

# Francesca da Rimini: o Inferno comovido pela palavra

Mestranda: Maria Célia Martirani Bernardi Fantin<sup>1</sup> (USP)

**RESUMO:** Na análise do *Inferno* da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, chama-nos a atenção o tratamento, dado pelo poeta, à voz de Francesca da Rimini, a “pecadora adúltera”, que juntamente com o amante Paolo, é condenada ao 2º círculo infernal: o dos luxuriosos (Canto V). Sabe-se que a ambientação do Inferno dantesco é traduzido como o lugar da sombra e escuridão, mas, também, como o reino da não palavra, da não expressão, já que o humano é reduzido ao animalesco, ao brutal.

Neste estudo, o que pretendemos é notar o quanto parece representar uma exceção ao tom da retórica do silêncio do Inferno, a fala de Francesca, a quem o poeta concede a palavra, pois extremamente comovido com aquela trágica história.

**Palavras-chave:** Francesca – Inferno – Dante – exceção – silêncio

## Introdução

A proposta que aqui se apresenta visa, sobretudo, tentar compreender por que Dante Alighieri, o grande poeta da *Divina Comédia*, concede um espaço tão amplo, generoso e comovido, no momento em que permite que *Francesca da Rimini* fale, contando sua triste condenação, como “pecadora adúltera”, especificamente no Canto V do Inferno. Cumpre, para tanto, verificar como se configura a ambientação do espaço infernal, tal como concebido pela imaginação criadora do poeta.

Sabemos, hoje, que a composição desta grande obra não pode ser analisada, a não ser através de uma abordagem ética. Ou seja:

Não há dúvida de que Dante escreveu sua obra máxima com o fim de reformar moralmente o mundo que via imerso, para dizer o mínimo, numa situação trágica e pecaminosa. E se pensarmos que a Europa, e a Itália em especial, já desde o séc. XI se encaminhava para uma vida de dinamismo burguês que deixara para trás a imobilidade da vida feudal, chegando por volta do final do séc. XIII e início do XIV, na época, pois, de Dante, a uma explosão de costumes e de modos de vida e a contrastes de interesses sociais capazes de abalar os alicerces de toda a sociedade, que já não tinha mais referência sólida a que se apegar e na qual se inspirar, é possível explicar porque um gênio moral e poético como nosso autor deveria sentir a necessidade de compor uma obra visando salvar a humanidade do abismo em que esta lhe parecia ter caído. DISTANTE, 2004, p.11.

Poderemos, então, afirmar que um dos objetivos éticos da *Comédia* consistia em querer distanciar os seres vivos do estado de miséria e conduzi-los ao de felicidade.

---

<sup>1</sup>UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO- Departamento de Letras Modernas – Italiano – email: pispiti@yahoo.com.br

Mas como é que se apresenta o Inferno, ou melhor, como se configura a sua ambientação?

## 1. A ambientação do inferno

Na longa peregrinação que faz pelas instâncias do Inferno, Purgatório e Paraíso, Dante vai criando, através de metáforas, similitudes, alegorias, figuras, três universos muito distintos. O Inferno caracteriza-se pela ausência de luz, já que a luz, em essência, é Deus e haverá luz em abundância no céu, no Paraíso. É o lugar da sombra e escuridão, um ambiente soturno, pesado, opressor, sufocante, em que se explicitam as condições de angústia e sofrimento eternos, que marcam os pecadores para sempre condenados. Há toda uma “bestialização” dos seres que vão sendo apresentados, nos diferentes “*cerchi*” (círculos) infernais. É o lugar dos monstros horríveis e disformes, da dramaticidade centrada em tudo que mais aproxima o humano do animalesco, de tudo que brutaliza, desumaniza. Tomemos, apenas a título ilustrativo, a figura do juiz *Minosse* (canto V, 4): “*Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia*”<sup>2</sup> ALIGHIERI, 2004, p.49. O juiz, que poderia ser caracterizado pela nobreza da boa aparência e autoridade da investidura magistral, que no mundo real representa, inclusive, aquele que dá a sentença, fazendo, para tanto, uso justo e adequado da palavra, respeitando a particularidade de cada caso: “A cada cabeça, uma sentença”, é totalmente deformado, na figura do juiz do Inferno. É um juiz que nem fala, mas que, horripilantemente, rosna. Além disso, quando decide para que círculo do Inferno deverá ir a alma pecadora, que à sua frente surge, somente “*cignesi con la coda tante volte/quantunque gradi vuol che giù sia messa*.”<sup>3</sup> ALIGHIERI, 2004, p.50. É um juiz que se expressa, por meio de um rabo.

Esta simples constatação ilustra já o fato de que Dante queria criar, em seu Inferno, um ambiente de tamanha hostilidade, que as caracterizações, mesmo representativas de seres colhidos como homens do mundo real, fossem tão bestializadas, que perdessem a capacidade intrínseca ao homem (aquela que, inclusive, o distingue de todos os demais seres do universo) da articulação da fala, da linguagem, da palavra. Não que, no Inferno, as almas pecadoras não falem. Elas têm que falar, até para expor os motivos pelos quais foram terminar ali. Elas têm que alertar a humanidade, por meio do poeta, voz portadora da verdade, quão duras são as penas dos que cometem pecados e não se arrependem, sendo, portanto, condenadas ao sofrimento eterno dos que se esqueceram de Deus. Porém, diversamente do que ocorre no Purgatório e no Paraíso, o discurso dos pecadores é uma fala concedida, já que, habitualmente, aquele reino é o do silêncio, que aguilhoa, ainda mais, aquelas almas. Estas carregam, como peso, a memória do que cometeram e lhes é dada, apenas, a possibilidade de desabafar, dirigindo-se ao poeta, sem poder, efetivamente, elaborar, por meio da palavra, a sua dor, que será sempre a mais lancinante e pesada, porque distanciada, para sempre, da leveza, que poderia conduzi-los, pelo arrependimento, ao Purgatório e depois à Salvação.

Interessante notar, aqui, como a memória assume uma dupla função: o pecador que vai para o Inferno é condenado a se lembrar, de modo muito lúcido e detalhado, o que o fez ser condenado (sua lembrança deve aumentar e não atenuar, a angústia). Ao mesmo tempo, no mundo real, já que mal visto, como pecador, aquele que transgrediu as leis da Igreja e de

---

<sup>2</sup>“ Lá está Minós que horripilantemente ringe;”

<sup>3</sup>“ tantas vezes co’a cauda então se enrola quantos graus determina que ela desça.”

Deus, deve ser totalmente esquecido (porque é um anti-exemplo): “As almas que pagam no Inferno penas eternas pelos seus pecados têm a lembrança plena, não abrandada pelas águas do Lete, de sua vida terrena e seus graves pecados, aos quais devem a sua danação.” WEINRICH, 2001, p.58.

Então, a função da fala dos pecadores, no Inferno, parece estar reduzida à consolação de que Dante os escute, a fim de divulgar isso entre os vivos, como alerta, como modo de preveni-los, já que, para eles mesmos, condenados, não há mais saída. A título ilustrativo, vejamos o tom de súplica com que se dirige a Dante, Ciacco Fiorentino, que pecou por “danosa culpa de gula” (Canto VI-88): “*Ma quando tu sarai nel dolce mondo, / priegoti ch’a la mente altrui mi rechi: / più non ti dico e più non ti rispondo.*”<sup>4</sup> ALIGHIERI, 2004, p.58.

Nestes três versos, percebemos este quase semi-discurso, uma fala contida, concentrada na súplica, apenas, nada mais podendo dizer, nem responder.

Serão, enfim, inúmeros os exemplos, no Inferno, em que os apelos, dirigidos a Dante e, só a ele, já que a condenação é absoluta, representam uma forma de chamar a atenção dos vivos. Do ponto de vista da estrutura narrativa, tratam-se de discursos concedidos, pois o ambiente que vigora no reino dos monstros, das trevas, do sofrimento e da escuridão deve se aproximar do bestial, do sem palavras - Lúcifer - o anjo caído:

*Il Lucifero dantesco, confitto nell’Inferno, con le sue tre bocche maciulla tre celebri traditori (Giuda, Bruto e Cassio), ma le sei pesanti ali di pipistrello, simbolo di tenebre e di cecità, flagellano invano l’aria gelata, impotenti a volare.*

*Questo Lucifero è più ripugnante che terrificante. In linea con la tradizione scolastica, che nega un’esistenza autonoma al male - giacché il male dipende in ultima analisi dal bene, essendo Dio creatore dell’intero universo - Satana è pura materia, il suo corpo, irsuto e ferino, è un verme, un mostro, la negazione della verità e dello spirito: perciò, simbolo del nulla, Lucifero divora le sue prede umane piangendo lacrime di rabbia impotente.*<sup>5</sup> RUSSEL, 1982, p.6.

## 2. A retórica do silêncio

---

<sup>4</sup> “Ao voltares ao mundo dos mortais, / por ti lhes seja meu recordo advindo. / Mais não te digo nem respondo mais.”

<sup>5</sup> O Lúcifer dantesco, pregado no Inferno, com as suas três bocas, mastiga três célebres traidores ( Judas, Brutus e Cássio), mas suas seis pesadas asas de morcego, símbolo das trevas e da cegueira, flagelam, em vão, o ar gelado, impotentes para voar.

Este Lúcifer é mais repugnante do que terrífico. De acordo com a tradição escolástica, que nega uma existência autônoma ao mal – já que o mal depende, em última análise do bem, sendo Deus o criador de todo universo - Satanás é pura matéria, o seu corpo, hirsuto e ferino, é um verme, um monstro, a negação da verdade e do espírito: por isso, símbolo do nada, Lúcifer devora as suas presas humanas, chorando lágrimas de raiva impotente. (trad. nossa)

A impotência do que se distancia do humano, do que se brutaliza, emudece a palavra, silencia toda forma livre de expressão, anunciando quase que uma retórica do silêncio.

Parece que essa idéia de impotência, advinda da negação da palavra em toda sua dimensão libertadora, é muito bem evidenciada no Canto I, 49-65. Concentram-se, nesses versos, o “longo silêncio” que o poeta vivencia dolorosamente até, afinal, vir a encontrar a alma de Virgílio. Vejamos:

*Ed una lupa, che di tutte brame  
ca la semiava carca ne la sua magrezza,  
e molte genti fé già viver grame,  
questa mi porse tanto di gravezza  
con la paura ch’uscia di sua vista,  
ch’io perdei la speranza de l’altezza.  
E qual è quei che volontieri acquista,  
E giugne ‘l tempo che perder lo face,  
Che ‘n tutti suoi pensier piange e s’attrista;*

*tal mi fece la bestia senza pace,  
che, venendomi ‘ncontro, a poco a poco  
mi ripigneva là dove ‘l sol tace.  
Mentre ch’i’ rovinava in basso loco,  
dinanzi a li occhi mi si fu offerto  
chi per lungo silenzio parea fioco  
Quando vidi costui nel gran deserto,  
“Miserere di me”, gridai a lui,  
“qual che tu sii, od ombra od omo certo!”*<sup>6</sup> ALIGHIERI, 2004, p.27.

É pelo uso da Sinestesia, como figura de linguagem, que aponta a uma correspondência dos sentidos, que o poeta constrói a intensa solidão daquele ambiente

---

<sup>6</sup> E de uma loba, de cobiça ansiosa,/ em sua torpe magreza, carregada,/ que a muita gente a vida fez penosa./ Essa tornou-me a alma tão pesada,/ pelo pavor manante de sua vista,/ que perdi a esperança da assomada./ Qual pessoa que seus bens leda conquista/ e o tempo de perder vem alcançá-la/ que em todo seu pensar só se contrista,/ tal fez-me a fera que não há aplacá-la;/ e, pouco a pouco pra trás impelido,/ eu regredia pra lá onde o Sol cala./ Quando eu já para o vale descaído/ tombava, à minha frente um vulto incerto/ que por longo silêncio emudecido/ parecia, irrompeu no grão deserto:/ “Tem piedade de mim”, gritei-lhe então,/ “quem quer que sejas, sombra ou homem certo.”

emudecido, em que acabara de entrar. “Longo silêncio”, “encosta deserta”, “onde o Sol cala”, “grande deserto” e “selva obscura” são figuras que correspondem ao mesmo campo semântico que, em conjunto, vão gerando a metáfora da percepção sensorial do longo, “difuso”, “vasto”, “grande” silêncio.

Diante do que tentamos expor anteriormente, seria previsível que no círculo dos luxuriosos, em que se encontram, ao mesmo tempo, tantos personagens da Mitologia, a mulher adúltera, representada por *Francesca da Rimini*, tivesse pouca ou nenhuma chance de expressão. Como bem nos esclarece Jacques Le Goff, o crime de adultério, na concepção religiosa medieval era rigorosamente considerado feminino:

Os jogos do adultério também corroem a ordem conjugal, quaisquer que tenham sido as defesas erigidas pela comunidade em relação às mulheres, bem entendido, pois o crime é considerado essencialmente feminino; uma denúncia contra o homem é virtualmente impossível (salvo em caso de adultério público). LE GOFF, SCHMITT, 1998, p.33.

Assim, mesmo sendo condenados ao Inferno, os dois amantes *Paolo e Francesca*, de acordo com a legislação que vigorava, somente ela seria incriminada e, talvez se pudesse ver aí, uma explicação histórico-jurídica para o fato de que apenas a voz feminina poderia se pronunciar, visto que a única a ser imputável. Porém, diante do que se vai apreendendo, pela leitura dos versos do Canto V, nota-se que o poeta quis, teve a intenção de fazer sobressair aquela voz, justamente para criar (do ponto de vista procedimental de sua narrativa) uma comovente contradição.

Não é à toa, que este episódio é dos mais populares e conhecidos da grande Comédia. De Sanctis cita diversas elucubrações da crítica sobre *Francesca*:

*E perchè il poeta fa parlare Francesca e non Paolo? – Perchè le donne, risponde con poca galanteria il Magalotti, sono di lor natura ciarliere; e perchè, ripiglia il Foscolo che ha il torto di prendere sul serio tali futilità, le donne quando sono appassionate sentono il bisogno di sfogarsi. E perchè Dante sente tanto dolore che la mente gli si chiude “dinanzi alla pietà de’ due cognati?” – Perchè, risponde insolentemente un frate, egli dovè ricordarsi di aver commesso un peccato simile.*<sup>7</sup> DE SANCTIS, 1955, p.15.

E acaba concluindo, de modo muito pertinente, que se fossemos dar ouvidos a esses “por quês?” e “talvez”, perderíamos tempo, nutrindo-nos de impressões que

---

<sup>7</sup> E por que o poeta faz falar Francesca, e não Paolo?- Porque as mulheres, responde com pouco galanteio Magalotti, são, por sua própria natureza, muito tagarelas; e porque, enfatiza Foscolo, que as mulheres, quando estão apaixonadas, sentem a necessidade de desabafar. E por que Dante sente tanta dor, que sua mente quase porque, enfatiza Foscolo, que as mulheres, quando estão apaixonadas, sentem a necessidade de desabafar. E por que Dante sente tanta dor, que sua mente quase esvaece, diante da profunda comoção que os dois cunhados lhe causam? Porque, responde, insolentemente um frade, ele deve ter se recordado de ter cometido um pecado semelhante.

descaracterizam a essência mesma da arte. Concordamos com o grande crítico e tentamos, partindo apenas da leitura do texto, tecer estas nossas impressões.

Sabemos que é, neste Canto, que Dante usa a palavra “*pietà*”, para sugerir a grande comoção que a história, tal como contada por *Francesca*, acaba por arrebatá-lo : “ *Poscia ch’io ebbi il mio dottore udito/nomar le donne antiche e’ cavalieri/ pietà mi giunse, e fui quase smarrito.*”<sup>8</sup> ALIGHIERI, 2004, p.52. Quer nos parecer, então, que era fundamental, que o uso do discurso direto livre, concedido à *Francesca*, surtisse um efeito de comoção, de piedade, comiseração pela dor ali narrada, de forma a induzir a uma identificação, por parte do leitor. Tal reconhecimento intensifica e carrega dramaticamente o tanto de “humano” que se faz apreender do narrado. A genialidade do autor foi exatamente a de criar uma Francesca verdadeira e viva, capaz de continuar mantendo um espírito “*gentile*”, em seu modo de narrar, apesar de todo sofrimento. Não há exageros que pudessem denotar um discurso centrado numa retórica apelativa, desesperada e desatinada, típica dos dramalhões de algumas heroínas românticas que, mesmo conscientes de seu erro, tentam dissuadir quem as ouve, a fim de aliciar ou convencer falaciosamente. Não. *Francesca* rompe a retórica silenciosa daquele círculo. Parece que a intenção do poeta em comover o leitor é explícita, a ponto de fazer-nos, com ele, ao final, cair de piedade “como um corpo morto cai”. ALIGHIERI, 2004, p.54.

Embora condenados, os dois amantes permanecem unidos para sempre (pois aqui, a função da memória serve para puni-los). *Francesca* é, então, a porta voz do amor gentil, no sentido da integridade de seu sentimento sincero e verdadeiro por *Paolo* (muito mais do que pela sua nobreza). E representa, também, o amor carnal, passional, que cega e rouba a razão, a ponto de conduzir ao Inferno. Importa observar, como no discurso de *Francesca*, especialmente nos versos enunciativos em que ela define o amor, sua palavra é clara, sem tantas adjetivações (ver versos 100-108), o que traduz uma intenção poética de simplicidade e veracidade do que se narra, a fim de que o leitor não seja, em nenhum momento sequer, tentado a vacilar, diante do que aquela voz feminina, narra. Exatamente por criar esse canto de intensa comoção, através da coerência e coesão do discurso direto livre, em que *Francesca* se expõe, Dante parece ter “iluminado” um pouco aquele “longo silêncio”, daqueles a que foi tolhida a palavra...

### **3.Literatura e cinema: análise do filme “*Non ti muovere*” de Sergio Castellito, baseado no romance homônimo de Margaret Mazzantini.**

O filme que, aqui, nos propomos a analisar, pela densa e complexa trama, parece estabelecer, em alguma medida, uma revisitação à Comédia de Dante. Trata-se de um drama, em que um bem sucedido cirurgião, Dr. Timoteo, num momento de profunda crise, diante do corpo inerte, quase morto de sua filha adolescente Ângela, resolve passar sua vida a limpo. A menina sofre um acidente e é encaminhada, em situação gravíssima, de emergência, ao Hospital em que o pai trabalha. O susto, a vertigem de ver a própria filha nesta quase morte, desencadeia em Timoteo a necessidade de se confessar a ela (que totalmente desacordada, nem sequer o ouve), numa espécie de catarse, de transbordamento de toda uma vida, que, até aquele momento, ele guardara, a sete chaves, em segredo. Trata-se, em síntese, da revelação de um grande amor, vivido clandestinamente com Itália,

---

<sup>8</sup> “De antigos cavaleiros tendo ouvido/ e damas, do meu Mestre o chamamento/ piedade me deixou quase esvaído.”

mulher que o marcara para sempre. O acidente da filha dá a tônica de uma pausa, urgente e necessária, para um longo, sentido desabafo. Talvez, como um grito aprisionado, durante tempos, que se liberta, numa tentativa de purificação e alívio, diante do inferno da impossibilidade de revelação. Timoteo, tal qual o poeta Dante, encontra-se no meio do caminho de sua viagem pelo mundo, e precisa redimir-se, buscar um modo de se salvar. E é pelo sofrimento, pelo desespero da possibilidade de perda da filha amada, que ele se reveste de humildade e, aos poucos, retorna ao passado, narrando o que nunca havia sido revelado, como se assim, trazendo luz aos porões de uma existência obscura, pudesse ascender à intercessão divina, à única esperança.

Percebemos, de início, toda a angústia, o peso de suportar, solitariamente, o que jamais pudera ser dito (sob pena da condenação eterna de uma falsa moral da sociedade burguesa em que vivia). Temos, nesta catarse memorialística, uma espécie de tentativa de libertação de um inferno particular, de uma busca de redenção, pela palavra, pela expressão. A memória, neste caso, é instrumento que visa aliviar, desobstruir todas as vias do inextricável, do escondido. Ela trabalha, aqui, a favor da revelação epifânica do eu oprimido e dilacerado. Neste aspecto, o que se lembra, pelo narrar, é totalmente diverso do que o que deve ser o tempo todo lembrado pelos pecadores, condenados ao Inferno dantesco, cuja memória é eminentemente punitiva, como vimos em capítulo anterior.

Nesta difícil viagem de retorno ao passado, os diferentes extratos da lembrança se apresentam fragmentados, num vaivém, que se tece, a partir do momento presente, concentrado na postura estática e perplexa do pai, ante o corpo disforme da filha, no leito hospitalar. Esta cena congela o presente e dá vida aos acontecimentos de um tempo que é antigo, mas revestido da intensidade do novo, ressuscitado pela magia da memória, do que se preserva fresco e intacto, nos recônditos da alma.

A primeira cena, que a lembrança resgata do imenso baú do lembrar, é de uma paisagem extremamente árida. Saindo do hospital, numa tarde de verão escaldante, a caminho de sua mansão na praia, onde a esposa Elsa o espera para o fim de semana, Timoteo percebe que há algo de errado no motor do carro. Está numa zona periférica de Milão, lugar abandonado, inóspito, sujo e pobre, que contrasta, em tudo, com o ambiente limpo, organizado e luxuoso de onde vem. Tentando buscar a ajuda de algum mecânico, entra num bar para pedir informação. A cena, então, intensifica-se pela precariedade das instalações daquele ambiente, em que o que se vê é o microcosmo de um submundo, habitado por pessoas simples, feias, mal cuidadas, totalmente à margem da opulência da Milão rica. Impossível não reconhecer, aqui, uma metáfora do que se tem notado, cada vez mais, de modo explícito, nos espaços urbanos das grandes cidades italianas: a da reconfiguração de todo um cenário, agora povoado por extra-comunitários. Desde as primeiras levadas de imigrantes albaneses, que começaram a entrar na Itália, somados a marroquinos, tunisianos, africanos, chineses, até as ondas migratórias, provenientes do Leste Europeu, mais recentemente tão prejudicadas pelas sucessivas guerras civis e étnicas, há que se reconhecer a necessidade urgente de assimilação destes novos habitantes e mais do que isso, do inevitável processo de miscigenação, que vem se desenvolvendo em toda Europa. Aos primeiríssimos meridionais pobres, que buscavam melhores condições na Milão super desenvolvida, hoje sucedem estes novos migrantes, também à procura da sobrevivência.

O romance de Mazzantini não parece indiferente a esta questão. Ao contrário, põe o dedo na ferida, escancara-a, especialmente elegendo, como protagonista, uma mulher vulgar, nascida no sul, mas de origem paterna incerta, talvez albanesa, meio italiana, meio

cigana, jogada num bar de periferia, à margem da higiênica e elegante Milão de uma elite decadente. E o que não pode deixar de ser ressaltado: o nome dessa mulher é Itália e será por essa Itália pobre, ordinária e miscigenada que Timoteo estará disposto a mudar radicalmente de vida, já que aprende a conhecer o amor, essencialmente verdadeiro, com ela.

Aquele calor escaldante, o ar parado, a sujeira do bar e as figuras, que parecem suspensas num clima quase irrespirável, remetem à aridez desértica da entrada do Inferno. Tudo agravado pelo estranhamento, que passa a dominar o olhar, as sensações de Timoteo.

Morto de sede, pede água gelada para beber e um café. Depois, devido ao sufoco e a um certo mal estar, algo mais forte e bem gelado, vodka... Ingere duas, três doses, sofregamente. É neste cenário, completamente atordoado, que ele vê, pela primeira vez, Itália. A descrição desta figura feminina é coerente à decrepitude e ao mau gosto do lugar:

*La incontrai in un bar. Uno di quei bar di periferia con il caffè cattivo, come l'odore che arrivava dalla porta del cesso socchiusa alle spalle di un vecchio calciobalilla con i giocatori decapitati dalla furia degli avventori. Si soffocava dal caldo.....*

*Entrai nel bar sudato e di pessimo umore. Ordinai un caffè e un bicchiere d'acqua e chiesi di un meccanico. Lei era curva, armeggiava con il braccio dentro al frigorifero. "Intero non c'è?" furono le prime parole che le sentii dire, rivolta al ragazzo dietro al banco.....*

*Mi voltai al suono di quella voce sfiatata come lo gnaulio di un gatto. Fu la prima volta che i nostri occhi s'incontrarono. Non era bella e nemmeno troppo giovane. I capelli decolorati malamente incorniciavano un viso magro ma robusto di ossa, al centro del quale brillavano due occhi rattristati dal trucco troppo marcato.....*

*Rimase in piedi, quase aggrappata al juke-box, chiuse gli occhi e cominciò a oscillare lentamente la testa. Rimase così, una sagoma tremolante nell'ombra in fondo al bar.....*

*Mi misi dietro ai suoi passi sotto il sole cocente. Indossava una maglietta viola e una gonna corta verde ramarro, ai piedi un paio di sandali di fettucce variopinte a tacco alto sopra ai quali le sue gambe magre si affannavano sgraziate.....*

*Era una voce con una lieve inflessione meridionale, cadeva cupa su certe sillabe, e altre le abortiva, se le lasciava smorzare in gola....<sup>9</sup>.*

MAZZANTINI, 2003, p.24-25.

---

<sup>9</sup> Encontrei-a em um bar. Um daqueles bares de periferia, com o café ruim, como o cheiro que vinha da porta mal fechada da privada, atrás de um velho pebolim, com os jogadores decapitados pela fúria dos fregueses. Se sufocava de calor.....

Entrei no bar suado e de péssimo humor. Pedi um café e um copo d'água e perguntei se por ali havia um mecânico. Ela, meio curva, procurava, com o braço, algo, dentro da geladeira. "Leite Integral, não tem?" foram as primeiras palavras que a ouvi dizer, dirigindo-se ao rapaz, atrás do balcão.

Me virei ao som daquela voz sem fôlego, como o miado de um gato. Foi a primeira vez que nossos olhos se encontraram. Não era bonita e nem mesmo muito jovem. Os cabelos mal tingidos emolduravam um rosto magro, mas de ossos robustos, no centro do qual brilhavam dois olhos entristecidos pelo excesso de maquiagem.

Permaneceu em pé, junto ao juke-box, fechou os olhos e começou a oscilar lentamente a cabeça. Ficou assim, uma silhueta trêmula à sombra, ao fundo do bar...



Sem se dar conta do que nela o atrai tanto, segue-a, pois precisa do telefone, que ela lhe oferece. Então, já em seu apartamento, cuja descrição compõe aquele tipo de cenário de pobreza, de periferia suja e abandonada, inexplicavelmente, ele a violenta. Nota-se, na descrição da brutalidade de sua atitude, algo de instintivo, selvagem, animalesco e os demais encontros que passarão a acontecer entre os dois (já que, desde então, ele não mais conseguirá deixá-la) se resumirão a essa intensa conjunção física, em que estarão, praticamente, abolidas as palavras, ou qualquer outro tipo enternecido de expressão.

O que nos interessa notar como característica de tal tipo de situação é que a ausência da fala não permite que aqueles seres se comuniquem plenamente. Há, durante o período em que não conseguem trocar palavra, uma aflição, a angústia da incompletude, do que só se sacia parcialmente, pois se resume à urgência física de corpos desesperados e carentes. O que parece ser muito revelador é que tal contexto passará, gradualmente, a se modificar, quando ele se abrir à expressão do ser, da mulher que existe inteira, para além do corpo de Itália.

Percebemos, assim, num primeiro momento, toda uma configuração espacial, sinestésica, intimamente relacionada ao Inferno, em que o humano é brutalizado, e a “não palavra” instaura o deserto, tolhe o que de mais refinado poderia haver entre seres que se tocam. Porém, à medida em que passam a se freqüentar, passam do toque físico ao toque espiritualizado pelas conversas, pelo diálogo fluente, pelo conhecimento do outro, gerando a confiança, que cria a intimidade verdadeira e forte, essencial ao amor. Importa ressaltar que Timoteo só vai conhecer o amor com e por Itália. Viverá momentos difíceis, em decorrência da clandestinidade daquele amor. Mas, quando se decide, afinal, por Itália, disposto a recomeçar, com ela, indo para o sul, para o lugar de origem dela, pobre, ensolarado e simples, o destino lhe prega uma peça: devido a um aborto provocado e mal sucedido, Itália acaba morrendo. Vale notar a poeticidade de suas palavras, ao tentar descrever à filha, seu sentimento por aquela mulher:

*Cosa vuol dire amare, figlia mia? Tu lo sai? Amare per me fu tenere il respiro di Italia nelle braccia e accorgermi che ogni altro rumore si era spento. Sono un medico, so riconoscere le pulsazioni del mio cuore, sempre, anche quando non voglio. Te lo giuro, Angela, era di Italia il cuore che batteva dentro di me.*<sup>10</sup> MAZZANTINI, 2003, p.125.

Nesse profundo mergulho existencial, o homem Timoteo, fragiliza-se, diante da possível morte da filha. Retoma o fio do novelo do passado e conta como atravessou o

---

Fui atrás dos seus passos sob o sol escaldante. Usava uma camiseta roxa e uma saia curta verde-folha, nos pés um par de sandálias de tiras multicoloridas, de salto alto, sobre as quais, as suas pernas magras arquejavam desajeitadas.

Era uma voz com uma leve inflexão meridional, caía surda sobre certas sílabas e outras as abortava, deixava-as amortecer na garganta.

<sup>10</sup> Que quer dizer amar, minha filha? Você sabe? Amar, para mim, foi ter a respiração de Itália nos braços e me dar conta de que não havia nenhum outro rumor. Sou um médico, sei reconhecer as pulsações do meu coração, sempre, também quando não quero. Te juro, Ângela, era de Itália, o coração que batia dentro de mim...

Inferno, como se purgou, ao descobrir o verdadeiro amor, e como veio a vislumbrar o Paraíso, porque consegue alcançar, no presente, o milagre da sobrevivência de Ângela. Ele, um homem frio, cético e seco, que jamais elevava o espírito em direção a Deus, passa, através do sofrimento, por uma verdadeira metamorfose: da aridez sufocante e inexpressiva do Inferno, à luz da palavra, que tudo inaugura, que tudo salva:

*Qui fuori potrei pregare, potrei chiedere a Dio di entrare nelle mani di Alfredo e di salvarti. Solo una volta l'ho pregato, molto tempo fa, quando ho capito che non ce l'avrei fatta e non potevo arrendermi. Ho alzato le mani imbrattate verso il cielo, e ho intimato a Dio di aiutarmi perchè se la creatura che avevo sotto i ferri moriva, con lei sarebbero morti gli alberi, i cani, i fiumi, e persino gli angeli. E tutto quello che di creato c'è.*<sup>11</sup> MAZZANTINI, 2003, p.48.

A viagem de Timo não foi “*d’oltretomba*”. Sua viagem se deu aqui mesmo, em vida e foi tão significativa, capaz de comover a qualquer um de nós, exatamente por apontar, em sua sentida confissão, as limitações de nossa condição humana.

O poeta Dante conseguira feito semelhante, comovido e comovendo-nos com as palavras de Francesca. Certamente, já intuía o quanto a palavra pode ajudar a romper as mordidas silenciosas de nossos infernos pessoais.

## Conclusão

A palavra não poderia ser de salvação no episódio do canto V do Inferno da Divina Comédia, porque àquela época, isto não seria possível, não estaríamos na Idade Média, não seria Dante, visando criar uma obra de cunho filosófico-religioso-ético, que ajudasse os homens a refletir sobre a chance de sair da condição do pecado, para buscar, através do arrependimento humilde e da purgação das penas, a verdadeira luz. Mesmo assim, a voz de Francesca permanece em nós, como das poucas, capazes de provocar tamanha comoção e, de um certo modo, o Inferno de cada um, parece que se rende, diante daquela presença tão viva, de uma retórica que rompe o silêncio e nos redime do embrutecimento do que não é dito, do que é terminantemente proibido falar...

Diante do que nos foi possível analisar, concluímos que o discurso de Francesca constitui, de fato, uma exceção, se comparado às demais falas representativas do Inferno. Tal procedimento revela a densa poeticidade, cuja principal força está na capacidade de estabelecer com o receptor, muito mais do que a narrativa distanciada de um acontecimento, a identificação e o reconhecimento, elementos-chave para sua difusão e popularidade.

---

<sup>11</sup> Aqui fora poderia rezar, poderia pedir a Deus para entrar nas mãos de Alfredo e te salvar. Apenas uma vez, rezei, muito tempo atrás, quando entendi que não conseguiria e não podia me render. Ergui as mãos em direção ao céu e intimei a Deus que me ajudasse, porque se aquela criatura, que eu tinha sob os ferros morresse, com ela teriam morrido as árvores, os cães, os rios e até mesmo os anjos.

## Referências Bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Inferno. Trad: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2004.

CASTELLITO, Sergio. **Non ti muovere**. Disponível em: [http:// www.cinemaplus.it/leggi - scheda.asp?id=862](http://www.cinemaplus.it/leggi-scheda.asp?id=862).

DE SANCTIS, Francesco. **Lezioni e saggi su Dante**. Torino: Einaudi, 1955.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Inferno. Trad: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2004.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. V. II. São Paulo: Edusc, 1998.

MAZZANTINI, Margaret. **Non ti muovere**. Milano: Mondadori, 2003.

RUSSEL, Jeffrey Burton. **Il diavolo nel medioevo**. Roma – Bari: Laterza, 1982.

WEINRICH, Harald. **Lete**. Arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.