

nove ensaios
dantescos &
a memória
de shakespeare

jorge luis borges

tradução heloisa jahn



Copyright © 1995, 2008 by María Kodama
Todos os direitos reservados

obra editada no âmbito do programa “sur” de apoio a traduções
do ministério das relações exteriores, comércio internacional
e culto da república argentina.

grafia atualizada segundo o acordo ortográfico da língua portuguesa
de 1990, que entrou em vigor no brasil em 2009.

título original

nueve ensayos dantescos & la memoria de shakespeare

capa e projeto gráfico

warrakloureiro

foto página 1

© ferdinando scianna/

magnum photos/ latinstock

villa palagonia itália, 1984

preparação

silvia massimini félix

revisão

ana maria barbosa

marise leal

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

Borges, Jorge Luís, 1899-1986.

Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare / Jorge
Luís Borges; tradução Heloisa Jahn. — São Paulo: Companhia
das Letras, 2011.

ISBN 978-85-359-1990-5

1. Dante Alighieri, 1265-1321 — Crítica e interpretação 2.
Shakespeare, William, 1564-1616 — Crítica e interpretação
1. Título.

CDD-851.09

11-11764

-825.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Dante: Poesia italiana: História e crítica 851.09
2. Shakespeare: Literatura inglesa: História e crítica 823.09

[2011]

todos os direitos desta edição reservados à
EDITORASCHWARCZ LTDA.

rua Bandeira Paulista 702 cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

telefone (11) 3707-3500

fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

nove ensaios dantescos (1982)

prólogo 9

- o nobre castelo do canto IV 17
- o falso problema de ugolino 23
- a última viagem de ulisses 28
- o carrasco piedoso 34
- dante e os visionários anglo-saxões 38
- purgatório*, I, 13 45
- o simurgh e a águia 47
- o encontro num sonho 52
- o último sorriso de beatriz 57

a memória de shakespeare

- 25 de agosto de 1983 65
- tigres azuis 72
- a rosa de paracelso 86
- a memória de shakespeare 92

nove ensaios dantescos (1982)

prólogo

Imaginemos, numa biblioteca oriental, uma estampa pintada há muitos séculos. Talvez seja árabe e nos dizem que nela estão representadas todas as fábulas de *As mil e uma noites*; talvez seja chinesa e sabemos que ilustra um romance com centenas ou milhares de personagens. No tumulto de suas formas, alguma — uma árvore que parece um cone invertido, mesquitas rubras sobre um muro de ferro — atrai nossa atenção e dessa passamos a outras. O dia declina, a luz arrefece, e à medida que nos internamos na gravura compreendemos que não há nada na terra que não esteja ali. O que foi, o que é e o que será, a história do passado e a do futuro, as casas que tive e as que terei, tudo isso nos espera em algum lugar daquele labirinto tranquilo... Imaginei uma obra mágica, uma estampa que também fosse um microcosmo; o poema de Dante é essa estampa de âmbito universal. Penso, contudo, que se pudéssemos lê-lo com inocência (mas essa felicidade está fora de nosso alcance), o universal não seria a primeira coisa que perceberíamos, muito menos o sublime ou o grandioso. Muito antes perceberíamos, penso, outras características menos opressivas e muito mais deleitáveis; antes de mais nada, talvez, a destacada pelos dantistas ingleses: a variada e bem-sucedida invenção de traços precisos. Dante não se dá por satisfeito em dizer que, caso um homem e uma serpente se abracem,

o homem se transformará em serpente e a serpente em homem; ele compara essa metamorfose recíproca ao fogo que devora um papel, precedido por uma faixa avermelhada na qual o branco perece e que ainda não é negra (*Inferno*, xxv, 64). Não se dá por satisfeito em dizer que, na sombra do sétimo círculo, os condenados entrecerram os olhos para fitá-lo; compara-os a homens que se fitam debaixo de uma lua incerta ou ao velho alfaiate que enfia a linha na agulha (*Inferno*, xv, 19). Não se dá por satisfeito em dizer que no fundo do universo a água congelou; acrescenta que ela parece vidro, não água (*Inferno*, xxxii, 24)... Foi com essas comparações em mente que Macaulay declarou, contra Cary, que a “vaga sublimidade” e as “magníficas generalidades” de Milton tocavam-no menos que os pormenores dantescos. Ruskin, mais tarde (*Modern Painters*, IV, XIV), condenou as brumas de Milton e aprovou a severa topografia com que Dante ergueu seu plano infernal. Ninguém ignora que os poetas atuam por hipérboles: para Petrarca, ou para Góngora, todo cabelo de mulher é ouro e toda água é cristal; esse mecânico e grosseiro alfabeto de símbolos desvirtua o rigor das palavras e parece apoiar-se na indiferença da observação imperfeita. Dante se proíbe esse erro; em seu livro não existe palavra injustificada.

A precisão que acabo de apontar não é um artifício retórico; é afirmação da probidade, da plenitude com que cada incidente do poema foi imaginado. O mesmo se aplica às características de índole psicológica, tão admiráveis e ao mesmo tempo tão modestas. O poema dá a impressão de ser uma trama dessas características; citarei algumas. As almas destinadas ao inferno choram e

blasfemam contra Deus; ao entrar na barca de Caronte, seu temor se transforma em desejo e intolerável ansiedade (*Inferno*, III, 124). Dante ouve dos lábios de Virgílio que este nunca entrará no céu; sem delonga dá-lhe o tratamento de mestre e senhor, seja para demonstrar que essa confissão não minora seu afeto, seja porque, ao sabê-lo perdido, sente ainda mais apreço por ele (*Inferno*, IV, 39). No vórtice negro do segundo círculo, Dante quer saber qual é a origem do amor de Paolo e Francesca; ela relata que os dois se amavam e não sabiam, *soli eravamo e sanza alcun sospetto*, e que seu amor lhes fora revelado por uma leitura casual. Virgílio contesta os soberbos que alimentaram a pretensão de querer abarcar com a mera razão a infinita divindade; de repente inclina a cabeça e se cala, porque um daqueles infelizes é ele (*Purgatório*, III, 34). Na áspera elevação do Purgatório, a sombra do mantuano Sordello pergunta à sombra de Virgílio qual é sua terra; Virgílio diz que é Mântua; Sordello, então, interrompe-o e abraça-o (*Purgatório*, VI, 58). O romance de nosso tempo persegue com prolixidade ostentosa os processos mentais; Dante permite que eles sejam vislumbados numa intenção ou num gesto.

Paul Claudel observou que, ao que tudo indica, os espetáculos que nos aguardam depois da agonia não serão os nove círculos do Inferno, os terraços do Purgatório ou os céus concêntricos. Dante, sem dúvida, teria concordado com ele; idealizou sua topografia da morte como um artifício exigido pela escolástica e pela forma de seu poema.

A astronomia ptolomaica e a teologia cristã descrevem o universo de Dante. A Terra é uma esfera imóvel; no centro do hemisfério boreal (aquele a que os homens

têm acesso) está o monte Sião; a noventa graus do monte, no oriente, um rio morre, o Ganges; a noventa graus do monte, no poente, um rio nasce, o Ebro. O hemisfério austral é de água, não de terra, e está vedado aos homens; no centro há uma montanha antípoda de Sião, a montanha do Purgatório. Os dois rios e as duas montanhas equidistantes inscrevem uma cruz na esfera. Ao pé do monte Sião, só que muito mais largo, abre-se até o centro da terra um cone invertido, o Inferno, dividido em círculos decrescentes, que são como os degraus de um anfiteatro. Os círculos são nove, e sua topografia é devastada e medonha; os cinco primeiros formam o Alto Inferno, os quatro últimos, o Inferno Inferior, que é uma cidade com mesquitas vermelhas, cercada por muralhas de ferro. Dentro há sepulturas, poços, despenhadeiros, pântanos e areais; no ápice do cone está Lúcifer, “o verme que perfura o mundo”. Uma fenda aberta na rocha pelas águas do Letes comunica o fundo do Inferno com a base do Purgatório. Essa montanha é uma ilha e tem uma porta; sua encosta é escalonada por terraços representando os pecados mortais; o jardim do Éden floresce no cume. Ao redor da Terra giram nove esferas concêntricas; as sete primeiras são os céus planetários (céus da Lua, de Mercúrio, de Vênus, do Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno); a oitava é o céu das estrelas fixas; a nona, o céu cristalino, também denominado Primeiro Motor. Este é rodeado pelo empíreo, onde se abre a Rosa dos Justos, incomensurável, em torno de um ponto, que é Deus. Previsivelmente, os coros da Rosa são nove... Essa é, em grandes linhas, a configuração geral do mundo dantesco, sujeito, como o leitor terá observado, aos sortilégios do 1, do 3 e do círculo

lo. O Demiurgo, ou Artífice, do *Timeu*, livro mencionado por Dante (*Convívio*, III, 5; *Paraíso*, IV, 49), considerou que o movimento mais perfeito era a rotação, e o corpo mais perfeito a esfera; esse dogma, que o Demiurgo de Platão partilhou com Xenófanes e Parmênides, determina a geografia dos três mundos percorridos por Dante.

Os nove céus giratórios e o hemisfério austral composto de água, com uma montanha no centro, correspondem perceptivelmente a uma cosmologia antiquada; há quem pense que o epíteto é igualmente aplicável à economia sobrenatural do poema. Os nove círculos do Inferno (argumentam) não são menos caducos e indefensáveis que os nove céus de Ptolomeu, e o Purgatório é tão irreal quanto a montanha em que Dante o situa. A essa objeção cabe opor diversas considerações: a primeira é que Dante não pretendeu estabelecer a topografia verdadeira ou verossímil do outro mundo. Ele mesmo o declarou; na famosa epístola a Can Grande, redigida em latim, escreveu que o tema de sua *Comédia* é, literalmente, o estado das almas depois da morte e, alegoricamente, o homem, por seus méritos ou deméritos, enquanto credor de recompensas ou castigos divinos. Iacopo di Dante, filho do poeta, desenvolveu essa ideia. No prólogo de seu comentário, lemos que a *Comédia* pretende mostrar com tons alegóricos as três maneiras de ser da humanidade, e que na primeira parte o autor considera o vício, chamando-o Inferno; na segunda, a passagem do vício à virtude, chamando-a Purgatório; na terceira, a condição dos homens perfeitos, chamando-a Paraíso, “para mostrar a altura de suas virtudes e sua felicidade, ambas necessárias ao homem para discernir o bem supremo”. Assim

o entenderam outros comentadores antigos, por exemplo Iacopo della Lana, que explica: “Por considerar o poeta que a vida humana pode estar em três condições, que são a vida dos viciosos, a vida dos penitentes e a vida dos bons, dividiu seu livro em três partes, que são o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*”.

Outro testemunho fidedigno é o de Francesco da Buti, que anotou a *Comédia* em fins do século XIV. Ele faz suas as palavras da epístola: “O tema desse poema é literalmente o estado das almas já separadas de seus corpos e, moralmente, os prêmios ou as punições que o homem obtém em decorrência de seu livre-arbítrio”.

Hugo, em “Ce que dit la bouche d’ombre”, escreve que o espectro que assume a forma de Abel para Caim no *Inferno* é o mesmo que Nero reconhece como Agripina.

Muito mais grave que a acusação de antiquado é a acusação de crueldade. Nietzsche, no *Crepúsculo dos ídolos* (1888), cunhou essa opinião no perplexo epígrama que define Dante como “a hiena que versifica nas sepulturas”. A definição, como se vê, é menos engenhosa que enfática; deve sua fama, sua excessiva fama, à circunstância de formular com desconsideração e violência um juízo comum. Indagar a razão desse juízo é a melhor maneira de refutá-lo.

Outra razão, de ordem técnica, explica a dureza e a crueldade de que Dante foi acusado. A noção panteísta de um Deus que também é o universo, de um Deus que é cada uma de suas criaturas e o destino dessas criaturas, talvez seja uma heresia e um erro se aplicada à realidade, mas é indiscutível em sua aplicação ao poeta e à sua obra. O poeta é cada um dos homens de seu mundo

fictício, é cada alento e cada pormenor. Uma de suas tarefas, não a mais fácil, é ocultar ou dissimular essa onipresença. O problema era singularmente árduo no caso de Dante, obrigado pelo caráter de seu poema a atribuir a glória ou a perdição sem que os leitores pudessem perceber que o tribunal que emitia as sentenças era, em última instância, ele próprio. Com essa finalidade, incluiu-se como personagem da *Comédia* e fez com que suas reações não coincidissem, ou só coincidissem de vez em quando, como no caso de Filippo Argenti ou no de Judas, com as decisões divinas.

J.L.B.