) por 31, temos o número 279, o que nos remete ao ano de 1279, quando havia entre 13 e 14 anos, há pouco tempo da morte do pai, idade em que fica órfão e passa a viver sob os cuidados de sua madrasta.

⁷⁹A referência, ao ano de 1216, se dá nos seguintes versos, que Cacciaguida profere a Dante: “*la casa di che nacque il vostro fletto, / per lo giusto disdegno che v'há morti / e puose fine al vostro viver lieto, / era onorata, essa e suoi consorti; / o Buondelmonte, quando mal fugisti / le nozze sue per li altrui conforti*” [a casa donde, por justificado desdém seu, a desgraça vossa veio, cortando o prazer vosso consumado, honrada era, com todos do seu meio; ó Buondelmonte, como mal fugiste das núpcias suas por regozijo alheio] (*Par.* XVI, vv. 136-141). Neste contexto, constatamos que Dante, ao pensar na origem de seu exílio, passado também por descendência, nos remete ao domingo de Páscoa de 1216, em que foi morto Buondelmonte, por rixas familiares; como nos conta R.W. B. Lewis, a batalha foi um banho de sangue vivido em Firenze (Lewis, R. W. B., 2002, p. 193).

“mulher gentil e jovem” de “muito próxima sanguinidade”, a qual assiste o poeta durante uma “dolorosa enfermidade”, narrada em *Vita Nuova*. Não podia certamente ser esta dona sua mãe, Bella Degli Abati, morta, como já dissemos, quando Dante não havia ainda seis anos. O pai, restou com dois filhos de tenra idade, contraiu novo matrimônio, com Lapa, diminutivo de Iacopa Cialuffi, com a qual teve outros dois filhos, Francesco e Tana, diminutivo de Gaetana. Depois que morre, ainda jovem, deixou nas mãos da viúva quatro filhos órfãos: dois seus com Bella e dois com Lapa, o mais velho deles é Dante, que tinha apenas doze anos. (Bargellini, P. 1964, p. 19-20 [tradução nossa]).

Vinte e uma liras e uma mãe morta aos seis anos: 216. Outra questão, é que a soma dos nove cantos com 31 letras é 160. Pensamos, então, associativamente, no emblemático verso 160, que está no purgatório XXXII, “*a la puttana e a la nova belva*” [à meretriz e a nova besta], cujo verso possui 23 letras; este verso faz parte do único canto, em toda a *Commedia*, que tem 160 versos, além disso, é o canto mais extenso; outros dois versos únicos possuem 23 letras, inferno XXXI e purgatório XIX. Os dantistas se perguntam pelo motivo do tamanho do canto XXXII do purgatório, mas nós devemos lembrar de que em nosso estudo não pensamos neste motivo pelo caminho numerológico e quantitativo, o que soaria estético, e até mesmo exotérico. Pensamos no que, inconscientemente, este verso, em conjunto com os outros, que dele derivam, por associação simbólica, tem a mostrar em consonância com as cadeias associativas dos versos únicos dos cantos, cuja soma dá 160 e que possuem 31 letras, isto, obviamente, tendo em vista a linha narrativa, que é confirmada no poema. Então, nos perguntamos porque o axioma da *Commedia* tem 31 letras e não 32, e constatamos que os únicos versos únicos de 32 letras estão no paraíso II, vv. 148: “*conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro*” [conforme a sua valia, o turvo e o claro], canto em que Dante está diante da Inteligência divina, no *Primum Mobile*, onde “*la noce si dischiava*” [a noz se abre] (*Par.* II, vv. 24); e no paraíso VIII “*onde la trácia vostra è fuor di strada*” [e é onde o nosso rumo assim fora da estrada] (*Par.* VIII, vv. 148). Outros dois versos de 32 letras são encontrados no inferno IX, vv. 133 “*passammo tra i martiri e li altri spaldi*” [passando entre a muralha e as sepulturas], e no inferno II, vv. 142 “*intra per lo cammino alto e silvestro*” [entrei pelo caminho árduo e silvestre]. Então vamos desenhando ao poema inconsciente, alguns outros versos. Assim chegamos ao entendimento de que, embora toda a *Commedia* faça parte do Inconsciente, entendido em sua forma adjetiva, o que o poema inconsciente nos mostra é o nível de associação que se coloca dentro do sentido da linha narrativa do recalcado.

Por esse caminho, pensamos que o inconsciente (recalcado), quis mostrar algo com os 9 versos de 31 letras, em conjunto com o verso 160, de 23 letras, seus outros pares de 23 letras, e estes de 32 letras, cuja união nos aparece como uma condensação. Sendo assim, vejamos mais

de perto alguns dos sentidos do verso 160, o único verso que não necessita de ser referenciado com o número do seu canto, basta dizer que a *putana* e a *nova belva* estão no verso 160; e também pensar que o canto, do qual faz parte, é 160 dividido por 5, ou seja, 32, que é 2 vezes 16. Obviamente, o verso 160 faz parte do contexto do canto XXXII do purgatório, mas possui sentido em si, vamos traçar este sentido primeiro e, posteriormente, o analisaremos dentro do contexto do canto XXXII do purgatório, para, por fim, o apresentarmos dentro do sentido de sua união com os 9 versos de 31 letras, mais os versos de 32 letras e de 23 letras, de modo a realizarmos uma síntese desta fabulosa aparição do recalcado. Contudo, antes da síntese, continuemos com a investigação da *puttana* e da *nova belva*.

O que nos intriga é o motivo que fez Dante ter composto o verso 160, e ele ser, além de tudo, a soma dos valores dos cantos, os quais fazem parte os 9 versos únicos com 31 letras, como mostrado anteriormente: $10+16+17+1+13+19+23+28+33=160$. Dessa chave de sentido, que nos foi dada pela quantidade de letras do axioma: “*l’amor che move il sole e l’altre stelle*”, tentamos acessar alguns símbolos da cadeia associativa, representados pelas figuras da *puttana* e da *nova belva*. Podemos ver, por exemplo, que a figura da *puttana* [prostituta/meretriz] está associada à figura da *nova belva* [nova besta/ novo monstro], o que confere à simbologia o efeito de uma união/casamento, e, por conseguinte, também adultério/traição. A palavra adultério [*avoltero*] aparece apenas uma vez em todo o poema, justamente no último verso do canto IX do paraíso: “*tosto libere fien de l’avoltero*” [livres logo serão desse adultério]. Neste canto, Dante apresenta algumas figuras, como Cunizza da Romano, que teriam tido muitas aventuras amorosas, porém, não foram condenadas ao círculo infernal dos luxuriosos, no canto V do inferno, pois não se arrependeram de seus amores, foram representadas no paraíso no céu de Vênus. Aqui vemos uma tentativa, inconsciente, de Dante, em, talvez, justificar o seu próprio adultério, como supomos, levado à cabo no ano de 1314, quando havia 47/48 anos, por volta da época em que foi condenado, uma segunda vez, pela comuna de Firenze, e agora à decaptação, por não aceitar a anistia proposta por Ranieri di Zaccaria, chefe político (*Podestà*) de Firenze (BARGELLINI, P. 1964, p. 203). Nossa suposição pôde ser confirmada ao lermos o que Piero Bargellini em *Vita di Dante* (1964), nos conta no excerto *La bela e ria casentinese*, de modo que, pudemos levantar a hipótese de que a aventura amorosa de Dante tenha durado por volta de 3 anos, dos 47/ 48 anos aos 50 anos. Além disso, 1314 é o ano em que começa a compor o paraíso.

Também a permanência de Dante em Casentino havia terminado em uma infeliz aventura amorosa. A mulher que havia encontrado ‘em meio aos alpes — no vale do *flume*’ havia feito ‘do orgulho uma pintura no coração, tal — que todas as saídas ali

seguem o seu curso’, insensíveis ao repentino reacendimento da paixão amorosa no coração do poeta de cinquenta anos. (Bargelli, P, 1964, p. 188 [tradução nossa])

No poema condesado, pela união dos versos únicos temos:

E ciò mi fece a dimandar piú tardo [E o que me obstou de mais lhe perguntar]

E quasi mi perdei con li occhi chini [E os olhos abaixei, quase perdido]

nel modo che 'l seguente canto canta [no modo que o seguinte Canto canta]

assai lo loda, e piú lo loderebbe [do que ora o louva, mais o louvaria]

che li parenti intrambo fensi [dos pais primeiros fita a Criação]

onde la trácia vostra è fuor di strada [e é o nosso rumo assim fora da estrada]

tosto libere fien de l'avoltero [livres logo serão desse adultério]

se non colà dove gior s'insempre [se não lá onde eterno é o aprazimento]

'U' bem s'impingua, se non si vaneggia [‘Que nutre bem quem não falta à chamada’]⁸⁰

Só uma das relações lógicas é extremamente favorecida pelo mecanismo da formação do sonho. Trata-se da relação de semelhança, aproximação, do ‘igual a’ [*Gleichwie*], que no sonho pode ser representada, como nenhuma outra, por muitos meios. Os paralelos ou casos de ‘igual a’ existentes no material do sonho, e parte considerável do trabalho do sonho, consiste em criar novos paralelos desse tipo, quando os existentes são impedidos de entrar no sonho pela censura e resistência. A tendência de condensação do trabalho do sonho é ajudada pela representação da relação de semelhança. Nos sonhos, semelhança, concordância, posse de atributos comuns, são normalmente representadas pela junção numa unidade, que já existe no material ou que é formada. O primeiro caso, pode ser chamado de identificação; o segundo, de formação mista. (Freud, S. 2019, p. 361-362).

Podemos ir mais à fundo no inconsciente de Dante, em relação à culpa do adultério, precisamente através da repetição pela identificação com o pai. O Amor de Dante por Virgílio

⁸⁰A tradução de Ítalo Eugênio Mauro possui alguns entraves de sentido, por ser uma tradução mais figural e alegórica. Por isso, colocamos uma tradução alternativa, nossa, digamos, mais livre e laica: “e o que me fez perguntar em atraso/ quase perdido e com os olhos cansados/ como o seguinte canto canta/ como o louva, e mais o louvaria/ o que os parentes juntos separam/ donde o rastro é fora do caminho/ quando assim livre do adultério/ lá onde é senão sempre dia/ e bem infla quem não devania”. Estes versos únicos vão do canto III ao canto XI do paraíso. O “seguinte canto”, é o canto VI do paraíso, em que Dante fala, dentre tantas alegorias, sobre a origem de todo mal *cagion di tutti vostri male*, que está no *peccato antico* [pecado antigo], a luxúria, ou seja, “quando li disiri poggian quivi/ si disviando, pur convien che i raggi/ del vero amore in sù poggin men vivi” [quando os desejos impõem desvios à luz do verdadeiro amor e fazem-no chegar a nós menos vivo] (*Par.* VI, vv. 115-117). Isto para nós soa como uma confissão de culpa e arrependimento de Dante diante de sua infortunada aventura amorosa.

é um Amor de mãe, pai, irmão, como nos mostrou Giovanni Papini em *Dante Vivo*. Não podemos nos esquecer de que o Amor de Dante também guiou Virgílio até o purgatório e lá se despediu: “[M]as Virgílio deixara-nos, na extrema hora; /Virgílio, amoroso pai meu/ a quem me dei pra salvação suprema” (*Purg.* XXX, vv. 49-51). Não se trata de dizer, apenas, que o amor paterno, materno, ou de mestre, foi o guia da personalidade de Dante para trilhar os caminhos de seu compromisso em escrever o poema e em resistir no exílio, ou em demonstrar arrependimento através de uma confissão da culpa amorosa, ou em também fazer suas denúncias políticas através das alegorias que criara; para além disso, é nítido que ele possui imenso amor paterno por seus filhos, assim como um grande amor de filho, condensando estes amores, por meio de uma formação mista, nas figuras de Virgílio, Beatrice e em muitas outras personagens. Então no Canto VI do paraíso, ele se culpa por também ter caído nas amardilhas da *cagion di tutti vostri mali* [razão de todos os vossos males], através da voz de Justiniano, e diz: “[m]oltefiate già pianser li figli/ per la colpa del padre” [muitas tristezas fez chorar os filhos pela culpa do pai] (*Par.* VI, vv. 109-110).

Antes de adentrarem à porta do inferno e à *città dolente*, no Inferno III, Dante nos mostra o quanto era duro aquele caminho que estava seguindo, que seu pai/mestre/guia o levava, mas não tinha outro jeito, ele havia deixado as esperanças de seguir por outro caminho menos árduo, e quando entrou pela porta infernal, atrás de Virgílio, viu e sentiu muitas corrupções e angústias, como acometido por uma visão do real do inferno, ou a sensação angustiante de um perigo real, uma angústia real, uma culpa real, e, assim, desmaia (*Inf.* III, vv. 136) no Aqueronte, um rio mítico, pelo qual as almas dolentes devem passar quando morrem. Antes de seu desmaio, Virgílio lhe diz:

“Figliuol mio”, disse 'l maestro cortese, “[“Filho”, disse meu Mestre amado]
“quelli che muoion ne l'ira di Dio [esses, que ousaram em vida o desafio]
tutti convegnon qui d'ogne paese; [a Deus, chegaram aqui de todo estado]

e pronti sono a trapassar lo rio, [e se dispõem a atravessar o rio]
ché la divina giustizia li sprona, [porque a divina lei os acorçoa]
sì che la tema si volve in disio.[a cambiar seu receio em alvedrio]

Quinci non passa mai anima buona;[nunca passou daqui uma alma boa]
e però, se Caron di te si lagna, [portanto, se Caronte ora te estranha]

ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona".[podes saber o que seu dito soa]
(*Inf.* III vv. 121-129).

O significado mais profundo do amor paterno de Dante, que identificamos na figura de Virgílio, não é o de ter nele o vulto daquele que predice, como uma Sibila, quem Dante seria: outra personagem da baixa Idade média, a ser comparada com Mérlin⁸¹ e a fazer profecias:

Merlin, Joaquim de Flora e os astrólogos fazem parte da mesma mentalidade, persuadida de que certo conhecimento do futuro é possível e necessário para orientar nossas ações presentes. Cada um prosperará numa categoria social específica: o mundo político no caso dos astrólogos, o clero no de Joaquim, a cavalaria no de Merlin, porque cada um fornece respostas a esses grupos, obscuras e, portanto, adaptáveis, a suas indagações próprias. E todos os meios de investigação são válidos: os astros, o Apocalipse e o folclore bretão. Na mesma época, Abelardo, o grande dialético racional, vasculha o futuro por intermédio de Virgílio e da Sibila. Em seu *Tractatus*, de 1119, declara que Deus pode muito bem ter usado os pagãos para anunciar suas intenções; em 1122-1125, em sua *Theologia christiana*, explica que Virgílio e a Sibila sem dúvida não entenderam a extensão de suas próprias palavras; e na *Introductio at theologiam*, de 1135-1136, mostra ponto por ponto que esses dois personagens profetizaram a vida de Cristo, acrescentando na carta VII a Heloisa que às vezes eles até superamos evangelistas em vidência. De sua parte, nesse momento os judeus aprofundam as especulações cabalísticas sobre o Grande Ano, que vê a destruição periódica do mundo a cada 7 mil anos, com o retorno previsível dos mesmos acontecimentos. (Minois, G. 2015, p. 203-204).

A figura paterna de Virgílio deveria voltar para o seu eterno exílio e ficar lá, com os filósofos, poetas e sem batismo do limbo. Afinal, Dante queria, na sua predição do futuro, a Idade do Espírito. Essa idade e ele, com seu amor de filho, deveriam aprender a não mais chorar pelo pai, a ultrapassar o luto edenico e edípico. Quem lhe mostra isso é sua amada *donna*, que é tanto Beatrice quanto todo aquele lugar do feminino enamorado, que está na rosa candida, como já vimos, e que seria um feminino não corruptível, no que a figura da *puttana* se apresenta como antítese, isto porque a *puttana* é uma figura submetida às sendas da Idade do Pai, submetida ao masculino castrador, uma figura feminina que serve aos caprichos da virilidade

⁸¹George Minóis nos explica que as profecias de Merlin foram inventadas no século XII por Godofredo de Monmouth, um arqui-diácono de Oxford, bispo de Saint-Asaph, no norte do País de Gales, de 1151 a 1155, é autor de uma *História dos reis da Bretanha*, sobre a vida e as profecias de Merlin. “De onde ele tirou essas profecias? De ‘um velho livro em língua bretã’ que desapareceu, naturalmente, e deu margem a muitas hipóteses. Uma coisa parece certa: Godofredo utilizou pedaços de narrativas e tradições que existiam para compor uma obra altamente fantasiosa. Ele não inventou nem Merlin nem Artur, seus dois heróis principais. Merlin é uma figura antiquíssima da mitologia céltica, que poderíamos comparar, em muitos aspectos, à Sibila. O mérito de Godofredo é ter dado consistência a esse personagem, que até então eram apenas uma sombra muito vaga. Merlin é preocupante; ele se situa na conjunção das forças ocultas pagãs com o cristianismo, uma espécie de Cristo às avessas: sua mãe é uma religiosa e seu pai um demônio; nascido de uma virgem, mas vindo do mundo infernal, ele é um ser ambíguo, mágico e profeta dotado de poderes extraordinários. (Minois, G. 2015, p. 201)

masculina e alimenta a luxúria, o adultério, e tantos outros lugares cativos, em que a animalidade e instintividade se colocam em primeiro plano, sem o Espírito, que é submetido aos designios mundanos do prazer sem limites.

Podemos pensar que, com isso, Dante estivesse mostrando a falta do pai para com a mãe; almejando um pouco não repetir seu caminho, se unindo a alguma *donna enamorata e con intelletto d'amore* [mulher enamorada com intelecto de amor]. Esse amor de Dante pode ser muito misterioso, ou muito corriqueiro entre os humanos. Freud poderia dizer que é uma pulsão de autoconservação quando, por querer suprir a falta do outro simbólico, o artista, pela via da sublimação, reveste sua perda por meio de compensações e identificações em inúmeras de suas personagens. Mas a experiência amorosa de Dante não se trata apenas de substituição de um objeto de amor por outro, também não se trata de entender o próprio amor humano sendo assim constituído pela falta e compensação. Precisamos de amor para o desenvolvimento do nosso corpo e da nossa linguagem, como nos mostra a psicanálise. Até onde ele chega e até quando irá durar? Ninguém sabe, mas, de todo modo, o vemos no cristianismo sob uma promessa mítica, a de que existe um amor pleno e ele é como um reino no meio do caminho humano, com o qual Dante se comprometeu, pessoalmente, e com o qual ele almejou escrever o seu poema sacro, que, dentre tantas coisas, foi também uma maneira de seu psiquismo lidar com suas falhas e culpas.

No amor objetal, a tendência de Dante sempre esteve na dinâmica da procura pela fidelidade a um propósito de ligar-se [*Bindung*] ao objeto, idealmente materializado, ainda que um tanto perdido; isto, para alguns religiosos, como ele era, se traduz como fidelidade ao Amor de Deus, é o primeiro mandamento monoteísta, sua permanência, no mito individual neurótico-religioso, quase sempre aparece como algo fundante e fundamentalmente faltante, a ser completamente realizado no futuro ou em um além. Mas um futuro que se faz no presente e um além que se faz nos olhos da pessoa amada; na ação de ser digno do Amor divino, por intermédio das virtudes que enxerga no olhar do outro, que, em outras palavras, se traduz em ser digno do amor do objeto perdido, para que tenha sempre a promessa de seu retorno e a possibilidade de que ele se reestabeleça, completamente, em um presente sempre porvir, mas materializado, plasticamente, na fantasia e na realidade psíquica.

Por isso, quando chega ao purgatório, um anjo inscreve na testa de Dante sete Ps, que são as marcas dos pecados, que deveriam ser purgados; à medida que vai subindo a montanha do purgatório, um anjo vem e apaga um dos Ps. O último P apagado é o da luxúria. Neste fato, reside uma manobra do inconsciente de Dante — se lembramos que o primeiro pecado infernal

é, justamente, o da luxúria —, que se traduz como a entrada do pecado original e a dificuldade de sua purgação, e ele, diante disso, se confessa fraco, por isso coloca a luxúria como a origem de todos os males e, inclusive, a origem de seu ressentimento com a figura paterna, que depois da morte da mãe se casa novamente, substituindo sua mãe.

Dante, a todo momento, é assaltado pela lembrança do Amor, que está contido também na promessa, que fizera a Beatrice, de escrever o poema; isto faz parte do desejo de viver a plenitude da Idade do Espírito e ao mesmo tempo sublimar suas falhas e limitações. Mas é claro que tal crença na Idade do Espírito, a terceira idade, e a sua promessa religiosa, não se desenvolveria sem que tivesse inimigos, porque assim como as interpretações são vastas, os inimigos se amontoam, tal como todas as almas que passam pelo Aqueronte. Quais eram os maiores inimigos de Dante? Alguns, obviamente, faziam parte de ordens religiosas (de diversas fontes), porém, principalmente, as autoridades da Igreja Católica Romana, como o papa Bonifácio VIII, que ele mostra no verso único do Canto XXX do paraíso “aquele de Agnani”. Eram inimigos por inúmeras razões, desde questões mais básicas de exegese e interpretação dos textos sagrados, até questões de ordem espiritual, pois é sabido, até hoje, que a Igreja Católica Romana se autoproclama herdeira originária e verdadeira das insígnias de Cristo, mas isto não sem reprimir muitas outras manifestações religiosas e espirituais, que reivindicam também as chaves da Igreja, para além dos dogmas romanos. Dante reconheceu em Gioacchino da Fiore um dos que receberam o espírito profético, que não se submeteu ao clamor do poder imperialista e proselitista romano.

Como lembrou Henri de Lubac, os temas apocalípticos e anticristicos se tornam quase um gênero literário, para não dizer um clichê, nos séculos XII e XIII. Para reformadores, polemistas, moralistas, é um meio de passar uma mensagem moral ou doutrinal: toda desgraça anuncia o fim. A pseudoprocetia se torna uma verdadeira moda; as comparações com o Antigo Testamento se multiplicam para fustigar os reis perseguidores: é assim que Henrique II Plantageneta se torna um novo Antíoco. Usa-se e abusa-se do Anticristo - com o perdão da expressão - e isso tira muito de sua graça. Gog e Magog são vistos em tudo: um a um, citas, getas, masságetas, godos, hunos, turcos herdaram o título. Essa inflação e essa banalização dos episódios apocalípticos irritam visivelmente os teólogos, que se esforçam para lembrar o caráter simbólico dos números e das imagens do Apocalipse. Os grandes mestres da escolástica do século XIII, empenhando-se para definir estritamente os limites da profecia autêntica, vão tentar reduzi-la a raríssimos casos referentes às questões espirituais e escatológicas. As autoridades da Igreja preocupam-se visivelmente com a ascensão do espírito profético, que acende focos de heresia e perturba a ordem social. (Minois, G. 2015, p. 197).

Voltando a pensar a figura paterna de Virgílio, o grande poeta latino é o representante do amor, que demonstra a segurança humana na figura paterna, e isto pode soar como apenas uma sofisticação literária de Dante, pois algumas vezes pensamos que ele ter dado essa reponsabilidade existencial e espiritual a Virgílio teria a ver com a questão de que possuísse uma filia literária com a gênese da predição cristã latina. Por outro lado, podemos pensar que, para além da filia literária cristã, existe também a singularidade da figura paterna representada, em que somente Virgílio poderia ser seu guia na profecia figural, pelo caráter de predição de suas écoglas, pois nelas há uma espécie de anúncio do nascimento de Cristo, como já vimos em nosso estudo. No entanto, Virgílio não entraria no paraíso, e isto é um tanto irônico, pensar que um profeta cristão da magnitude de Virgílio não seria aceito do paraíso, ou seja, nem mesmo aquele que foi um dos primeiros a prenunciar Cristo deteve as chaves da tamanha glória do paraíso. Então damos um grande riso diante da ironia de Dante.

Mas Amar uma figura a tal ponto, como Dante amara a de Virgílio, não seria apenas por admirar seus hexâmetros e o anúncio de Cristo. Dante desejou superar o mestre e o pai, inventando uma forma mais simples e mais sofisticada de composição poética, que não utilizasse o latim, e, com isso, criou a *Terza Rima* e escreveu sua obra-prima em *Volgare*; queria brincar de alquimia com as palavras, com os números proféticos, brincar de enigma, ser um grande cabalista, queria intrigar os leitores muito religiosos, queria ir além de seu mestre-pai, porque este não era tão digno de chegar ao *paraíso* e devia retornar ao eterno exílio, mas no paraíso está a mãe.

Amar uma figura, como Dante Amou a de Virgílio, é, de todo modo, amar o pai, a Idade do pai, dela colher os ensinamentos e saber a hora em que deve deixá-la retornar ao seu lugar no limbo porque, afinal, todos os pais estão, de certa maneira, fadados ao limbo, para não dizer ao inferno edípico, que marca a entrada (ou pré-entrada) do sujeito na cultura. A cultura latina é uma cultura patriarcal, masculina, imperialista, assim como a língua latina; praticamente, à época de Dante, só os homens a estudavam e conheciam, algumas poucas mulheres tinham acesso ao seu entendimento, e, principalmente, ao entendimento dos documentos públicos e eclesiais que eram escritos em latim; a maioria iletrada vivia e falava em dialetos, nas chamadas línguas vulgares. Dante quis contestar tal cultura aristocrática e patriarcal, queria outra, uma cultura em que todos pudessem participar, ativamente, serem respeitados, assim mulheres, pobres, escravos, e toda sorte de excluídos, que a moral dogmática eclesiástica romana sempre esteve disposta a rebaixar.

Por isso, parece nítido que a *putana* para Dante é a Igreja romana, na alegoria, porque ela se vende espuriamente em troca de interesses de acumulação de poderes, não importa quem seja que esteja querendo comprá-la; para que matenha eretas as suas sete cabeças, até mesmo o anticristo poderia comprá-la, ela se vende pelos favores mais baixos, pelas corrupções mais mesquinhas e talvez seja o próprio anticristo. Esses favores e corrupções, entranhados em seu dogmatismo clesiástico, que hoje podemos enxergar como perversão religiosa, Dante nomeia como *la nova belva*; assim a puttana também é toda a sorte de fanáticos beatos, que se acasalam com tais perversões religiosas e espirituais.

A ferida humana da Queda primeira não pode ser maior do que uma escolha e menor do que uma constatação, a de que porque morremos é que também podemos viver, plenos de contingências, para, assim, percorremos nossa idade da forma com que ela nos vier. Não podemos domar a inexorabilidade e a inevitabilidade das nossas escolhas, porque é por meio delas que nos colocamos no mundo, que aprendemos a amar além do erro e chegar a aquele lugar idílico, que vive nos sonhos e fantasias, e também no gosto estético pela pureza e limpeza. Os sanitaristas da Idade Média gostaram do purgatório, mas Deus não é um sanitarista, os higienistas gostam do Éden e podem imaginá-lo, idealmente, como um jardim limpo e cheiroso. Mas o poeta não, o poeta gosta de vê-lo como o lugar que deixou para que pudesse chegar à escrita. É como estar em uma viagem lendo um livro, que fala da arte e da morte. O dia é frio, o céu azul invernal, a paisagem se estende do sul ao norte, como em uma grande tela exposta na galeria do mundo. Lemos o livro enquanto o sol bate sobre o leito. Os passageiros contemplam a paisagem da arte mais que perfeita, que se apresenta no caminho do que os olhos podem ver, sem darem conta de que a morte desta arte está nas horas, que açoitam o limite do belo dia, sem poder voltar atrás, seguimos viagem. A essa hora melancólica somos como filhos estreitando-nos nos peitos de nossos pais, como Dante se estreitou no de Virgílio (*Inf.* XXIII, vv. 50), pois a morte dos pais é assim como a chegada da “*ora sexta*” de nossa viagem e ela pode terminar antes do paraíso. Pensando nisso, podemos entender melhor a junção dos versos únicos, que mostra o poema inconsciente da *Commedia*:

io avea detto; sí nel dir li piacqui! [Tinha eu falado, tanto lhe agradei!]

Presso di lei, e nel mondo felice! [Tão perto dela, e no mundo feliz]

Come 'l sol muta quadra, l'ora sesta [Ao saltar o quadrante, a hora sexta]

e vero frutto verrà dopo 'l fiore [e das flores virão as frutas boas]

con altro assai del ver di questi giri [com outras mais, destes Céus a verdade]

uno manendo in sé come davanti [Uno restando em sí, como primeiro]

e farà quel d'Alagna entrar piú giuso [com que o de Anagni inda mais fundo desça]

che i miei di rimirar fe' piú ardenti [que o meu, à remirar, fez mais ardente]

e cominciò questa santa orazione [E começou, em seguida, esta santa oração]

l'amor che move il sole e l'altre stelle [O Amor que move o Sol e as mais estrelas]

A denúncia de Dante no exílio, ao escolher seguir outra viagem, não era somente ser o Dante que se viu perdido, desesperado, mas o Dante que encontrou um caminho, seguindo alguns dos passos do pai e rejeitando outros; a causa de tanto exílio, como nos mostra no Canto XXVI do paraíso, quando fala com João Batista e depois Adão, é que não estava nada perdido quanto às suas escolhas e não estava nem aí para esse paraíso sublime, ele queria mesmo o paraíso terrestre de seu gozo com Matelda, enquanto pensava desenhar os olhos de Beatrice;

Não poderíamos dizer em palavras, como Dante mesmo não conseguiu dizer, o que é ver a si mesmo como uma efigie humana. Mas ele se viu assim, era a imagem da sua encarnação, pois a efigie tem carne, as pessoas não sabem vê-la mesmo que se coloquem todos os dias diante do espelho. Ela não é apenas Eu, é também o que morre quando o egoísmo e a soberba se apoderam das mentalidades e culturas, com supereus tiranos. Nem por dinheiro poderemos ter de volta nossa efigie, não adianta rezar dez terços, ou trinta ou tantos forem, a encarnação não retroage, nem por arrependimento. Mas Dante queria marcar a sua encarnação, e ele a marcou enquanto ela existia, queria arrepender-se e, assim, colocou-se diante da hora sexta e da corda no pescoço, que foi lutar contra todos, inclusive, contra os que estavam juntos com *quel d'Alagna* (*Par. XXX*, vv. 148), assim como soube lutar contra seus próprios instintos e pulsões de morte.

Saber lidar com o corpo que morre é, de muitas maneiras, saber lidar com o Espírito, que pode muito bem ser apenas uma figura que simboliza a fuga ao abandono, ao desamparo, uma negação à morte, uma compensação ao luto edenico da morte, mas que, de todo modo, é um chamado à vida em civilização, principalmente, à vida religiosa em civilização. Talvez essa seja a maior reivindicação de Dante a nós leitores da *Commedia*: pensar o corpo para pensar a civilização. A Idade do Espírito é um chamado ao compromisso com a vida, nela o lugar de Beatrice, da *Kenosis*, o esvaziar-se como a mãe que dá à luz; ver o lugar da mãe, do corpo da

mãe, que é um corpo de todos, mas que, massacrado por milênios, foi jogado nas chamas da Inquisição, da prostituição, do rebaixamento e da miséria, na covardia da santidade do pai. O corpo da mãe, apedrejado nas ruas, exibido nas forcas medievais, escondido nos calabouços dos castelos e das igrejas, pelas mãos das novas bestas, é o corpo que Dante reivindica e que deseja *Trasumanar*, tirar da sepultura, exumar.

A duração da vida sempre pode passar mais do que cem anos, e ela ainda está em experimento, como Freud nos alertou, mesmo porque, se isso não fosse, já deveríamos saber que ela fracassou. No entanto, ela está para nós como um suspiro de Abraão “eis-me aqui”. Mas você, leitor, pode ser mais um degradado nela, apenas um abutre no meio da escuridão, não pode ser Virgílio, não é todo o poeta, não tem as honras e o lume, não soube ver o menino, que encontrou Dante ali, bem perdido no meio das madonas do caminho, não quis aprender a ser moderno com ele, para tirar da cabeça das novas bestas (*nove belve*) que o inferno não está no além, ele é feito na vida quase como assistir as bandeiras que avançam em qualquer guerra; estamos sete séculos depois dos vinte e cinco séculos que separaram Dante dos Argonautas “os vinte e cinco séculos pós ter Netuno a sombra de Argos surpreendido” (*Par. XXXIII*, vv. 95-96), e ainda não saímos do eterno exílio. Muitas embarcações passaram por estes séculos, com elas toda escravidão, os colonialismos, os imperialismos, as corrupções e degradações psíquicas, a ascensão das ciências modernas; e agora queremos ir para Marte, mas no céu de Marte está Cacciaguida, o trisavô de Dante, que, como uma velha Sibila, diz: “*le vostre cose tutte hanno lor morte, / sí come voi; ma celasi in alcuna/ che dura molto, e le vite son corte*” [as vossas coisas todas têm sua morte, como vós, e bem pouco ela recua nas que estiquem demais sua certa sorte] (*Par. XVI*, vv. 79-81). Diante da possibilidade de Marte, diante do caos na Terra, até podemos pensar que, sim, este é o caminho humano, que já estava, de alguma maneira, selado no destino da história humana, que talvez este destino seja, justamente, o pequeno riacho que Dante e Virgílio encontram quando conseguem rever as estrelas, depois de todo o inferno. Se for realmente este o derradeiro destino, o que faremos senão ver nele uma saída. Mas nem por isso, deixamos de pensar que a saída bem poderia ser outra, se escutamos bem os conselhos de Cacciaguida.

No final das contas, no todo mítico, o que vai definir o caminho das personagens do poema dantesco é no que Dante investe seu Amor: “que subir possa quem sem asas vai” (*Purg. II*, vv. 4).

Como numa daquelas procissões absurdas do *Paraíso* de Dante, mas sem coros nem candelabros, os homens do meu povoado se enfileiram num desfile interminável. Todos me chamam, todos querem depositar o peso de suas vidas em minhas mãos, tendo terminado sua história, que não é história. Palavras de súplica ou raiva sussurram no vento por entre as touceiras de tomilho. Uma coroa de ferro pende de uma cruz quebrada. E talvez, enquanto penso na vida deles, pois estou escrevendo a vida deles, pensem em mim como algum deus ridículo, que os convocou para o dia do juízo para libertá-los definitivamente de suas memórias. (Steiner, 2005, p. 121)

As interpretações vão se embrenhando nos mistérios de Dante. Sabemos que a *Commedia* e Dante estão à margem de todas elas (e isso talvez seja a maior qualidade de toda poesia dantiana). O que queremos dizer com isso é que a interpretação não está à semelhança da criação; as várias visões de mundo e lendas sobre Dante, que foram sendo disseminadas pelos séculos, com suas dogmáticas e conveniências, demonstraram algo sobre como cada época pode se voltar a *la puttana* e a *la nova belva*. Nós não estamos na posição em que Dante estava quando avistou no Empíreo de sua fantasia a mulher amada, em que queria sair fora de tudo isso que estamos metidos até o peçoço, não viu como agora o Amor se mostrou uma quimera. Estamos diante da *Commedia* depois de setecentos anos, devemos ter em mente o quanto as discussões acerca das questões sagradas e espirituais caminharam e o quanto se degradaram também. Se Dante foi um hermeneuta das *Escrituras*, não foi sem propósito estético e sem propósito ético, que tocaram sua vida de maneira criativa, mas nem por isso deixou de gozar de seus pecados. Assim, lembramos o que Freud nos diz: “[o] que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio de prazer. Esse princípio domina o funcionamento do aparelho psíquico desde o início (Freud, 1969, p.94).

Sem sombra de dúvidas, o propósito da vida é um dos fenômenos mais organicamente humanos, embora, ao ter-se dado conta da imperfeição da vida, uma parte da humanidade tenha dado um passo além, indo buscar na compreensão da alma, perfeita e eterna, a negação da morte definitiva e do feneçimento da carne e do prazer. Uma pulsão de autoconservação está nesta busca pelo além? Para Freud, sim. Teria sido criada nesse meandro. Embora possamos também vislumbrar que neste irreduzível princípio pulsional haja o que ele chamou de dualismo da constância: *Entbindung - Bindung*⁸². Por isso, o processo pelo qual se vence a morte, e a angústia de sua constante presença, obedecem a este dualismo. Não podemos nos esquecer do imenso prazer e desprazer com que alguns religiosos se colocam diante de Cristo na cruz. Isso,

⁸²Isto se refere ao dualismo posto por Freud em relação às pulsões de vida e de morte. Conquanto, a pulsão de vida possa também ser lida como princípio, o qual se liga às pulsões de constância e de autoconservação. (C.f. Freud, S. As Pulsões e seus destinos).

para eles, leva, inevitavelmente, ao caminho da fé em algo de suas vidas que possa ressurgir, para além do corpo presente. Para uma grande parte deles, esse caminho deve ser dado pela graça de um Deus onipotente, onipresente e onisciente, de maneira predeterminada e ou predestinada. Não se importam com o fato de que há séculos a humanidade pesquisa outras formas de aliviar seus desesperos, doenças, desamparos e mortes, isto tudo à margem dos atributos que emanam do poder religioso deístico e à margem do onipotente. Para os religiosos, tudo está na ciência do Criador e no destino que Ele guardou para a humanidade, algo de muito valioso e indecifrável, e este destino as novas e as antigas bestas sempre quiseram dominar através das mentalidades religiosas que ajudam(ram) a alimentar.

De todo modo, na interpretação psicanalítica freudiana, o onipotente não é nada mais do que aquele pai “posto nas nuvens”, ou seja, um Pai salvador idealizado, que é bom, que é justo, que ressuscita os mortos, que sempre luta pelo bem e pela paz de seus filhos. Só que esta relação entre Pai salvador e filho redimido diante do seu amor, demonstra uma certa anulação do corpo do filho, pelo pai; o prazer recebido dessa anulação, que é compensada pela imagem do Amor paterno, nada mais é do que figurações do narcisismo primário, em que há o desejo do filho em, simbolicamente, não mais ter que dar contas de sua vida, para, talvez, receber alguma redenção diante de seus próprios feitos e erros, como querendo dizer: “eu posso ser sempre mais e diferente e sair de debaixo das suas asas, ó amoroso Pai”. Esta atitude do filho nos parece sempre uma reatividade e um processo de defesa. Vemos o Dante personagem chorando a partida de Virgílio, enquanto vemos o Dante escritor a desejando, e isto nos soa como um paradoxo, além disso, também uma maneira que o psiquismo age diante do declínio da representação do afeto em jogo na despedida paterna. Dante chora porque queria ter segurado as mãos do pai um pouco mais. Um dia vamos chorar quando um afeto, da magnitude do pai, declina, ainda mais quando declina para a morte. Queremos segurar as mãos dos nossos entes queridos sempre um pouco mais, e se não seguramos, se é uma despedida abrupta, está imagem nunca declina, assalta nossa memória todos os dias; como uma espécie de culpa em não ter tido a visão profética de que, pela última vez, as mãos daquele que nos deu a vida, o caminho, a visão, estava animada pelo supro da vida.

Na alegoria dantesca, Cristo vai ao inferno para retirar Abrãao do Limbo e colocá-lo no paraíso. Foi a fé de Abrãao que o livrou do limbo? Obviamente, isso é uma alegoria montada pela psicologia bíblica de Dante. O que está em jogo para a psicanálise, nessa alegoria, é, justamente, que o que impediu Abrãao de sacrificar Isaac, seu filho, foi o seu propósito de vida, mas não é somente isso. Abrãao se conectou com algo de misterioso dentro de si, que primeiro

o levou a querer sacrificar seu filho, porém, sendo mais vivo do que aquela morte do filho pelo pai, o escritor bíblico atribuiu um símbolo ao não sacrifício do filho, este símbolo é o cordeiro, plasticamente, representando a inocência e a pureza, através da qual Abraão amou seu filho pelo olhar de sua inocência diante da tirania paterna.

Lembremos, com isso, o Canto IV do Inferno, em que Virgílio diz a Dante que um rei foi até lá no poço infernal para retirar as almas de Adão, Noé, Moisés, Abraão, David, Israel e Raquel. Acostumamos, pela interpretação alegórico-figural, a pensar o motivo, pelo qual suas almas foram parar no Limbo, uma espécie de antiinferno, como o lugar em que Dante colocou as almas das crianças e dos sem batismo. Mas no *Purgatório* algo similar acontece. Lá estão vários sem batismo, como Estácio. Por que alguns estão no Limbo e outros estão no *Purgatório*? São questões que todos os dantistas tentam resolver há setecentos anos e isso tem a ver com o lugar da moral religiosa no escopo das interpretações. A psicanálise nos ajuda a retirar esse espectro moral das interpretações, pois abre os sentidos para outras questões mais profundas, que estão em jogo na arte e na representação do declínio do afeto. A questão de Dante não é apenas demonstrar conveniência em relação aos dogmas morais religiosos de sua época; a questão toda está vinculada também a uma questão muito freudiana: a fome e o amor, que, para Freud, medem todas as coisas. E qual Amor é esse e qual fome é essa? Pensamos nesta pergunta, ao mesmo tempo em que pensamos qual era a fome de conde Ugolino, que devorou os próprios filhos, e qual era a fome de Abraão, que amou seu filho.

A fome do conde Ugolino era uma fome relacionada à corrupção, nós vemos qual corrupção é, porque Dante nos diz, é a corrupção religiosa, a corrupção da usura, da soberba. Ugolino, seus filhos, e netos pequenos, são presos pelo arcebispo Ruggieri em suas masmorras; os dois haviam disputado usuras, um queria mais do que o outro admoestar a fê dos fiéis, em troca do maldito *fiorino*. Eles faziam isso sem nenhum Supereu que os mandasse. No caso de Abraão, ele é guiado por um supereu, cujo nome é *YAVE*. *YAVE* é um supereu ambivalente, pede o sacrifício e depois oferece o cordeiro, oferece a visão da inocência e da pureza, que também está em jogo no sacrifício de Isaac. Por isso, Abraão se ajoelha, chora e ama seu filho, agradecendo a visão do cordeiro, ou seja, a visão da inocência e dela o seu paterno *trasumanar*. Nessa hora, Abraão tem a consciência do Amor que sente por Isaac, isto o eleva à condição de pai da fê. Os filhos do conde Ugolino, que nada tinham a ver com as perversidades do pai, são devorados por ele, porque eles não foram filhos amados, eram apenas carne que sacia a fome e diante desta fome apenas o Amor impede o sacrifício; quando o corpo é sacralizado por Ele, a carne e a fome nada significam diante do Espírito.

O estado crístico ressurgido, para Dante, é o daquele que cuida do seu estado humano, que treme, sente frio, desmaia, dorme, sonha, sente fome, vê, chora, além de poder voar (em seu delírio), como fez com *Gérion*, no abismo infernal; como fez sentindo a gravidade celeste de seu corpo sendo elevado, ao ter a visão do sorriso de Beatrice. Como humano, imperfeito em suas faculdades corporais e psíquicas, ele enxerga a busca toda por justiça e Amor nessa caminhada que é lidar com os instintos, por isso, sua busca não é feita somente através da arte, mas em conjunto com o desenvolvimento do *intelletto d'amore*, que não é apenas um intelecto civilizacional e racional, que reprime as barbáries instintuais, nem mesmo um intelecto puramente artístico, mas um intelecto que entra em comunhão com a vida, que consegue se conectar com a inocência, com o cordeiro, com a criança, com o pentecostes, com a *kenosis*, que é o esvaziar-se de todas as estruturas fortes presentes no ser, em que o pai, sem sombra de dúvidas é o mais forte. Então o *intelletto d'amore* é o esvaziar-se das estruturas fortes do pai, também tomar a justiça da proporcionalidade, porque a força dele é sempre desproporcional à força do filho, do infante, da filha, da mãe. Nas estruturas fortes desse “pai posto nas nuvens”, está em jogo toda uma cultura e o declínio dos afetos nela presentes, as resistências e os recalques.

Para Freud, a pulsão busca resolver, através de um objeto, as tensões das excitações do corpo, que vão até a psique. Nesta busca, Dante estava já ao final de sua vida, de maneira que ele mesmo, com extremo cansaço, ainda desejava alcançar o seu propósito de vida, que era escrever/terminar o seu poema e sair do exílio, das chamas da condenação à fogueira e à decaptação. O *Purgatório* é o que o eleva a continuar a caminhada, é a expressão do desejo de ir além, de sair do luto e aceitar o caminho, que ainda faltava um pouco para acabar, não tendo o suicídio como saída. A maior parte dos que buscam o propósito da vida fora de si mesmos, na exterioridade, de certa forma sofrem ao se verem sem os objetos de amor, que durante a caminhada acabam perdendo corpo, virando apenas fantasia, fábulação, ilusão. Neste sentido, o poema é uma tentativa de Dante voltar-se à interioridade, mais do que à exterioridade, tenta captar o que está em jogo em seu interior, em seu intelecto de amor, na sua relação com o exterior, que solapava sua interioridade, sua vida, sua história. Então o *Purgatório*, para além do trabalho do luto, é o lugar de superação das tensões entre prazer e princípio da realidade.

Para Freud, em seus estudos preliminares sobre as psiconeuroses de defesa, que depois da segunda tópica são nomeadas apenas como psiconeuroses, alguns neuróticos religiosos se agarram ao ideal de infinitude, não se importam com a vida cotidiana, porque ficam presos em uma repetição mítica, alguns crendo que um dia poderão reencontrar-se com seus entes

queridos. A repetição das tempestades de ventos incessantes, que carregam as almas dos luxuriosos, no Canto V do *Inferno*, como a de Francesca da Rimini e de Paolo Malatesta, é uma contrarreacção do Eu ideal de Dante diante da traição do adultério, que é, na verdade, colocar os desejos do corpo na frente do desejo da alma, que é o desejo pelo Amor. Então ele cai, como um corpo morto, porque ele não poderia aceitar que diante do Amor, do inefável primeiro valor, alguns sucumbissem na frivolidade do corporal, mas ele caiu, só que se arrependeu, sendo ou não sendo tarde de mais. R.W.B. Lewis (2002), nos conta que quando deixa Verona, muito por não mais aguentar a vida tumultuada, que a recepção de Can Grande Della Scala lhe proporcionou em sua corte, plena de festas e bajulações, Dante se transfere para Ravena, com sua amada Gemma, mãe de seus quatro filhos: Pietro, Giovanni, Jacopo e Antonia (que entra para um convento em Ravena adotando o nome de suor Beatrice). Seu retorno ao matrimônio com Gemma aparece em seu poema inconsciente:

E quindi uscimmo a riveder le stelle [Saímos por ali, a rever estrelas]
subitamente là onde l'avelse [súbito lá donde renasceu]
né la nostra partita fu men tosta [e a nossa saída não foi menos ligeira]

ché qui per quei di là molto s'avanza [que aqui pelos de lá muito se avança]
cuopre la notte già col piè Morrocco [sobre Marrocos, a Noite cobre]
disposando m'avea con la sua gemma [ao me esposar com o anel de sua gema]

A sua culpa diante dos luxuriosos do inferno está sob a égide da ambivalência entre prazer e desprazer: sem nenhuma culpa, por não ter conseguido refrear a paixão, os luxuriosos desejam a repetição de suas condenações, mas Dante, embora diante deles tenha tombado, se arrependia, desejava a remissão. Sua jornada no inferno da luxúria, demonstra uma tentativa de sair da repetição do prazer em cometer a traição. Seus leitores atravessaram os séculos se perguntando de onde vem o desejo da repetição luxuriosa, não à toa o canto V do inferno é um dos cantos mais comentados da *Commedia*. Ao desejar retornar aos delitos, através daquelas personagens, conseguiu pesar o reconhecimento do Amor, como também renovou sua fê⁸³ em si mesmo, se religando a um Eu mais forte, que encontra o seu propósito, o seu compromisso com o Amor, que fala das profundezas e das alturas das virtudes que Nele encontrou.

⁸³“Os danos, tão veloz, não tem fugido/ Ninguém, nem procurado o que deseja, Como eu, em tendo vozes tais ouvido; “. (*Inf.* Canto II, vv. 109-111. [Tradução: Xavier Pnheiro].

Assim, nos damos conta de que Dante não se preparava somente para a morte, que ele sabia que cedo ou tarde chegaria, mas para vencer o tempo que perdeu de vida não cuidando desse Amor, de seu Eu, alimentando supereus perversos, que ele reprovou no inferno e no purgatório. Assim como reprovou aqueles supereus fanáticos religiosos, que colocavam em si mesmos a prepotência do perdão e do futuro das gentes, que se projetaram no mundo por meio de aspirações narcísicas e de abjetos deleites, como fizeram Mestre Adamo e Sino, no canto XXX do inferno:

Allora il monetier: "Così si squarcia [E o moedeiro: "a boca a ti se racha]
la bocca tua per tuo mal come suole; [de teu mal, pela própria consequência]
ché, s' i' ho sete e omor mi rinfarcia, [que eu tenho sede e o humor me empacha]

tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole, [a tua cabeça dói, e é tal tua ardência]
e per leccar lo specchio di Narcisso, [que um convite a lambers de Narciso]
non vorresti a 'nviar molte parole" [o espelho, exigiria pouca insistência"]
(Inf. XXX, vv. 124-129).

Dante pode ser considerado um fenômeno literário, religioso, poético. Contudo, o mais interessante, no limar destes fenômenos, é que ele deseja a roupagem de uma religiosidade laica ou espiritualidade laica, ou seja, não é apenas pela questão do sacramento matrimonial que desejava se reminir do adultério, apenas se lamentava de não ter conseguido ser capaz de depurar os seus instintos diante do Amor que sentia por sua esposa, mãe de seus filhos.

Para além desta nossa especulação acerca do adultério de Dante, ele procurou o caminho da realização do seu propósito religioso, espiritual, oferecendo também algo de si para a humanidade, com sua poesia, com a sua poética-política, se colocando contrário às discricionariedades metafísicas religiosas; ao mesmo tempo, sabendo ser essa uma tarefa difícil, que lhe causava a dor da morte e também a angústia do fim do poema, quis ver no paraíso terrestre algo mais que valesse a caminhada. Como no sonho em que prepara o *Trasumanar*, ele nos faz pensar no futuro humano, junto com ele, para preparar um propósito de vida diante do Amor mais poético do que dogmático, que seja também um Amor político, afinal, sempre é hora de encarar as *puttanas* e as *nove belve*, elas sempre surgem, mesmo que em outras carruagens, e se aninham com outros tempos, outros futuros.

Compensar a falta de vida deixada no exílio é algo que está latente do sonho poético de Dante, porque seu exílio é, em primeiríssima instância, um exílio político, que ele desejava

compensar com sua poesia de denúncia; esta compensação, por um lado, o fez se lembrar das boas memórias deixadas a quem amou, como mostra ao nos relatar que o seu maior lume no exílio foi pensar em Beatrice, sua filha, sua mãe, sua esposa, “beata e bella”, e ler o tomo de Virgílio.

Na experiência de Dante, para além do político, é nítido que queria deixar algo de si para o futuro humano, como já dissemos, é visível o seu ímpeto extremamente pessoal e profundamente marcado pela externalidade das questões espirituais, religiosas, que envolviam sua vida, e até hoje envolvem toda humanidade. De alguma forma, ele se viu, pessoalmente, responsável pelo destino da interpretação das *Escrituras*, para além do dogmatismo religioso, e do que isso significaria para a história humana, politicamente. Deixou mais do que poemas ou tratados políticos, deixou uma personagem que toma vida através de si mesmo, sem que possa sê-la, absolutamente.

Nenhuma personagem pode ser o seu autor em absoluto, e nem o autor pode ser, em absoluto, as suas personagens. O Dante personagem é um Eu ideal, este chegou ao paraíso. Mas o ideal do Eu de Dante era denunciar a impossibilidade do paraíso para aqueles marcados por perversas corrupções, estes não chegam nem mesmo ao paraíso terrestre. A primeira explicação para isto, vem do fato de que os conteúdos psíquicos de uma personagem não correspondem aos conteúdos psíquicos de seu autor, isto pode ser até mesmo óbvio: a escrita literária/poética é uma sublimação e as personagens que ela dá vida não passam de fantasias, que advêm tanto da realidade psíquica do autor, de seus devaneios, quanto de seus ideais estéticos etc; estes estão repletos de sintomas e associações, que fazem parte do psiquismo do autor em comunhão com sua época, mas ele, com seu engenho, os usa de forma mais racionalizada e transforma tudo, plasticamente, em arte. Mas podemos dizer, junto com Freud: na verdade, o autor é, absolutamente, todas as suas personagens, porque elas tomam vida pelo seu psiquismo na representação de seus afetos.

Voltemos à fantasia de fê e de Amor de Dante, que ele sintetiza em Beatrice. Tal fantasia pôde liberá-lo da paralisia de suas pernas, que aparece em seu sonho, quando lhe vem a imagem da fogueira no Purgatório XXX; sua fantasia pôde elevá-lo ao monte divino, à liberação; isto, do ponto de vista literário, seria o mesmo que mover-se enquanto escritor, para que não fosse morto de uma vez por todas, pois ainda pode viver em sua poesia. Mas na vida, diríamos, que faz parte do princípio da realidade, que faz parte do desejo, sua maior liberação foi terminar o poema, colocar nele um ponto final.

A sublimação, e transformação das pulsões agressivas e autodestrutivas em um objeto mais socialmente aceito, é o caminho do Eu ideal. Podemos dizer que, ao escrever seus poemas, epístolas e tratados, Dante conseguiu utilizar a arte da poesia para ser mais socialmente aceito e para aceitar-se um pouco mais, não porque quisesse se explicar ou se redimir, mas assim teria carta branca para, além de tudo, matar e condenar seus inimigos, por isso ele os condena ao inferno, mesmo se ainda eram vivos. Ao lado desse Dante sisudo, que condena seus inimigos, tem o lado Dante brincalhão, que brinca com seus amigos vivos de os condenar ao inferno ou ao purgatório, e eles deviam se divertir com isso.

Para além do Dante brincalhão, nos indagamos de onde vem esse desejo latente de agressão condenatória, senão da repressão, que Freud nos mostra quando fala dos três instintos humanos, que foram reprimidos, a partir do mito da *horda primeva*: Incesto, canibalismo e prazer em matar. Freud nos deu outras dicas e, talvez, não chegasse tanto a se indagar sobre o que trouxe o ânimo de volta a Dante, que o liberou de sua paralisia, que o libertou de sua repressão e bloqueio infernal, talvez se perguntasse mais sobre o que o impeliu à paralisia, já que o sintoma aparece antes da resolução do conflito.

O corpo é a verdade, fixado no nascimento e na morte. Na *Commédia*, Dante nos fala da beleza de seu nascimento, como um purgatório, que vai se transformando em paraíso, se transformando no olhar de sua mãe. Não obstante a esse paraíso, montado pelo seu Eu Ideal, nos fala também da sua magreza extrema e da sua fome e medo no exílio. Em contraposição aos poucos quilos que tinha para carregar nas peregrinações, uma grande alma e um grande homem, com toda certeza, foram condenados a morrer na fogueira, sem remissão. Deus redimiu todas os seus pecados, os homens não. Seu exílio foi sentenciado como uma fraude simples, estaria na décima vala, a dos falsários (*Inf.* Canto XXIX-XXX). Mas é difícil pensar que alguém que escreveu um poema da magnitude da *Commedia* pudesse não valer nada além do que seus poucos quilos condenados às chamas da fogueira pela sonegação de impostos e por rixas partidárias. O interesse de seus inimigos em sua condenação, é também o que o fez querer resistir, politicamente e poeticamente. Pois eles não o condenaram apenas por sonegar impostos (ou não estar nem aí para os impostos pagos aos senhores donos das terras e das cidades). Com seu poema, Dante está fazendo uma grande denúncia, e a denúncia essencial é: como o humano se corrompe diante de seus próprios interesses e como os interesses da fã romana em Cristo colocava alguns interesseiros poderosos, monarcas, papas, bispos, senhores feudais, como os grandes salvadores da humanidade. Então apresenta os pecados, os mandamentos, o que qualquer um que tivesse ímpeto moral e ético religioso conseguiria compreender, contudo, não

querem entender. Inconscientemente, não conseguimos dizer nada sobre moral e ética que não se esconda, na verdade, por detrás do reprimido e do recalcado, que toda essa cultura da santidade de alguns homens poderosos nos impôs. Talvez aqui tivéssemos que falar mais em uma morte à santidade em Dante do que, propriamente, em uma morte do pai simbólico ou ao seu pai, real, Alighiero di Alighiero. Sendo assim, Dante ter nutrido a visão escatológica e soteriológica cristã é coisa que qualquer cristão medieval poderia ter feito. O que qualquer um não poderia fazer era passar pelo exílio, compor um poema político, entrar para a história da literatura e ser, ainda hoje, o pão que está na mesa dos que querem se ocupar do seu grande estilo e da sua grande arte poética da denúncia. Afinal, compor um poema político deve ser considerado o trabalho mais árduo da história da arte, ousaria dizer que é a arte última da vida humana.

Um pouco todos queremos saber, assim como Dante quis, como chegamos e como sairemos da *selva oscura*, como sairemos dessa condição que resume nossa carne às chamas da inquisição cotidiana (ou, a Auschwitz, à escravidão e a qualquer situação degradante, que coloque a dignidade humana rebaixada). A “selva escura” do mal leva muitos a questionarem a existência de algo que faça da alma o bem humano maior, imortal, como também a acreditarem que existe alguma verdade última para além do corpo. Nossa condição limitada não nos permite chegar à compreensão da morte definitiva. A morte é uma interdição ao corpo e ao propósito da vida e nisso não há escapatória a não ser fantasiar um eterno retorno.

A maioria dos humanos, que se supõem de fé, firmes em seus dogmas, por vezes, como vimos na alegoria dantesca, possuem crenças duvidosas: ainda que diante das manchas escuras da lua, olhariam para as circunferências do vazio, especulando alguma forma de dizer: "a verdade vos libertará". Então não nos limitemos a essa libertação, supostamente, trazida por alguma verdade, ao menos uma vez na vida escutemos o que Virgílio responde a Dante: “[t]e convém outra rota de ora avante/ Para o lugar selvagem ser vencido”⁸⁴. O lugar selvagem, que deve ser vencido, é este em que devemos, de alguma maneira, passar pelos círculos infernais da vida em civilização, com todas as suas personagens poéticas, políticas, religiosas, com todas as velhas e novas bestas, com todas as puttanhas. Talvez Freud tivesse razão em afirmar que o caminho da psicanálise conseguiu desvendar alguns imbróglis subterrâneos da guerra psíquica e civilizacional, que nada fazem além do que rebaixar a verdade a quase uma manifestação insana de um desejo salvífico incrustado no corpo do pai.

⁸⁴ *Inf.*, I, vv. 92-93. Tradução: Pinheiro, J.P.X., 1955, p.21

Poderíamos aqui construir um mito sobre a verdade do inconsciente do sujeito Dante, em que discorreríamos sobre como é irônica a relação entre sua escrita poética e sua escrita política; suas palavras poéticas e políticas existem, por si mesmas, mas não sobreviveriam se a sua “mão” e “boca” humana não estivesse disposta a inscrevê-las em algum lugar que não fosse redentor. Que a poética-política de Dante deseja ser redentora, em vários sentidos, é talvez um engodo interpretativo, praticado pelos que têm medo da morte, só que ele, claramente, morre no exílio, sem ao menos ter tido a chance de ver novamente a fonte de seu batismo, embora a tenha visto, ao menos, em fantasia salvífica. Isto pode, sim, ser uma ilusão, mas com ela, ele fez na arte poética uma revolução.

Mesmo sabendo que há um limite intransponível no humano, que é a morte; um abismo que as ciências humanas devem lidar, podemos observar que as inibições presentes na vida, principalmente, na vida religiosa, são fruto da má relação com a morte. Estas inibições estão bem próximas de nós, se escondem na mesma ilusão: a de que haja algo que possa ser compreendido para além de todo limite mundano e de cada subjetividade, que deixa este mundo para nunca mais. Quando um vai responder sobre sua vida, sempre responde pensando que talvez não tenha tanto tempo para realizar tudo o que deseja, que isto é culpa da morte e de tudo o que pode trazê-la, cotidianamente. Na infância, e também quando nasce, a criança pode ainda não saber que existe uma palavra para o seu fim orgânico, mas o sente toda vez que não obtém suas satisfações primárias, impostas pelo nascimento e pela vida em civilização, tal como se alimentar e estar sempre protegida. Então chora, mas seu choro não é o mesmo daquele que chora diante da felicidade de coisas belas ou diante da morte real de um ente querido. Dante chorou com a partida de Virgílio, que é o sentimento real da morte do “amoroso pai meu”, e, nisto, não há salvação, nem há nada que o fizesse se esquecer que à *ora sexta*, seu pai se foi.

Freud muitas vezes recorre a Shakespeare e Dostoievski, por exemplo, por que os poetas, segundo ele, conhecem o inconsciente. *Flectere si nequeo superos, Acheronta Movebo* [se não puder dobrar o deus de cima, agitei o Aqueronte]: “é vã, Aqueronte, a tua tirada, pois lá, onde se pode o que se quer, isto se quer, e não peças mais nada” (*Inf.* Canto III, vv. 94-96), estas são as palavras de Virgílio, quando Dante tenta dobrar o Deus de cima, almejando que seu pai o elevasse à salvação e à verdade suprema e divina.

No lugar que Freud dá aos poetas em sua pesquisa, não podemos nos esquecer da famosa passagem da *Eneida*, usada como epígrafe guia de *A Interpretação dos Sonhos*. O Aqueronte é o primeiro rio do Inferno, mas porque ele deve agitar? Dante deve balançar o Aqueronte, porque ele é o rio da passagem para a morte. Qual é o motivo que levou os gregos e latinos a

imaginarem que quando o humano morre deve atravessar um rio? Dante já havia se dado conta disso quando no seu diálogo no vale dos aventos⁸⁵ e da vala dos falsários⁸⁶; ele não pode passar pela poesia sem se dar conta desse empreendimento, que é pensar a própria morte e o próprio atravessar o rio.

No poema, podemos imaginar como seria subir as escadas de ouro, que seriam capazes de nos livrar da selva escura infernal. Mas, para tanto, foi preciso mais do que a fê para Dante, foi preciso *Trasumanar e il primo amore*. Não há *Commedia* sem a presença permanente de *Thanatos e Eros*. São dois princípios que regem o poema, com os quais Dante estava vivendo sua experiência: queria resistir até poder se vingar de seus inimigos, mesmo que temesse a morte; ao mesmo tempo, desejava estar novamente com sua família e amigos, via que o tempo ia se esvaindo e ele ainda no exílio. Quanto tempo ainda teria? Era preciso, politicamente, completar a jornada e resistir. Era preciso sentir-se imortal e eterno. Sabia que seu poema estava ali, no abismo da condenação e da fogueira, e ele o deixou ali mesmo, para neste abismo irromper um salto, que somente um “anjo torto”⁸⁷, como diria Drummond, “desses que vivem nas sombras”, poderia saltar. Pois suas asas já estavam abertas e inscritas na história da resistência, da política, de todas as margens de todos os rios e no ato abismal de olhar a si mesmo e sentir um repleto vazio, no que as bestas saem para fazer tremer o que resiste, acusando-o com profundo tormento. Então o Poeta-guia, Virgílio, responde: “balançai o Aqueronte”, ou seja: resista, você ainda não morreu!

Dante, que viaja pelos três mundos ao escrever o seu poema, desejava antes da morte poder sair do inferno da terra, do bloqueio moral, pelo qual fora condenado, em que a única saída seria vencer a passagem da moralidade e transformá-la em real transformação ética.

Não podemos chegar a todas as causas que tornaram Dante um humano, mas ao que o fez desejar se tornar mais humano, ao que ofereceu de si, ao que o fez resistir, para que outros pudessem colher o seu compromisso, com a justiça e as virtudes que almejou. Mostrar no *Inferno* e no *Paraíso* quais ainda seriam as penas que a alma humana passaria, até atingir a “plenitude dos tempos”, o *kairós* grego ou o *pardes* hebraico, tal como vieram anunciar os profetas, não diz tanto sobre o que seria a tarefa primordial humana de Dante, mas diz muito

⁸⁵“Tal é Fortuna, a quem por má vontade/ Insulta o que louvá-la deveria, / Censurando-a com dura iniquidade. ”. (*Inf*, XI, vs. 91-93. Tradução: Pinheiro, J.P.X., 1955, p. 64).

⁸⁶ “A fraude em que o remorso tanto assoma, / Ou trai a confiança ou premedita / Danos a quem desprevenido toma. ” (*Inf*, XI, vs. 52-54. Tradução: Pinheiro, J.P.X., 1955, p. 90).

⁸⁷ Referência ao *Poema de Sete Faces* - Carlos Drummond Andrade - publicado em seu livro *Alguma Poesia* (1930).

sobre o que ele, até então, teria ou não teria feito para que tal plenitude não fosse efetiva para ele, de maneira que ainda se angustiava.

A ideia do Deus vivo e consumado como holocausto do povo tem sua origem mais completa na crença cristã dos tempos plenos de letícias. Cada sociedade, de alguma forma, se limita a algum ideal mítico-cultural, mas nem por isso pode se deixar levar pelas armadilhas dos supereus, que toda cultura cria, e, nisto, Dante via o seu real impedimento, que não seria dissipado apenas pelo seu desejo de justiça, não era um impedimento subjetivo, mas um impedimento cultural. Voltar à Firenze, com o rabo entre as pernas, não era o que desejava para seu destino, não se redimiria diante de algo que sempre lutou contra, mas isso pode soar soberba, orgulho, só que ele sabia que se baixasse a guarda, as feras do caminho estavam todas diante dele, dispostas a traí-lo pelas costas, além do mais, sabia que se voltasse como um velho arrependido, não se tornaria o poeta da *Commedia* e o grão poeta do exílio. Então ele não aceitou retornar à Firenze também para salvar a sua personagem e a seu poema.

O universo das associações de Dante está repleto de primitivismo e arcaísmo, ele nos revela desejos, muitas vezes inacessíveis e animalescos, burlescos e perversos, um universo de paranoias e incertezas. Mas existe sempre algo mais além de tudo, que é mais profundo e vem de sua psique poética. Por isso, não devemos pensar que tudo o que se apresenta diante de nossos olhos na *Commedia* seja para que o seu grandioso mistério divino permaneça, devemos saber nos liberar da fascinação desse mistério. O mistério divino e fascinante da poesia de Dante deve ser distinguido daquele divino mistério do episcopado romano. Devemos fazer essa distinção. Para o episcopado romano, as obras divinas são feitas apenas para que alguns poucos, os escolhidos, façam parte do episcopado romano, com seus santos sacramentos, e, assim, possam ter uma suposta eternidade em suas santidades, mas estes são narcisistas; porém, o mistério da poesia de Dante e de sua religiosidade e espiritualidade laicas está em forma de denúncia e de protesto, contra o pensamento hegemônico dominante da aristocracia romana, que perdura até nossos dias, que solapa e rebaixa a mentalidade do povo.

O projeto humanista de Dante, se assim podemos chamar o seu compromisso e propósito, é com a humanidade que descobriu em si mesmo; como uma tentativa de cura da alma que vislumbrou em si, querendo, por meio de seu exemplo, chegar à política poética da denúncia. Lutero apresentou 95 teses diante da Catedral de Wittenberg e Dante apresentou um poema, denunciando as mazelas da Igreja. Mostrar ao humano como a arte da palavra pode jogar com os caminhos da vida e da morte, certamente, pôde elevar Dante ao monte do purgatório, *onde ressurge a morta poesia*. Assim, nos damos conta de que seu compromisso

ético-político foi, depois de sua morte, raptado pelos “vendilhões do templo”, que o mantiveram por séculos na prisão da interpretação figural e dogmática do cristianismo romano, que lê em suas alegorias, por exemplo, não teólogos, mas santos.

Ler o poema de Dante e se esquecer que o condenaram à fogueira e ao exílio não é ler o poema de Dante; assim como, não é interpretação se o interpretamos esquecendo-nos de que seus algozes também o interpretaram. Se não tivessem construído os muros de Firenze, ou se lá não passasse o Arno, que vem do “Val’ do Pó” (vale do Pó, este é um dos principais rios da península Itálica, com 652 km, de Piemonte ao Veneto, desaguardo no mar Adriático), não teríamos o *Eunoé* (um dos rios da fantasia da *Commedia*, que aparece no purgatório XXVIII, vv. 131). Cada humano carrega seu próprio rio e sua própria maneira de atravessá-lo. O que o rio de Dante faz é atualizar as águas e as fantasias de justiça e Amor dos outros rios. Do outro lado está Beatrice, e ela existe sem que ele possa tocá-la e sem que possamos saber quem ela é realmente para ele, mas supomos que seja um símbolo afetivo originário: “[n]ão diria que um milésimo — o meu canto —/ de quando o de Beatriz, santo sorriso/ iluminava o seu aspecto santo/ [a]ssim, por vez, contando o *Paraíso*/ convém que salte, este sacro poema, como o viadante à frente de um aviso” (*Par.XXIII*, vv. 58-63).

Não podemos nos esquecer do aviso, que Dante coloca, politicamente, na figura de Beatrice e das mulheres, na candida rosa, é um aviso sacro, porque diz da humanidade, em que somente ela torna as coisas sagradas, a bestialidade não, esta torna todas as coisas banais: as pedras banais, os rios, as montanhas, as selvas, o vento, os seres animais e não animais, as mulheres, os homens, as crianças, até o si mesmo e o Eu, se tornam banais. A figura da onça é colocada nas jaulas do divertimento civilizacional, como uma ameaça real, mas a onça real de Dante, a onça política, ligeira, que o cerca em seu caminho, não é a onça selvagem enjaulada, é um símbolo, que reveste sua psique de medo e de pavor, porque ela é a violência. A violência política, que é detida por Beatrice, por Maria, pela mãe, que pede ao pai que ajude o filho, é uma forma que o psiquismo religioso de Dante agiu, pedindo proteção. Pensamos nisto como uma inversão em seu contrário, operada pelo psiquismo de Dante, porque se via diante de três possibilidades: a força (do suicídio e da decaptação), a oblação ou a fogueira, e ele não queria nenhum destes três caminhos, ele queria apenas ver novamente o sorriso de Beatrice, de seus filhos, de sua esposa.

Então quem é Beatrice senão o símbolo de sua própria vida de volta, o seu retorno ao Eu perdido, que agora mostramos por meio da síntese: um poema condensado de 6 tercetos, 18 versos, formado pela cadeia associativa da representação numérica, que encontramos através

da repetição, assinalada pelo axioma de 31 letras. Os versos de 33 e 34 letras foram acrescentados, já que fazem parte de uma simbolização numérica, que Dante imprimiu ao seu poema: apenas o inferno possui 34 cantos e um verso único de 34 letras, e apenas no paraíso há um verso único de 33 letras, pensamos, que por isso, que tais versos deveriam fazer parte das associações do poema síntese:

Inf. II: *intrai per lo cammino alto e silvestro* [entrei pelo caminho árduo e silvestre] (32 letras)

Inf. IX: *passammo tra i martiri e li alti spaldi* [passando entre a muralha e as sepulturas] (32 letras)

Inf. X: *che 'nfin là sú faceva spiacer sua lezzo* [que enfim lá fazia despejar seu fedor] (31 letras)

Inf. XVI: *che 'n sú si stende e da piè si rattappa* [que do alto pula quando recolhe os pés] (31 letras)

Inf. XXVII: *a quei che scommettendo acquistan carico* [por sua carga, o que adquire desunindo] (34 letras)

Inf. XXXI: *e come albero in nave si levó* [como mastro de nau se levantou] (23 letras)

Purg. XVII: *Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi* [Calo, encontres o que para ti procuras] (31 letras)

Purg. XIX: *e questa sola di lá m'è rimasa* [e essa é só quem, por lá, ainda me resta] (23 letras)

Purg. XXXII: *a la puttana e a la nova belva* [à meretriz e àquela nova besta] (23 letras)

Par. I: *Quinci rivolse inver lo cielo il viso* [Então para os céus revolve o olhar] (32 letras)

Par. II: *conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro* [conforme a sua bondade, o turvo e o claro] (31 letras)

Par. VIII: *onde la traccia vostra è fuor di strada* [onde é o vosso rumo fora de estrada] (32 letras)

Par. XIII: *ché quel può sugere, e quel può cadere* [que aquela pode sugerir, e aquela cair]. (31 letras)

Par. XIX: *che dal fianco de l'altre non si scosta* [que uma da outra o lado não desencosta]. (31 letras)

Par. XXII: *poscia rivolsi li occhi a li occhi belli* [e os olhos volvi então aos olhos belos] (33 letras)

Par. XXIII: *colui che tien le chiavi di tal gloria* [os que detêm as chaves de tanta glória]. (31 letras)

Par. XXVIII: *con altro assai del ver di questi giri* [de outra grande verdade destes giros]. (31 letras)

Par. XXXIII: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* [o amor que move o Sol e outras estrelas]. (31 letras)

Do conjunto destes versos do poema condensado, temos ainda mais três versos, dois, que vêm como associação, da soma dos seus cantos e de suas letras: 312, a soma dos cantos, e 543, a soma das letras, eles são, respectivamente: “*or incomincian le dolente note*” [os tristes sons começo a perceber] (*Inf. V*, vv. 25); “*cominciò Pluto con la voce chioccia*” [começou Pluto com sua voz rouquenha] (*inf. VII*, vv. 2), e mais um que vem da soma de cantos e letras, que é o verso 855 da Comédia, 312 versos depois de Pluto, o grande inimigo: “*mal non vengiammo in Teseo l'assalto*” [foi não vingarmos de Teseu o assalto] (*Inf. IX*, vv. 54). Porém, se ao invés de somarmos os versos e as letras, os diminuirmos, temos o verso 231: “*di questo 'mpedimento ov'io ti mando*” [co' o transe aonde ora estou te remetendo] (*Inf. II*, vv. 95).

Inf. II: “*di questo 'mpedimento ov'io ti mando*” [co' o transe aonde ora estou te remetendo]

Inf. II: *intrai per lo cammino alto e silvestro* [entrei pelo caminho árduo e silvestre] (32 letras)

Inf. V: “*or incomincian le dolente note*” [os tristes sons começo a perceber]

Inf. VII: “*cominciò Pluto con la voce chioccia*” [começou Pluto com sua voz rouquenha]

Inf. IX: “*mal non vengiammo in Teseo l'assalto*” [foi não vingarmos de Teseu o assalto]

Inf. IX: *passammo tra i martiri e li alti spaldi* [passando entre a muralha e as sepulturas] (32 letras)

Inf. X: *che 'nfin là sú faceva spiacer sua lezzo* [que enfim lá fazia despejar seu fedor] (31 letras)

Inf. XVI: *che 'n sú si stende e da piè si rattrappa* [que do alto pula quando recolhe os pés] (31 letras)

Inf. XXVII: *a quei che scommettendo acquistan carico* [por sua carga, o que adquire desunindo] (34 letras)

Inf. XXXI: *e come albero in nave si levó* [como mastro de nau se levantou] (23 letras)

Purg. XVII: *Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi* [Calo, encontres o que para ti procuras] (31 letras)

Purg. XIX: *e questa sola di lá m'è rimasa* [e essa é só quem, por lá, ainda me resta] (23 letras)

Purg. XXXII: a la puttana e a la nova belva [à meretriz e àquela nova besta] (23 letras)

Par. I: Quinci rivolse inver lo cielo il viso [Então para os céus revolve o olhar] (32 letras)

Par. II: conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro [conforme a sua bondade, o turvo e o claro] (31 letras)

Par. VIII: onde la traccia vostra è fuor di strada [onde é o vosso rumo fora de estrada] (32 letras)

Par. XIII: ché quel può sugere, e quel può cadere [que aquela pode sugerir, e aquela cair]. (31 letras)

Par. XIX: che dal fianco de l'altre non si scosta [que uma da outra o lado não desencosta]. (31 letras)

Par. XXII: poscia rivolsi li occhi a li occhi belli [e os olhos volvi então aos olhos belos] (33 letras)

Par. XXIII: colui che tien le chiavi di tal gloria [os que detêm as chaves de tanta glória]. (31 letras)

Par. XXVIII: con altro assai del ver di questi giri [de outra grande verdade destes giros]. (31 letras)

Par. XXXIII: l'amor che move il sole e l'altre stelle [o amor que move o Sol e outras estrelas]. (31 letras)

Obviamente, a síntese a que chegamos com este poema inconsciente é um experimento, que nos mostra alguns sentidos, outros poderiam ser traçados, mas a este chegamos por agora, sete tercetos e um verso único, 21 versos em tercetos, mais 1, ou seja, 22. Talvez desse para tecermos um último terceto: “*e come quei che con lena affanata* [e como aquele que ofegando vara] (*Inf.* I, vv. 22); “*I'mi volsi a man destra, e puosi mente*” [voltei-me à destra, dirigindo a mente] (*Purg.* I, vv. 22); “*o divina virtude, se mi ti presti*” [tanto do teu poder deixa que eu empreste] (*Par.* I, vv. 22). Inserindo estes versos, na ordem dos cantos, temos:

Inf. I: e come quei che con lena affanata [e como aquele que ofegando vara]

Inf. II: di questo 'mpedimento ov'io ti mando [co' o transe aonde ora estou te remetendo]

Inf. II: intrai per lo cammino alto e silvestro [entrei pelo caminho árduo e silvestre]

(32 letras)

Inf. V: or incomincian le dolente note [os tristes sons começo a perceber]

Inf. VII: cominciò Pluto con la voce chioccia [começou Pluto com sua voz rouquenha]

Inf. IX: 'mal non vengiammo in Teseo l'assalto' [foi não vingarmos de Teseu o assalto]

Inf. IX: passammo tra i martiri e li alti spaldi [passando entre a muralha e as sepulturas] (32 letras)

Inf. X: che 'nfin là sú facea spiacer sua lezzo [que enfim lá fazia despejar seu fedor] (31 letras)

Inf. XVI: che 'n sú si stende e da piè si rattrappa [que do alto pula quando recolhe os pés] (31 letras)

Inf. XXVII: a quei che scommettendo acquistan carico [por sua carga, o que adquire desunindo] (34 letras)

Inf. XXXI: e come albero in nave si levó [como mastro de nau se levantou] (23 letras)

Purg. I: I'mi volsi a man destra, e puosi mente" [voltei-me à destra, dirigindo a mente]

Purg. XVII: Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi [Calo, encontres o que para ti procuras] (31 letras)

Purg. XIX: e questa sola di lá m'è rimasa [e essa é só quem, por lá, ainda me resta] (23 letras)

Purg. XXXII: a la puttana e a la nova belva [à meretriz e àquela nova besta] (23 letras)

Par. I: "o divina virtude, se mi ti presti" [tanto do teu poder deixa que eu empreste]

Par. I: Quinci rivolse inver lo cielo il viso [Então para os céus revolve o olhar]

(32 letras)

Par. II: conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro [conforme a sua bondade, o turvo e o claro] (31 letras)

Par. VIII: onde la traccia vostra è fuor di strada [onde é o vosso rumo fora de estrada] (32 letras)

Par. XIII: ché quel può sugere, e quel può cadere [que aquela pode surgir, e aquela cair]. (31 letras)

Par. XIX: che dal fianco de l'altre non si scosta [que uma da outra o lado não desencosta]. (31 letras)

Par. XXII: *poscia rivolsi li occhi a li occhi belli* [e os olhos volvi então aos olhos belos] (33 letras)

Par. XXIII: *colui che tien le chiavi di tal gloria* [os que detêm as chaves de tanta glória]. (31 letras)

Par. XXVIII: *con altro assai del ver di questi giri* [de outra grande verdade destes giros]. (31 letras)

Par. XXXIII: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* [o amor que move o Sol e outras estrelas] (31 letras)

Como Teseu, abrimos um pouco o novelo do velame desses *versi strani* (*Inf.* IX, vv. 63), o labirinto da *Commedia*, e, com ele, o nosso pensamento sonha, alguns caminhos em outros versos, de outras verdades, que retornam. O que pode cair e o que pode surgir é *la puttana* e *la nova belva*, que andam bem juntas, como os 25 versos dessa nossa nova síntese mostra. Desta nova visão, temos uma cena até mesmo inquietante, “*che nel pensier rinova la paura*” [que volve o medo à mente que a figura] (*Inf.* I, vv.6), “*e de salire al ciel diventa degno*” [e de torna-se digna de ao céu se elevar] (*Purg.* I, vv. 6), “*ne a né può chi di lá sú discende*” [nem sabe ou pode quem de lá ora desce] (*Par.*I, vv. 6), “*che com amore al fine combateu*” [por amor combatendo pereceu] (*Inf.* VI, vv. 66), “*a guisa di leon quando si posa*” [de leão pesado a figura altareia] (*Purg.* VI, vv. 66); “*si ch'al Nil caldo si senti del duolo*” [o que, até o Nilo, resultou em morte] (*Par.* VI, vv. 66). A repetição do número 6, como sabemos, associada à figura da besta.

Com mais estes seis versos, teremos 31 versos, 10 tercetos mais um verso único:

Inf. I: *che nel pensier rinova la paura* [que volve o medo à mente que a figura]

Inf. I: *che con amore al fine combateu* [por amor combatendo pereceu]

Inf. I: *e come quei che con lena affanata* [e como aquele que ofegando vara]

Inf. II: *di questo 'mpedimento ov'io ti mando* [co' o transe aonde ora estou te remetendo]

Inf. II: *intra per lo cammino alto e silvestro* [entrei pelo caminho árduo e silvestre]

(32 letras)

Inf. V: or incomincian le dolente note [os tristes sons começo a perceber]

Inf. VII: cominciò Pluto con la voce chioccia [começou Pluto com sua voz rouquenha]

Inf. IX: 'mal non vengiammo in Teseo l'assalto' [foi não vingarmos de Teseu o assalto]

Inf. IX: passammo tra i martiri e li alti spaldi [passando entre a muralha e as sepulturas] (32 letras)

Inf. X: che 'nfin là sú facea spiacer sua lezzo [que enfim lá fazia despejarseu fedor] (31 letras)

Inf. XVI: che 'n sú si stende e da piè si rattrappa [que do alto pula quando recolhe os pés] (31 letras)

Inf. XXVII: a quei che scommettendo acquistan carico [por sua carga, o que adquire desunindo] (34 letras)

Inf. XXXI: e come albero in nave si levó [como mastro de nau se levantou] (23 letras)

Purg. I: ne a né può chi di lá sú discende [nem sabe ou pode quem de lá ora desce]

Purg. I: I'mi volsi a man destra, e puosi mente" [voltei-me à destra, dirigindo a mente]

Purg. VI: a guisa di leon quando si posa [de leão pesado a figura altareia]

Purg. XVII: Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi [Calo, encontres o que para ti procuras] (31 letras)

Purg. XIX: e questa sola di lá m'è rimasa [e essa é só quem, por lá, ainda me resta] (23 letras)

Purg. XXXII: a la puttana e a la nova belva [à meretriz e àquela nova besta] (23 letras)

Par. I: ne a né può chi di lá sú discende [nem sabe ou pode quem de lá ora desce]

Par. I: o divina virtude, se mi ti presti [tanto do teu poder deixa que eu empreste]

Par. I: Quinci rivolse inver lo cielo il viso [Então para os céus revolve o olhar] (32 letras)

Par. II: conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro [conforme a sua bondade, o turvo e o claro] (31 letras)

Par. VI: si ch'al Nil caldo si senti del duolo [o que, até o Nilo, resultou em morte]

Par. VIII: onde la traccia vostra è fuor di strada [onde é o vosso rumo fora de estrada] (32 letras)

Par. XIII: *ché quel può sugere, e quel può cadere* [que aquela pode surgir, e aquela cair]. (31 letras)

Par. XIX: *che dal fianco de l'altre non si scosta* [que uma da outra o lado não desencosta]. (31 letras)

Par. XXII: *poscia rivolsi li occhi a li occhi belli* [e os olhos volvi então aos olhos belos] (33 letras)

Par. XXIII: *colui che tien le chiavi di tal gloria* [os que detêm as chaves de tanta glória]. (31 letras)

Par. XXVIII: *con altro assai del ver di questi giri* [de outra grande verdade destes giros]. (31 letras)

Par. XXXIII: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* [o amor que move o Sol e outras estrelas] (31 letras)

“*che il tuo pensier sogna*” [que o teu pensamento sonha]

(*Inf.* XVI, vv. 122).

Chegamos ao *Purgatório*, a Catão de Uticca. Chegamos supondo que existem suicidas e suicidas. Mas Dante não é um deles. De todo modo, o que sentia, no sereno de névoa suave e branca, que enchia seus pulmões, depois de muito caminhar, para a chegada sua e de Virgílio ao lugar onde ressurge a morta poesia, fazia com que conseguisse vencer as três feras em seu caminho, e fazia com que o medo fosse aos poucos sendo vencido, para que, assim, começasse a ver naqueles, que decidiram dar fim às suas vidas, o terceiro lugar. Pulsão de morte de Dante? Ou a figura de Catão, suicida que os recebe no *Purgatório*, é uma compensação à morte da mãe? A maioria dos intérpretes da *Commedia* no século XXI vão dizer que Catão de Utica está no *Purgatório*, e não no vale dos suicidas do *Inferno*, porque Dante o considerou nascido no seio do paganismo, o que o impediu de chegar à mensagem cristã e ter lugar no inferno, já que o inferno é para os batizados.

Mas, ao invés disso, podemos dizer algo sobre a própria maneira de Dante chegar à questão de que o cristianismo não pode ser a medida de todas as coisas. Há algo muito mais plausível a ser considerado: a capacidade do humano de não olhar as coisas como antes, quando estava preso a alguma amarra da inibição, a capacidade de transformar a visão dogmática acerca das coisas da vida. Podemos considerar essa como uma das mudanças de perspectiva de Dante sobre o suicídio e sobre a morte. O Amor que tudo move está justamente nessa capacidade humana de transformação, que, através e em conjunto, do e com o conhecimento, com o *intelletto d'amore*, pode ensaiar libertar-se e liberar-se das sendas impostas pela moralidade e pelo dogmatismo, que um do outro não desenconsta, como a *puttana* e a *nova belva*, mas que o humano é capaz de vencer através do engenho e arte, através da transformação amorosa. É como se Dante nos dissesse: existe uma vida que está além dos dogmas, bem ali onde dói em cada um, e no que cada um escolhe fazer com a dor dela. Ele já havia andado uns bons bocados no inferno terrestre para ver que viver é esperar ter sido capaz de mudar certas coisas, certas visões, que foram sendo incrustados na cultura, na subjetividade, pela moral religiosa, pela política corrupta, como a condenação dos suicidas ao inferno feita pelos cristãos.

Dante escreveu a *Commedia* lendo a *Eneida*, não esquecendo das feras que assolaram o caminho moral de Enéas. Então deve ter tido uma explicação para Enéas ter conseguido vencer as feras e fundar Roma, palavra tão misteriosa, que pode nos levar, pelo caminho inverso da

inscrição de suas letras, ao amor. Devemos voltar a Dido, a Lavínia, aos deuses em jogo, que são as pulsões sexuais diante das duas mulheres, com uma fundou Roma, mas, na outra, estava o amor. É claro que nesse jogo, como em todo mito, o maior mistério está em tentar enxergar o renascimento da criança “*che recorre/ sempre colà dove piú si confida*” [como criança que recorre/ sempre ao lado que mais confia] (*Par.* Canto XXII, vv. 2-3). A poesia da criança é o que Dante mais confia, ela lhe trouxe Virgílio, como o pai que deve sempre proteger o filho. O Poema é como uma criança, que ao nascer começa a ver as feras no caminho, ver a crítica dogmática, para depois, então, conseguir vencer, se erguendo diante delas. Mas, nesse caminho, ao adentrar o *vero* inferno, vai percorrendo o exílio de uma outra condição humana, a da *besta fera*, que ele quer vencer em si, que é a ignorância, diante dela só mesmo o eterno *Trasumanar* do primeiro amor. É como se dissesse: somos crianças aprendendo a entoar caminhos, viemos para engatinhar.

O *Purgatório*, um recomeço, começa quando o humano consegue vencer seus bloqueios morais, seus medos tolos e suas paixões devaniosas. Dante se enxerga como um ignorante, mas um ignorante diferente das almas infernais, havia desejado seguir outra viagem com Virgílio, e essa é a viagem do pensamento, do saber e da poesia. A verdade da *Commedia* não é prefigurada como a verdade cristã, já que cada um se descobre na caminhada de pensar e se ver nela, não obstante, Cristo. Nisto, deve conseguir ver no mundo qualquer explicação que satisfaça o Eu para que, por exemplo, Catão de Útica esteja no *Purgatório* e não no *Inferno* ou no *Paraíso*. O poema, em si, nesse caso, não é um imperativo moral, importando mais a maneira com que ele vai se metamorfoseando, plasticamente, na contratransferência e, com isso, esculpindo o ressurgimento da outra verdade e essa satiz apenas ao Eu. Foi isto, precisamente, que Dante desejou realizar ao desfiar-se da metafísica da experiência religiosa: “que subir possa quem sem asas vai” (*Purg.* Canto II, vv. 54), e enxergar o seu verdadeiro transe, que é falar com os tempos que ainda viriam a amar, para além dos erros e falta de amor das gentes de seu tempo, para além de seus inimigos.

O fim derradeiro de qualquer empreendimento amoroso, quer vá cair no trágico ou no cômico, é realmente, entre diversos fins da vida humana, o mais importante e merece a profunda seriedade em que todos o encaram. Na verdade, esta questão é nada menos que a combinação da próxima geração. Os *dramatis personae*, os atores que vão entrar em cena quando dela sairmos, encontrar-se-ão assim determinados na sua existência e na sua natureza por essa paixão frívola. Tal como o *ser*, a Existência dessas pessoas futuras tem, como condição essencial, o instinto do amor em geral, a própria natureza de seu caráter, a sua *Essentia*, está completamente dependente da escolha individual do amor dos sexos e encontra-se assim irremediavelmente fixada a todos os respeitos. (Schopenhauer, 2018, p. 7).

A pergunta pelo amor pode ser feita de várias maneiras na vida de qualquer um, pode chegar como chegou a Tolstoi com sua personagem Ivan Illich, “quem me amou? ”, e, assim, já na quase morte, sonhar, como Dante sonhou, que alguns lhe amaram, seu pai, sua mãe, seus filhos, amigos, sua esposa. Pois quando sonha em sair do estado infernal do exílio, das tendas da *puttana* e da *nova belva*, sonha que quem o amou vai livrá-lo, livrá-lo da não significação de sua vida, que foi uma vida órfão e exilada. Por isso, a procura pelo “quem me amou? ”, é a mais real em todo poema, é de onde emana a enunciação da escrita da linha narrativa de sua arte, de seu desejo de sair da sepultura, com sua mãe viva, com seu pai de volta do exílio, isto é, deseja o seu próprio *Trasumanar*. Seus inimigos quiserem matar esse desejo revigorante, enquanto já estavam eles mesmos mortos, porque para Dante não conseguiram chegar ao Amor e nem ao Amar; metidos em suas infernalidades materiais e vaidades mesquinhas, luxuriosas, soberbas, perversas, já estavam perdidos e no fim do caminho, já haviam se encostado nas belvas.

Cada mundo narrado por Dante corresponde a uma determinada etapa de sua vida: o inferno é a perda da inocência (lembrando que esta perda é constante na vida dos sujeitos, porque a cada momento estamos em situações que nos obrigam a estarmos diante da perda de nossas inocências, diante de Pluto, o grande inimigo, e isto é uma imposição civilizacional, que gera o mal-estar na cultura), e, estando diante desta perda de inocência, também não podemos deixar a inocência por completo, para não afundarmo-nos no inferno; a perda por completo da inocência traz fissuras e rupturas morais e éticas, traz a clivagem do Eu, a psicose, a perversão, a fixação narcísica; o purgatório, é a fase de luto pela perda da inocência, é a etapa em que refletiu e esteve diante do que perdeu da criança que foi, diante do desamparo, porém, também diante da possibilidade de ressignificação e de busca das inocências perdidas, como na oração que faz à mãe, mesmo que ela tenha sido substituída por qualquer figura, mesmo que na figura da amada Beatrice. O paraíso é a etapa em que se regenerou das perdas, se viu agraciado pelo todo da história e de sua existência; fase de revigoração de sua fé em si mesmo, revigoração de sua moral e ética, da abertura para um outro Eu, agora forte e poético...um eu poeta, que soube da inocência perdida e não precisou mais lutar por ela, porque sempre a reconhecera em si. O poeta é aquele que nunca perdeu por completo a inocência, ao menos em seu desejo de retorno à criança que foi, Dante, o maior dos poetas, com ele o nosso pensamento sonha e ainda mais pleno de mistério.

Acerca deste mistério, dentro do plano simbólico e mítico, vemos que a *Commedia*, através da imagem do menino, que busca o materno seio, confere uma importância ao nome do Pai, que decaiu, com a partida de Virgílio, apontando também para o momento civilizacional, em que a cultura religiosa patriarcal medieval começa a entrar em decadência em nível simbólico, muito pela queda da visão deística, que se espraiou no medievo, e que declina com a virada renascentista. Como sabemos, Dante expressa em sua poética essa virada, e é na visão da infância trazida no poema, que compreendemos sua aproximação simbólica com a gênese do mito bíblico da criação, ao subjetivar o real edênico como intrínseco ao seu mito individual. A questão edípica, neste sentido, nasce da confluência entre as figuras femininas e masculinas representadas, que de forma estrutural se resumem à fórmula: o pai não é o salvador, a mãe, beata e santa, foi apenas fecundada por ele para dar vida ao filho, que é o salvador. Neste sentido, a verdade da Virgem mãe, é que ela é a morada, seu ventre o Espírito e o Amor. Ela, com o seu corpo, protege o improprio: a vida que nasce enquanto morre. A criança é o início, o imediato, o fruto da verdade, fecundada pelo Pai, gestada na mãe, no útero; tenta se esconder do caos civilizacional, da exterioridade, mas a vida exterior, a vida política, trazida pela visão das três feras, no início do poema, não deixa saída, é preciso viver o exílio. O pai morre, vai embora, retorna ao seu eterno exílio, a mãe já morta e renascida, vive na eternidade, mas é preciso recriá-los, simbolizá-los, numa realidade outra, que é o Real do poema: o desejo de retorno ao útero, nascer de novo, presentear a mãe com um poema, com uma oração.

A mãe na *Commedia* é a antirrealidade, ou melhor, dizendo em linguagem psicanalítica, é a recusa ao princípio de realidade, justamente pelo ideal de ligação ao útero, ao Espírito, ao amparo e à proteção, donde emanam o sentido religioso e alegórico-figural do poema. Isto pode ser visto como uma maneira que o Eu deslocou o objeto, como diz Freud: “‘amar’ deslocar-se cada vez mais para a esfera da pura relação de prazer entre o ego e o objeto, e finalmente se fixar a objetos sexuais no sentido mais estrito e àqueles que satisfazem as necessidades dos instintos sexuais sublimados” (Freud, S. 1969b, p. 49).

Essa recusa ao princípio de realidade, marca também o ponto de ambivalência⁸⁸ de Dante em relação à alteridade paterna. A mudança de conteúdo de uma pulsão, que dirige a

⁸⁸ O termo ambivalência foi introduzido por Bleuler, que distinguiu três tipos de ambivalência: emocional, que aponta para uma oscilação entre amor e ódio; voluntária, marcada pela incapacidade em decidir quanto a uma ação; e intelectual, ambivalência formada pela crença em proposições contraditórias. Em *Instintos e suas vicissitudes* (1915), Freud emprega este termo relacionando-o ao primeiro tipo. C.f. Freud, S. *Instintos e suas vicissitudes*, 1969c, p. 42.

transformação do amor em ódio, pode ser vista, para Freud, como “o exemplo mais importante de ambivalência de sentimento” (Freud, S. 1969c, p. 44).

O amor não admite apenas um, mas três opostos. Além da antítese ‘amar-odiar’, existe outra de ‘amar-ser amado’; além destas, o amar e o odiar considerados em conjunto são opostos da condição de desinteresse ou indiferença. A segunda dessas três antíteses, amar-ser amado, corresponde exatamente à transformação da atividade em passividade e pode remontar a uma situação subjacente, da mesma forma que no caso do instinto escopofílico [voyeurismo]. Essa situação é de amar-se a si próprio, que consideramos como sendo o traço característico do narcisismo. Então, conforme, o objeto ou o sujeito seja, substituído por um estranho, o que resulta é a finalidade ativa de amar e a passiva de ser amado — ficando a segunda perto do narcisismo [...]. A relação ego com o mundo externo é passiva na medida em que o primeiro recebe estímulos do segundo, e ativa quando reage a eles. (Freud, S., 1969c, p. 44-45).

O ódio, no caso, deve ser visto como uma frustração, ou da satisfação sexual ou da necessidade de autopreservação, porém, “pode se asseverar que os verdadeiros protótipos da relação de ódio se originam não da vida sexual, mas da luta do ego para preservar-se e manter-se” (Freud, S. 1969, p. 50). O momento em que Beatrice vai até Virgílio no Limbo para pedir-lhe que guie seu amigo, é justamente o momento em que Dante vê-se desamparado diante das três feras, ou seja, diante de sua relação com o mundo exterior, cada uma das feras representando uma ameaça. Então é o momento em que o Eu se volta ao pai, como o fruto do desamparo: “como você me faz falta neste momento, pai”, diz o Eu, este estado de desamparo é marcado por um perigo Real sentido pelo Eu. Real porque está diante da sujeição das influências que dominam a vida mental, que segundo Freud são três: uma biológica, que é a relação entre as polaridades atividade-passividade; outra que é a relação entre eu-mundo externo, ou seja, real em sua finalidade; e uma última que é econômica e se constitui como a relação prazer-desprazer. A confluência destas três polaridades na vida anímica se apresenta vinculada à uma negação [*Verleugnung*], do Eu à realidade externa. “[O] ódio, enquanto relação com objetos, é mais antigo que o amor. Provém do repúdio primordial do ego narcisista ao mundo externo com seu extravasamento de estímulos (Freud, S. 1969, p. 51).

A história das origens e relações com o amor nos permite compreender como é que o amor com tanta frequência se manifesta como ambivalente — isto é, acompanhado de impulsos de ódio contra o mesmo objeto. O ódio que se mescla ao amor provém em parte das fases preliminares do amar não inteiramente superadas; baseia-se também em parte nas reações de repúdio aos instintos do ego, os quais, em vista dos frequentes conflitos entre os interesses do ego e os do amor, podem encontrar fundamentos em motivos reais, é aqui reforçado por uma regressão do amor à fase preliminar sádica, de modo que o ódio adquire um caráter erótico, ficando assegurada a continuidade de uma relação de amor. (Freud, S. 1969, p. 51).

Então Dante condena Virgílio, “o amoroso pai” ao limbo e ao eterno exílio, e isto pode apenas significar, para a interpretação figural, que Virgílio era pagão e sem batismo, por isto sua condenação. Contudo, para nós, que vemos pela óptica psicanalítica esta equação, conseguimos julgar o estado de repressão [*Verdrangung*] e desamparo sentidos pelo Eu diante da representação paterna. A repressão é uma etapa preliminar da condenação, algo entre a fuga e a condenação. Esta condenação da figura paterna ao eterno exílio, no parece como advinda de complexos infantis recaldos, sentidos como um perigo real, sob forma de repressão. Um recalcado que retorna como Pluto, por exemplo, o grande inimigo, como *la nova belva* e a *puttana*, fazendo despertar o infamiliar de Dante como a onipotência de pensamentos, quando Beatrice consegue elevá-lo à eternidade, à imediata realização de desejos, quando é salvo, por Gérion, de forças misteriosas danosas, como a visão dos inimigos, do retorno dos mortos, que desejou com o *Trasumanar*.

Acerca da condensação, ela deve ser vista como um mecanismo de efeito da censura, que por suas características específicas, dentro do funcionamento do inconsciente, tem por efeito mascarar o que se apresenta manifesto no desejo. Está vinculada à hipótese econômica do funcionamento do psiquismo, discutida por Freud desde a *Interpretação dos sonhos* (1910). Porém, como nos explicam Laplanche e Pontalis (2016), a condensação não se resume ao trabalho do sonho:

O mecanismo de condensação, analisado no sonho, não é específico dele. Em *A psicopatologia da vida cotidiana (Zur Psychopathologie des Alltagslebens, 1901)* e *O chiste e as suas relações com o inconsciente (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 190)*, Freud estabelece que a condensação é um dos elementos essenciais da técnica do chiste, do lapso, do esquecimento, etc.; em *A interpretação dos sonhos*, nota que o processo de condensação é particularmente sensível quando atinge as palavras (neologismos). [...] Como o deslocamento, a condensação é, para Freud, um processo que encontra o seu fundamento na hipótese econômica; à representação-encruzilhada vêm acrescentar-se as energias que foram deslocadas ao longo das diferentes cadeias associativas. Determinadas imagens, particularmente no sonho, só adquirem uma vivacidade muito especial na medida em que, produtos da condensação, estão fortemente investidas. (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 88).

É por meio da condensação que podemos acessar alguns símbolos mnêmicos. Como Freud nos explica em *Cinco Lições de Psicanálise* (1910), fazendo a analogia entre os monumentos históricos e mitológicos, que ornaram as cidades, como os que ornaram Londres, e os símbolos mnêmicos; esta categoria de monumentos está apenas distribuída em alguns pontos na cidade, cada qual representa um determinado acontecimento histórico, com significação

cultural e afetiva própria; alguns são muito antigos, por isso, sua significação atual pode não ser a mesma de outrora. Porém, de qualquer maneira, os símbolos mnêmicos representam, na vida anímica, um processo emocional, que pode ser patológico ou normal, a depender do ponto de fixação de traumas e da representação do declínio de um afeto, que eles representam e repetem, podendo ou não desencadear sintomas neuróticos e ou histéricos.

[o]s histéricos e neuróticos, não só recordam acontecimentos dolorosos que se deram há muito tempo, como ainda se prendem a eles emocionalmente; não se desembaraçam do passado e alheiam-se por isso da realidade e do presente. Essa fixação da vida psíquica aos traumas patogênicos é um dos caracteres mais importantes da neurose e dos que têm maior significação prática. (Freud, S., 1970, p. 190).

Na observação dos sintomas, devemos lembrar de que eles podem se apresentar de muitas maneiras, tais como repetições de determinadas representações (muitas vezes em sonho), deformação de objeto, esquecimentos, ruminações, paralisias, afonia, dores lascinantes, fobias, atos falhos etc. Sobre estes últimos, Laplanche e Pontalis (2016), nos esclarecem:

A língua alemã põe em evidência o que há de comum em todas essas falhas pelo prefixo *ver*, que vamos encontrar em *das Vergessen* (esquecimento), *das Versprechen* (*lapsus linguae*), *das Verlesen* (erro de leitura), *das Verschreiben* (*lapsus calami*), *das Vergreifen* (equivoco de ação), *das Verlieren* (perda de objeto). (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 44).

Em *Fantasia histérica e sua relação com a bissexualidade* (1908), Freud nos explica que os sintomas neuróticos têm como causa a estrutura das fantasias histéricas, pois estas estão, regularmente, presentes em todas as psiconeuroses. Neste sentido, é que acompanhamos a fantasia de Dante em seu poema e constatamos a repetição de certos números, como os números 3 e 1, e os relacionamos, associativamente, ao seu complexo edípico.

Em *Um Lembrança de infância de Leonardo*, Freud diz, ao se dar conta da repetição do número 7 quando Leonardo vai escrever a hora da morte do pai:

O analista conhece, há muito tempo, a importância de tais casos de esquecimento e ou repetição, e sabe que é justamente essa distração que permite a liberação de impulsos reprimidos. Nós diríamos que esta nota como as contas referentes ao enterro de Caterina e às despesas de seus alunos, representam casos em que Leonardo não conseguiu suprimir o seu afeto, de onde alguma coisa, há muito reprimida, encontrou uma forma destorcida de expressão. Até mesmo a forma é semelhante: encontramos a mesma precisão pedante e a mesma importância dada aos números. Casos de repetição desta natureza são por nós chamados de perseveração. É um meio excelente

para revelar a *nuance* afetiva. Faz-nos lembrar, por exemplo, as palavras de São Pedro no *Paraíso* de Dante, contra o seu indigno representante na terra: “*Quegli ch’usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio, ch’vaca/ Nella presenza del Figlioul di Dio, / Fato ha del cimitero mia cloaca*”⁸⁹. (Freud, S. 1969, p. 109-110)

A perseveração pode ser pensada em conjunto com a noção de clivagem do Eu [*Ichpaltung*], em que Freud elabora a relação entre demanda psíquica interior e sua deformação, pelas exigências da realidade exterior, em que tais demandas se conflituam, por serem contraditórias e ou contrariadas, nisto há uma negação, que coloca em causa a produção do desejo frente às vicissitudes pulsionais da vida anímica e cultural. A clivagem [*Spaltung*], pode encontrar várias significações dentro da teoria psicanalítica, porém, para Freud, resulta de um conflito, em que parte das representações ficam separadas da consciência; pode ser entendida como uma divisão intrapsíquica “para designar o fato de o aparelho psíquico ser separado em sistemas (ics e pré-cs-cs), em instâncias (Id, Eu, Supereu), ou ainda o deslocamento do Eu em uma parte que observa e outra que é observada” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 66). Podemos observar que esta afecção conflituosa entre Eu e realidade é específica da existência de um mecanismo de recusa [*Verleugnung*], que, em primeira instância, é uma recusa à castração, e não deve ser entendida como um mecanismo de defesa do Eu, “mas uma maneira de fazer coexistir dois processos de defesa, um voltado para a realidade [recusa da castração], outro para a pulsão, este podendo redundar, aliás, na formação de sintomas neuróticos” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 67). Este processo de clivagem, ainda, pode resultar em uma maneira de pensar o processo de recalque e de retorno do recalçado.

Neste sentido, podemos pensar a citação de Freud acima, em relação à repetição destacada do poema de Dante, como uma recusa deste em aceitar a castração, que a condenação ao exílio e à fogueira lhe imputara, tantos pelas mãos da Igreja Católica Romana, quanto por seus inimigos políticos em Firenze. O mais curioso, na associação desta repetição, é a figuração da cloaca como um cemitério; como é sabido, a teoria cloacal freudiana nos mostra como a criança, ao não saber da existência da vagina, por onde nascem, pensam que só poderiam nascer através do único orifício conhecido por elas: a cloaca (ânus), desta maneira, pensam que foram expelidas, como as fezes, sendo assim, “a ideia de que existe só um orifício implica igualmente uma representação cloacal do coito [...] Para Freud, é a partir desta espécie de indiferenciação que ‘a vagina, derivada da cloaca, deve ser erigida em zona erógena dominante’” (Laplanche;

⁸⁹[Aquele que na terra usurpa o meu lugar, o meu lugar, o meu lugar, vago ante a presença do filho de Deus, transformou em cloaca a minha sepultura] (*Par.* XXVII, vv. 22-25).

Pontalis, 2016, p. 69). A associação de Dante entre cloaca e cemitério, e sua recusa da castração, uma angústia real para ele, nos aparece como um processo de clivagem, em que se volta contra a Igreja romana e seus inimigos florentinos, como uma recusa à realidade e também os culpando por algo que, inconscientemente, negava: a morte da mãe; desta maneira, seus inimigos não apenas lhe imputaram a dor do exílio, como seriam também aqueles que mataram sua mãe; assim, a cloaca como cemitério é a vagina de sua mãe morta, cuja repetição do “meu lugar”, por três vezes, quer significar que agora não pode mais nascer, pois sua mãe está morta e, como vimos, o número 3, no poema, representa a mãe; por isso, também vemos na representação do *Paraíso* o seu nascimento, com a figuração de três círculos concêntricos, ou seja, as três divisões musculares presentes na vagina. Destacamos, ainda, que este registro representacional da morte da mãe é fruto de uma lembrança que remete à sua tenra infância, e ficou recalçada, retornando em forma de repetição do número 3. Assim, vimos também no número 31 (quantidade de letras do último verso do poema, que é um axioma), o desejo de retorno de Dante ao útero e ao seio materno, conseqüentemente, à proteção e amparo, em contraposição ao número 23, representado pela imagem da *putana* e da *nova belva*, cujo conteúdo latente mostra a morte da mãe pela figura paterna, para se casar com outra mulher, no caso, a *puttana* é sua madrasta, ou, melhor dizendo, a substituta da mãe. Porém, como sabemos, estas figurabilidades fazem parte do conteúdo manifesto do poema, possuem outras significações pela interpretação anagógica e alegórico-figural, sendo assim, são revestidas por outros símbolos e representabilidades, dentro do contexto poético, as quais foram elucidadas, mais detidamente, no decorrer dos capítulos, ao traçarmos a distinção entre interpretação figural e alegórica e interpretação psicanalítica.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.

_____. **A Divina Comédia**. Edição Bilingue: 3 Vol. Tradução e Notas: Ítalo Eugênio Mauro. Ed. 34: SP, 2001.

_____. **A Divina Comédia**. Em português e italiano (original). Prólogo, Tradução e notas: Joaquim Pinto de Campos. Editora Imprensa Nacional, Lisboa, 1886.

_____. **A Divina Comédia**. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Vol. I. São Paulo: Editora Itatiaia, 1984.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova cultural, 2000.

AUERBACH, Erich. **Mímesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1946.

_____. **Dante, poeta do mundo secular**. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Studi su Dante**. Trad. Maria Luiza De Pieri Bonino. 4ª Edizione. Milano: Feltrinelli, 2008.

BARGELLINI, Pietro. **Vita di Dante**. Firenze: Vallecchi Editore, 1964.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEC, Christian. **Fundamentos de Literatura Italiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

BERGÈS, J.; BALBO, G. **A atualidade das teorias sexuais infantis**. Porto Alegre: CMC Editora, 2001.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

BIGNAMI, Ernesto. **L'esame di Letteratura Latina: per la maturità clássica, scientifica e magistrale**. Milano: Bignami, 1996.

BORGES, José Luís. **Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CABRAL, A. e NICK, E. **Dicionário técnico de psicologia**. São Paulo: Cultrix, 1979.

CLANCIER, Anne. **Psicoanálise literatura crítica**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1973.

DE SANCTIS, Francesco. **Storia della Letteratura Italiana**. Vol. I e II. Milano: Sonzogno, 1924.

_____. **Ensaio Críticos**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

DONADIO, Giuseppe. **Letteratura e psicoanálise: Wiesel lettore di Freud**. In: l'inconscio. Rivista italiana di filosofia e psicoanálise, 2018.

DREWERMANN, Eugen. **Religião para quê?** São Leopoldo: Sinodal, 2001.

FIORE, Gioacchino. **I sette sigilli**. Milano: Mimesis Edizioni, 2013.

_____. **Introduzione all'Apocalisse**. Roma: Viella, 1995.

FISH, Stanley. **“Como reconhecer um poema ao vê-lo”**. In: Palavra. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1993, p. 156-165.

FRECCERO, John. **Allegory and autobiography**. In: Rachel Jacoff (org.): The Cambridge companion to Dante. 2ª ed. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2007.

_____. **The Poetics of conversion**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

_____. **Dante: a collection of critical essays**. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1965.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Edição das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Arte, literatura e os artistas**. Edição das Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **O infamiliar**. Edição das Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2019a.

_____. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Edição das Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____. **O Eu e o Id, “autobiografia” e outros textos**. Edição das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2018d.

_____. **O futuro de uma ilusão**. Edição das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

_____. **Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos**. Edição das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Dostoiévski e o parricídio**. Edição das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

_____. **Uma lembrança de infância de Leonardo**. Edição das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. IX. São Paulo: Companhia das Letras, 2018c.

_____. **A interpretação dos sonhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 2015.

_____. **Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados**. 1ªed, Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **Uma lembrança de infância de Leonardo e outros textos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1969a.

_____. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen e outros textos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1969b.

_____. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro, Imago, Edições Standard, Tomo XXI, 1969.

_____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Edição das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XII. São Paulo: Companhia das Letras, 2018f.

_____. **História de uma neurose infantil, além do princípio do prazer e outros textos**. Edição das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XII. São Paulo: Companhia das Letras, 2018e.

_____. **Os instintos e suas vicissitudes**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Totem e Tabu**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O mal radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1999.
- _____. **Acaso e repetição em psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1987.
- _____. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000.
- GÓMEZ, F. J. **Il senso della poesia: sfida intellettuale e discrezione ermeneutica (da Dante a Pietro Alighieri)**. Madrid: Ediciones de la discreta, 2014.
- GRIMEL, P. **Virgílio e el segundo nacimiento de Roma**. Traducción Hugo Francisco Bauzá. Madrid: Editorial Gredos, 2011.
- HANSEN, J. A. **Alegoria, construção e Interpretação da Metáfora**. Campinas: editora da UNICAMP, 2006.
- HOLLANDER, Robert. **Allegory in Dante's Comedy**. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- _____. **Dante Theologus-poeta**. In: KLEINHENZ, Christopher. *Dante studies: with the Annual Report of the Dante Society*. Bronx, New York: Fordham University Press, 2000.
- JULIEN, Philippe. **A psicanálise e o religioso**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- KOTHE, F. A **Alegoria**. Ática: São Paulo, 1986.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B-. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- _____. **Em busca da idade média**. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.
- LEWIS, R.W. B. **Dante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MACCOBY, Hyam. **O judaísmo em julgamento: os debates judaico-cristãos na Idade Média**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MINÓIS, George. **História do futuro: dos profetas à prospectiva**. São Paulo: editora Unesp, 2015.
- MULLAHY, Patrick. **Édipo: Mito e complexo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.
- PAPINI, Giovanni. **Dante Vivo**. Porto Alegre: O Globo, 1935.
- PASQUINI, Emílio. **Dante e le figure del vero**. La fabbrica della *Commedia*. Milano: Bruno Mondadori, 2001.
- _____. **Il viaggio di Dante**. Storia Illustrata della *Commedia*. Milano: Carocci, 2015.
- POUND, E. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RICOEUR, Paul. **Escritos e conferências sobre psicanálise**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- RILKE, Rainer Maria. **O diário de Florença**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2002.
- RORTY, R. **Contingências, ironia e solidariedade**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- SANTOS, Tânia Coelho *at all*. **De que real se trata a clínica psicanalítica? Psicanálise ciência e discursos da ciência**. Rio de Janeiro: Abreu's System, 2012.

SCHETINO, Maria Conceição. **Angústia, culpa e sublimação: caminhos para uma interpretação psicanalítica da *Commedia* de Dante**. Dissertação de mestrado – Universidade federal de Juiz de fora, 2018.

SILVA, Domingos Carvalho da. **Uma teoria do poema**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

SINGLETON, Charles S. **The Poet's Number at the Center**. Itália: The Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. **Comedy: elements of structure**. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

SPINA, Sigismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Editora Ática, 1982.

_____. **A cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

STEINER, George. **Lições dos Mestres**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TILLICH, P. **Dinâmica da Fé**. São Leopoldo: Sinodal, 1996.

_____. **Teologia Sistemática**. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

VACCHELLI, Gianni. **L'inconscio è il mondo lá fuori**. Itália: Lemma Press, 2019.

_____. **Dante e i bambini**. Itália: Lemma Press, 2019.

_____. **Dante e la selva oscura**. Itália: Lemma Press, 2020.

_____. **Dante e la iniziazione femminile: Beatrice, Maria e altre 'dee'**. Itália: Lemma Press, 2020.

VATTIMO, Gianni. **Hermeneutica: Nuovakoiné**. In: VATTIMO, Gianni. *Ética de La Interpretación*. Barcelona: Paidós, 1991.

_____. **Os ensinamentos de Gioacchino**. In: _____. *Depois da cristandade*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 37-54.

_____. **Acreditar em Acreditar**. In: _____. *Depois da cristandade*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 29-61.

_____. **Para além da Interpretação: o significado da hermenêutica para a filosofia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999a.

_____. **Religião**. In: _____. **Para além da interpretação**. O significado da hermenêutica para a filosofia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. **O Vestígio do Vestígio**. In: DERRIDA, J. e VATTIMO, G. et all. *A religião*. Seminário de Capri dirigido por Jacques Derrida e Gianni Vattimo. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.91-107.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Opere**. Traduzione: Carlo Carena. Novara: UTET, 2013.

VOVELLE, Michel. **A almas do purgatório ou o trabalho do luto**. São Paulo: Editora UNESP, 2010

ANEXO

Abaixo, segue a reunião dos versos únicos em tercetos, seguindo um verso único ao final, como na fórmula que Dante empregou nos cantos. Nessa nova disposição, observamos que o número 31, que é o número do último verso do poema, que tem 31 letras, se repete em 9 destes versos únicos, sobrepostos em negrito à demonstração da reunião dos 100 versos únicos:

(Inferno I ao inferno XXXIV):

Allor si mosse, e io li tenni dietro

Moveu-se então, e eu o acompanhei.

intrai per lo cammino alto e silvestro

Entrei pelo caminho árduo e silvestre.

e caddi come l'uom cui sonno piglia

e caí como em sono derribado.

E vengo in parte ovenon è che luca

E chego onde nada mais reluz.

E caddi come corpo morto cade

E caí como corpo morto cai.

Quivi trovammo Pluto, in gran nemico

Pluto encontramos, o grande inimigo.

Venimmo al piè d'una torre al da sezzo

E viemos de uma Torre ao pé afinal.

tal che per lui ne fia la terra aperta

Alguém por quem a entrada será aberta.

passammo tra i martiri e li alti spaldi

passando entre as muralhas e as sepulturas.

che 'nfin là sù facea spiacer sua lezzo

que até lá seu miasma despeava.⁹⁰

e 'l balzo via là si desmonta

e só lá adiante desce a penedia.⁹¹

⁹⁰Outra tradução, feita por Xavier Pinheiro: “Que hediondos vapores exalava”.

⁹¹ Outra tradução, feita por Xavier Pinheiro: “E, além, a rocha esta passagem dando”.

poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo
 Voltou-se após, e o vau reatravessou.

Io fei gibetto a me de le mie case
 A forca em minha casa eu fiz pra mim.
e sopra loro ogne vapor si spegne
 pois que sobre ela o fogo se detém.
quelli che vince, non colui che perde
 o tal que vence, e não o que perde.⁹²

*che 'n sú si stende e da piè si rattrappa*⁹³
 e o tronco estira enquanto os pés recolhe.
si dileguò come da corda cocca
 Desvaneceu como da corda a flecha.
E quinci sian le nostre viste sazie
 E agora o nosso olhar mais não demande.

Indi un altro vallon mi fu scoperto
 Daí outro vale me foi descoberto
Sí mi parlava, e andavamo introcque
 Assim falava, e andávamos entanto.
ed elli avea del cul fato trombata
 do seu trazeiro o som de uma trombata.

E noi lasciammo lor così 'mpacciati
 E assim nós os deixamos entalados.
Dietro a le poste de le care piante
 Seguindo o rastro dos seus caros pés.
E detto l'ho perché doler ti debbia!
 E isto eu disse para que te doa.

⁹² Segundo tradução de Xavier Pinheiro: “Mais ser quem vence do que ser quem perde”.

⁹³ Canto XVI do *inf.* Dante encontra a sombra de três amigos que se queimam com a chuva de fogo e fazem uma roda: Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi, Iacopo Rusticucci (e sua mulher ao centro). Ele quer abraçar os amigos, mas tem a consciência que se isso fizesse iria também se queimar.

l'altr'era quel che tu, Gaville, piagni
 O outro era tal por quem Gaville chora.⁹⁴
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso
 Até que o mar foi sobre nós fechado.
a quei che scommettendo acquistan carico
 por sua carga, o que a adquire desunindo.

Così s'osserva in me lo contrapasso
 Esta é a retribuição que em mim se atenta.
Com'io fui di natura buona scimia
 Que fui, por natureza, bom macaco.
ché voler ciò udire è bassa voglia
 que isso querer ouvir é de mau gosto.

e come albero in nave si levò
 como mastro de nau se levantou.
se quella con ch'io parlo non si secca
 se não secar esta co' a qual te falo.⁹⁵
e in corpo par vivo ancor di sopra
 e, em corpo, vivo ao mundo se afigura.

(Inferno XXXIII a Purgatório XXXII)
E quindi uscimmo a riveder le stelle
 Saímos por ali, a rever estrelas.
subitamente là onde l'avelse
 lá donde colhera renasceu
né la nostra partita fu men tosta
 e a nossa saída não foi menos ligeira

ché qui per quei di là molto s'avanza
 que aqui pelos de lá muito se avança
cuopre la notte già col piè Morrocco
 sobre Marrocos, a Noite que avança
disposando m'avea con la sua gemma

⁹⁴ Gaville é uma localidade próxima a Firenze.

⁹⁵ Segundo tradução de Xavier Pinheiro: “Se não perder a língua o movimento”.

ao me esposar com o anel de sua gema

ma con dar volta suo dolore scherma
 e em si rolando espanta a dor que sente
fa pianger Montoferrato e Canavese
 faz chorar Monteferrato e Canavês
se corso di giudicio non s'arresta
 tão que o curso do juízo prevaleça

ch'or sí or no s'intendon le parole
 entendem-se ora sim, ora não
piagendo pareo dicer: 'Piú non poso'
 dizer parecia, em pranto: “Mais não posso”
Quest'opera li tolse quei confini
 Esse ato o dispensou de tais confins

a che guardando, il mio duca sorrissi
 o que observando, o mestre me sorriu
ma piú vi perderanno li ammiragli
 e ainda mais perderão os almirantes
onde vi batte chi tutto discerne
 pois, vos castiga quem tudo governa

Questo ne tolse li occhi e l'aere puro
 Ficamos sem visão e sem ar puro
Così torno, e piú non volle udirmi
 Logo voltou-se, e mais não quis me ouvir
Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi
 Calo, para que encontres tu as razões

e 'l pensando in sogno trasmutai
 em sonho o pensamento transmude
e questa sola di là m'è rimasa
 e essa é só quem, por lá, ainda me resta
così m'andava tímido e pensoso
 e segui então, confuso e pensativo

tratando l'ombre come cosa salda
 tratando sombra como coisa firme
quanto per lo Vangelo v'è aperto
 que na leitura do Evangelho é vista
lo vostro regno, che da sé lo sgombra
 do vosso reino, que ora o desobriga

esuriendo sempre quanto è giusto
 concedendo-lhe apenas quanto é justo
che la piaga da sezzo si ricuscia
 por fim, a última chaga remendar
Poi s'ascese nel foco che li affina
 E se escondeu no fogo que os afina

per ch'io te sovra te corono e mitrio
 em ti, por ti, vestir mitra e coroa
poi a la bela donna torna' il viso
 E logo retornei ao belo viso
fermandosi ivi con le prime insigne
 parando aí co'as insígnias primeiras

di pentimento che lagrime spanda
 de contrição que às lágrimas sujeite
Quando ne l'aere aperto ti solvesti?
 Quando no ar o teu véu desataste?
a la puttana e a la nova belva
 à meretriz e àquela nova besta

(Purgatório XXXIII ao Paraíso XXXIII):

puro e disposto a salire a le stelle (último verso último da segunda Cântica)
 puro e disposto a subir às estrelas
Quinci rivolse inver lo cielo il viso
 E para o céu então volvas o olhar
Conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro
 Conforme sua bondade, o turvo e o claro

E ciò mi fece a dimandar piú tardo

E o que me obstou de mais lhe perguntar

E quasi mi perdei con li occhi chini

E os olhos abaixei, quase perdido

nel modo che 'l seguente canto canta

no modo que o seguinte Canto canta

assai lo loda, e piú lo loderebbe

do que ora o louva, mais o louvaria

che li parenti intrambo fensi

dos pais primeiros fita a Criação

onde la trácia vostra è fuor di strada

e é o nosso rumo assim fora da estrada

tosto libere fien de l'avoltero

livres logo serão desse adultério

se non colà dove gior s'insempre

se não lá onde eterno é o aprazimento

'U' bem s'impingua, se non si vaneggia

'Que nutre bem quem não falta à chamada'

e mosse meco questa compagnia

e moveu, comigo, essa companhia

ché quel può sugere, e quel può cadere

que um surgir pode, e pode outro tombar

perchè si fa, montando, piú sincero

que ao se elevar torna-se mais sincero

e venni dal martiro a questa pace

e, do martírio, vim para esta paz

né per division fato vermiglio

nem feito rubro por brutal divisão

né per altro argomento che non paia

nem em prova qualquer não evidente

ch'io non conosco il pescator né Polo
 que não conheço Polo nem o pescador
che dal fianco de l'altre non si scosta
 que de outros ombros não se desencosta
con le parole mover le fiammette
 com as palavras seus lampejos tremular

né io lo 'ntesi, sí mi vinse il tuono
 nem eu entendi, que o estrondo me venceu
poscia rivolsi li occhi a li occhi belli
 E os olhos volvi então aos olhos belos
colui che tien le chiavi di tal gloria
 os que as chaves detêm de tanta glória

io avea detto; sí nel dir li piacqui!
 Tinha eu falado, tanto lhe agradei!
Presso di lei, e nel mondo felice!
 Tão perto dela, e no mundo feliz
Come 'l sol muta quadra, l'ora sesta
 Ao saltar o quadrante, a hora sexta

e vero frutto verrà dopo 'l fiore
 e das flores virão as frutas boas
con altro assai del ver di questi giri
 com outras mais, destes Céus a verdade
uno manendo in sé come davanti
 Uno restando em sí, como primeiro

e farà quel d'Alagna entrar piú giuso
 com que o de Anagni inda mais fundo desça
che i miei di rimirar fe' piú ardenti
 que o meu, à remirar, fez mais ardente
e cominciò questa santa orazione
 E começou, em seguida, esta santa oração

l'amor che move il sole e l'altre stelle

O Amor que move o Sol e as mais estrelas

Abaixo, todos os versos de 31 letras reunidos, com tradução nossa:

Inf. X: *che 'nfin là sú facea spiacer sua lezzo* [que enfim lá fazia despejar seu fedor]

Inf. XVI: *che 'n sú si stende e da piè si rattrappa* [que do alto pula quando recolhe os pés].

Purg. XVII: *Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi* [Calo, encontres o que para ti procuras]

Par. I: *Quinci rivolse inver lo cielo il viso* [Então para os céus revolve teu olhar]

Par. XIII: *ché quel può sugere, e quel può cadere* [que aquela pode sugerir, e aquela cair].

Par. XIX: *che dal fianco de l'altre non si scosta* [que uma da outra o lado não desencosta].

Par. XXIII: *colui che tien le chiavi di tal gloria* [os que detêm as chaves de tanta glória].

Par. XXVIII: *con altro assai del ver di questi giri* [de outra grande verdade destes giros].

Par. XXXIII: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* [o amor que move o Sol e outras estrelas].

Abaixo a síntese, um poema condensado de 6 tercetos, 18 versos, formado pela cadeia associativa da representação numérica, que encontramos através da repetição, assinalada pelo axioma de 31 letras. Os versos de 33 e 34 letras foram acrescentados, pois fazem parte de uma simbolização numérica que Dante imprimi ao seu poema, apenas o inferno possui 34 cantos e um verso único de 34 letras, e apenas no paraíso há um verso único de 33 letras, pensamos, que por isso, deveriam fazer parte das associações:

Inf. II: *intra per lo cammino alto e silvestro* [entrei pelo caminho árduo e silvestre]
(32 letras)

Inf. IX: *passammo tra i martiri e li alti spaldi* [passando entre a muralha e as sepulturas] (32 letras)

Inf. X: *che 'nfin là sú faceva spiacer sua lezzo* [que enfim lá fazia despejar seu fedor]

Inf. XVI: *che 'n sú si stende e da piè si rattappa* [que do alto pula quando recolhe os pés] (31 letras)

Inf. XXVII: *a quei che scommettendo acquistan carico* [por sua carga, o que adquire desunindo] (34 letras)

Inf. XXXI: *e come albero in nave si levó* [como mastro de nau se levantou] (23 letras)

Purg. XVII: *Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi* [Calo, encontres o que para ti procuras] (31 letras)

Purg. XIX: *e questa sola di lá m'è rimasa* [e essa é só quem, por lá, ainda me resta] (23 letras)

Purg. XXXII: *a la puttana e a la nova belva* [à meretriz e àquela nova besta] (23 letras)

Par. I: *Quinci rivolse inver lo cielo il viso* [Então para os céus revolve o olhar] (32 letras)

Par. II: *conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro* [conforme a sua bondade, o turvo e o claro] (31 letras)

Par. VIII: *onde la traccia vostra è fuor di strada* [onde é o vosso rumo fora de estrada] (32 letras)

Par. XIII: *ché quel può sugere, e quel può cadere* [que aquela pode sugerir, e aquela cair]. (31 letras)

Par. XIX: *che dal fianco de l'altre non si scosta* [que uma da outra o lado não desencosta]. (31 letras)

Par. XXII: *poscia rivolsi li occhi a li occhi belli* [e os olhos volvi então aos olhos belos] (33 letras)

Par. XXIII: *colui che tien le chiavi di tal gloria* [os que detêm as chaves de tanta glória]. (31 letras)

Par. XXVIII: *con altro assai del ver di questi giri* [de outra grande verdade destes giros]. (31 letras)

Par. XXXIII: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* [o amor que move o Sol e outras estrelas]. (31 letras)

