



Dante (c. 1265-1321) e a *Estética Musical da Divina Comédia*
Dante (c. 1265-1321) y la *Estética Musical de la Divina Comedia*
Dante (c. 1265-1321) and the *Musical Aesthetics of the Divine Comedy*

Gustavo Cambraia FRANCO¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar a *estética figurativa-musical* elaborada pelo poeta Dante Alighieri na *Divina Comédia*, a partir dos conceitos musicais, contemporâneos ao autor, de monodia gregoriana e polifonia coral. Pretende-se demonstrar como a teoria musical dantiana é aplicada na *Commedia* valendo-se de um repertório imagético e instrumental musical e de um conjunto específico de léxicos e expressões poéticas, que têm por função expressar, de maneira compreensível ao leitor e intérprete, a dissonância, desarmonia e cacofonia sonora e antimusical do Inferno, a natureza do canto coral sacro, monódico e gregoriano do Purgatório, e a natureza musical sinfônica e polifônica do Paraíso.

Abstract: The present article aims to analyze the *figurative-musical aesthetics* elaborated by the poet Dante Alighieri in the *Divine Comedy*, through the use of musical concepts, contemporary to the author, of monodia gregoriana and choral polyphony. The aim is to demonstrate how Dantian musical theory is applied in the *Commedia* using an imagetic and instrumental musical repertoire and a specific set of lexical and poetic expressions, whose function is to express, in a comprehensible way to the reader and interpreter, the sonorous dissonance, disharmony and the antimusical cacophony of Hell, the nature of the sacred, monodic Gregorian chant of Purgatory, and the symphonic and polyphonic musical nature of Paradise.

Palavras-chave: Dante Alighieri – *Divina Comédia* – Música – Polifonia – Estética Medieval.

Keywords: Dante Alighieri – *Divine Comedy* – Music – Polyphony – Medieval Aesthetics.

ENVIADO: 18.01.2019
ACEPTADO: 29.03.2019

¹ Doutor em “Transferências Interculturais e Históricas na Europa Medieval Mediterrânea” pela Universitat d’Alacant (UA). E-mail: acquinate11@hotmail.com.



I. Dante, a *Ars musica* e a *Divina Comédia: Status quaestionis*

Este artigo propõe apresentar uma análise do complexo tema da Música no itinerário poético e teológico percorrido por Dante Alighieri (1265-1321) na *Divina Comédia*. Com efeito, a Música é um dos principais componentes e ingredientes artísticos presentes na *opera magna* do Sumo Poeta, na qual transbordam imagens, emoções, metáforas e alusões relativas à teoria e instrumentos musicais. Em um percurso no qual música, mística e espiritualidade se entrelaçam e dialogam, em uma espiral ascendente de purificação, regozijo e gozo, os elementos da estética musical e harmonia sonora se estabelecem paulatinamente durante a peregrinação do poeta pelas regiões do *Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*, um itinerário vital em direção ao divino marcado por uma estrutura polifônica.

A perspectiva musical da obra de Dante tem sido objeto de apreciação e pesquisa nos últimos decênios, e alguns estudos devem ser destacados para se compreender o estado da questão na atualidade. Toda literatura historiográfica a respeito da música nos cantos da *Comédia* e nas *Opere Minori* de Dante teve e tem, ainda, como ponto de partida, a obra clássica de Arnaldo Bonaventura², um extenso e inovador estudo sobre as referências musicais na *Divina Comédia*, no *Convivio* e no *De vulgari eloquentia*, bem como nos demais conjuntos de seus poemas. A partir deste impulso inicial, uma vasta coletânea de livros e artigos floresceu, cobrindo aspectos diversos e antes negligenciados sobre o tema.

Não pretendo exaurir, neste breve espaço, todo o sólido conjunto de materiais sobre o assunto e destaque sobretudo os mais pertinentes, como: o artigo-apresentação de Renato Chiesa e Ferruccio Trentini³, que insere os princípios teóricos e elementos musicais da obra de Dante nas linhas fundamentais da cultura musical de seu tempo; a conferência, transposta textualmente, de Giuseppe Vecchi⁴, que propõe uma analogia entre Dante e a tradição musical franciscana representada pela vertente teórica e filosófica de São Boaventura (1221-1274), ambas marcadas pela intenção de atribuir à Música a função instrumental de conduzir o homem em seu *itinerarium ad Deum*; um capítulo da obra de Nino Pirrotta⁵, que relaciona a teoria musical do *De vulgari eloquentia* com o

² BONAVENTURA, Arnaldo. *Dante e la Musica*. Livorno: Raffaello Giusti Editore, 1904.

³ CHIESA, Renato; TRENTINI, Ferruccio. “La Musica nel Tempo e nell’Opera de Dante”. *In: Atti della Accademia roveretana degli Agiati*, Fasc. A. Contributi della classe di scienze filosofico-storiche e di lettere. - Rovereto (TN). - S.6, v. 5 (1965), p. 121-151.

⁴ VECCHI, Giuseppe. “La Musica al Tempo e nell’Opera di S. Bonaventura e di Dante”. *In: Doctor Seraphicus*. Bollettino d’Informazione del Centro di Studi Bonaventuriani. Bagnoregio (Viterbo). Anno XVII (1970), p. 5-17.

⁵ PIRROTTA, Nino. *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Torino: Einaudi Editore, 1984.



desenvolvimento das expressões musicais (a *Ars antiqua* elaborada na Escola de Notre-Dame) e das manifestações artísticas do *goticismo* no *Duocento*.

Dante pretende exaltar e elevar a tradição musical trovadoresca ao nível musical e estabelecer a língua profana como objeto específico da música, pela união da música com a poesia; a síntese de Kristina Aste⁶ sobre as implicações teológicas da “música escolástica” de Dante na *Divina Comédia*, e sua junção com a religião; a proposta de Chiara Bertoglio⁷ de examinar os principais componentes musicais nos três cantos, por meio de uma interpretação do conceito dantesco de polifonia, no interior do quadro particular de sua perspectiva teológica trinitária.

Além dos textos citados, convém destacar o artigo de Mimi Stillman⁸ que trata os cantos do *Purgatório* como uma ponte musical e penitencial entre a “anti-música” do *Inferno* e a música celestial do *Paraíso*. Dois excelentes pontos de partida são o verbete sobre a Música no pensamento de Dante de Maria Ann Roglieri, em *The Dante Encyclopedia*⁹, e o texto de Giuliana Nuvoli¹⁰, que nos apresenta uma síntese com quadros paralelos didáticos de citações sobre a música na *Divina Comédia*. Por fim, não poderia deixar de citar a atualizada coletânea de ensaios publicada pela Revista *Dante e l'Arte*¹¹, que apresenta um dossiê sobre a função da música na *Vita nuova* e na *Commedia* e o destino do poema de Dante no sinfonismo europeu.

Todo estudo sobre a obra de Dante deve partir de determinados dados biográficos e contextuais do autor, que revelam, por exemplo, a importância de seu amor e veneração por Beatriz, personificação do Amor e da Sabedoria, seu profundo conhecimento da

⁶ ASTE, Kristina. “Music as Mirror: Dante's Treatment of Music in the Divine Comedy”. In: *Elements*, v. 4, n° 2 (2008), p. 64-73.

⁷ BERTOGLIO, Chiara. “La polifonia della comunione nella *Commedia* di Dante”. In: *Archivio Teologico Torinese*. Anno XXI (2015), n° 1, p. 105-123.

⁸ STILLMAN, Mimi. “The Music of Dante's *Purgatorio*”. In: *Hortulus: The Online Graduate Journal of Medieval Studies*. Vol. 1, N° 1 (2005), p. 13-21.

⁹ ROGLIERI, Maria Ann. “Music”. In: LANSING, Richard (Ed.). *The Dante Encyclopedia*. London; New York: Routledge, 2010, p. 631-634.

¹⁰ NUVOLI, Giuliana. “Suoni e musica nella *Commedia*”. In: NUVOLI, Giuliana (Org.). *Lezioni su Dante*. Bologna, Archetipo Libri, 2011, p. 249-261.

¹¹ Sobretudo o texto de CAPPUCCIO, Chiara. ““In voce assai più che la nostra viva” (Pg. XXVII 9). Ancora qualche esempio sulle trasformazioni musicali interne al percorso purgatoriale”. In: ARQUE, Rossend; VILELLA, Eduard (Dir.). *Dante e l'Arte*. Dante e la musica. Il sinfonismo. Universitat Autònoma de Barcelona. Institut d'Estudis Medievals. Bellaterra, n° 2 (2015), p. 43-64.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Teologia escolástica e, enfim, o amor que nutria pela cidade de Florença.¹² Uma alma embebida na cultura italiana de seu tempo, em todas as suas manifestações sentimentais, intelectuais, culturais, políticas e artísticas. Toda amplitude da experiência e da universalidade multiforme de sua formação intelectual e humana se reflete em seus escritos. Na atmosfera histórico-cultural na qual viveu, Dante foi testemunha de uma série de inovações e transformações no campo artístico, musical e social.

As velhas formas de *Diafonia* ou *Organum* (no qual o canto plano e o contraponto correm em linhas paralelas), mais antigo exemplo de *Armonia*, isto é, de sons emitidos simultaneamente, se viu lentamente substituídas pelo *Discanto*, uma técnica polifônica medieval definida por Francone de Colônia (c. 1215-1270), a quem se atribui a invenção da música figurada, como a consonância e proporcionalidade de diversos cantos de vozes longas, breves e semibreves. A melodia do chamado *cantus firmus*, dotado de notas todas de igual duração foi sucedida, assim, por novos valores polifônicos. Duas tradições musicais, portanto, que se dividiram durante os dois primeiros séculos posteriores ao milênio, a monodia cristã do canto gregoriano (*cantus planus* ou *musica plana*) e a polifonia (*musica mensurabilis* ou *figurata*).

No século XIII, por sua vez, encontram-se novidades introduzidas nos sinais e nas medidas (como o *diesis*) a valer-se de passagens cromáticas e formas de sucessões harmônicas que pareciam verdadeiros prodígios para a época. Da mesma forma, o século XIV testemunhou um grande progresso na música, no qual se observa a ausência das terríveis dissonâncias antitonais dos *discantisti* e um desenvolvimento franco e ritmado das melodias, que exprimem, de forma inédita, o sentido das palavras e que agora são capazes de descrever e retratar musicalmente as paixões da alma.

A música italiana era anteriormente dotada de formas escolásticas de expressão. Em um tempo de predomínio religioso e social da atividade das novas ordens, a música adquire características novas, específicas e genuínas com a pregação e a mensagem cristã autêntica dos mendicantes. O próprio São Francisco de Assis (1182-1226) se declarava um *jogral de Deus*, que atua alegremente em um novo estilo de música e de canto. Antes propriedade de um sistema senhorial e feudal, a música era prerrogativa de um povo eleito, confinada às ordens monásticas e escolas episcopais.

A música popular e vernácula não era sequer digna da honra de ser transposta por escrito. Esta ausência de uma tradição musical escrita não significa, contudo, uma

¹² ASTE, Kristina. “Music as Mirror: Dante's Treatment of Music in the Divine Comedy”. *In: op. cit.*, p. 66.



ausência de música popular. O povo comum medieval cantava e se deleitava na música e muitas foram as expressões deste canto popular. Jograis, menestrelis, instrumentistas e cantores cantavam nas festas, nos mercados, nas feiras e estradas.¹³

Contudo, a música popular tinha características grosseiras, obscenas em sua maior parte e, por isso, seu repertório pouco edificante sofria frequentes censuras e anátemas por parte da Igreja. A *Lauda*¹⁴, gênero musical lírico-religioso, por sua vez, encerrou este ciclo e inaugurou uma nova fase na tradição musical italiana. O “canto novo” e trovadoresco que surgia, mendicante e democrático, infundia na alma a chama do sentimento e foi acolhido e adotado por setores da sociedade civil e religiosa, pelas Ordens Mendicantes, pelas comunas, pelas corporações, confraternidades e demais grupos laicos, como expressão de seus próprios valores. A lauda elevou o canto popular a um patamar mais alto, edificou-o com valores espirituais e recuperou seus tipos estróficos, seus modos melódicos e rítmicos, e adornou seus componentes à semelhança das *baladas*.¹⁵

Assim, à música que antes era considerada apenas como uma ciência opõe-se uma nova música, simples e espontânea, que exprime os verdadeiros sentimentos e impulsos do coração do povo. Entre as esferas do secular e do profano, portanto, três tipos distintos de expressões musicais se revelaram no tempo de Dante: de um lado, a música profana,

¹³ VECCHI, Giuseppe. “La Musica al Tempo e nell’Opera di S. Bonaventura e di Dante”. *In: op. cit.*, p. 5-6.

¹⁴ A *Lauda* é uma obra musical vocal e vernacular que se associa a um texto bíblico, oriunda de organizações religiosas de leigos, conhecidos como *laudesi*, especialistas no canto de laudas. Algumas destas organizações musicais eram afiliadas à ordens religiosas, como dos franciscanos e dominicanos. Embora a Igreja e a vida civil eram entidades unidas no período medieval, as laudas nem sempre eram destinadas a serem cantadas no interior de uma igreja ou em cerimônias litúrgicas. As laudas narravam eventos bíblicos por meio de procissões e representações dramáticas (*laude drammatiche*), cuja *performance* cabia aos chamados *disciplinati*. Todos os vocalistas eram homens, e as partes altas eram cantadas por garotos. Os escritos dos poetas *laudesi* não dependiam da música, mas se esta fosse necessária, contratava-se um músico profissional ou se utilizava de alguma tonalidade familiar adequada. As laudas medievais sobreviveram em coleções denominadas *laudarii*. Contudo, apenas dois exemplares sobreviventes destas coleções incluem notações musicais. A música das laudas podia ser monofônica ou polifônica. A cidade de Florença, terra natal de Dante, foi uma grande produtora destas laudas, que eram cantadas em muitas cidades-estado italianas. Na Idade Média tardia a produção de laudas polifônicas se dissociou das organizações civis e religiosas e se tornou, com o tempo, apenas mais uma expressão de simples obra vocal, e entrou em ocaso e esquecimento a partir de fins do século XIV. Cf. LORD, Suzanne. *Music in the Middle Ages. A Reference Guide*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2008, p. 71-72.

¹⁵ VECCHI, Giuseppe. “La Musica al Tempo e nell’Opera di S. Bonaventura e di Dante”. *In: op. cit.*, p. 5-6.

monódica, popular e trovadoresca; a música, também monódica, sacra, eclesial e litúrgica do canto gregoriano; e por fim, a polifonia avançada dos especialistas na arte da Música.

A música “científica”, neste sentido, unida com a Aritmética, a Geometria e a Astronomia, era parte do *Quadrivium* e integrava a formação intelectual do homem medieval. Para Boécio (c. 477-524), a Música é uma ciência da qual depende o conhecimento da verdade, ela é um viático de sabedoria e está tão naturalmente unida ao homem que é impossível para ele dela se libertar, ainda que queira¹⁶. Sem a música nenhuma disciplina pode ser perfeita, e sem ela nada existe, pois o próprio mundo é composto pela ordem e harmonia dos sons e o céu está envonto em modulações harmônicas, como diz Isidoro de Sevilha (c. 560-636) em suas *Etimologias*.¹⁷

A Música preside o movimento orbital dos astros, a sucessão das estações e a união da alma e do corpo, e dirá Coluccio Salutati (c. 1331-1406), filósofo e humanista florentino, que seu conhecimento ilumina a Gramática, mitiga os conflitos da Dialética e propaga as doçuras admiráveis da Retórica, na qual os oradores encontravam formas de dispôr harmonicamente os períodos e sons da voz mais adequados às partes do discurso.¹⁸ A música era, ainda, buscada na Física e na Matemática, ou seja, nos fenômenos sonoros e nas proporções dos números, o que leva à contemplação do Belo.¹⁹

No âmbito de um contexto cultural e social pervadido pela música é que Dante, profundamente por ele influenciado, irá compor as linhas fundamentais de sua musicologia. Dante era um entusiasta e amigo da música. É algo plausível, verossímil e mesmo factível que o autor tenha se divertido com os sons e com o canto vocal, ou ainda, que possuísse alguma habilidade no manejo de instrumentos e na composição de

¹⁶ BOECIO. *Sobre el Fundamento de la Musica*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque *et. al.* Madrid: Gredos, 2009, p. 10-11.

¹⁷ “Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa”. SANTO ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*, III, 17. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: BAC, MMIV, p. 434.

¹⁸ “Essa sola è quella, che distinguendo la nostra voce con moderata perspicacia (*perspicaci moderatione*), fa ch’ella si presenti al nostro orecchio non intelligibile soltanto, ma armoniosa; essa illuminò la grammatica, e, mitigando i conflitti dela dialettica, sparse di mirabile dolcezza i fiori della rettorica; ed in si fatto modo allettò gli animi alla contemplazione del bello, ch’ella fu la prima ad investigare solertemente le proporzioni dei numeri”. GIOVANNI DA PRATO. *Il Paradiso degli Alberti*. Ritrovi e Ragionamenti del 1389. A cura di Alessandro Wesselofsky. Volume primo, parte 1^a. Bologna: Regia Tipografia, MDCCCLXVII, p. 107.

¹⁹ BONAVENTURA, Arnaldo. *Dante e la Musica*, *op. cit.*, p. 12-13. Para o conceito medieval – e clássico – do Belo, ver PESSOA, Fernando; COSTA, Ricardo da. *Estética*. Vitória: UFES, 2017, p. 8-43.

músicas para seus poemas. Isto é o que nos atesta Giovanni Boccaccio (c. 1313-1375), autor de uma biografia de Dante, na qual lemos:

Ele muito se deleitou em tocar e cantar em sua juventude, e de todos os que naquele tempo eram ótimos em cantar e tocar foi amigo e frequentava sua companhia. Como jovem, ele gozava de grande prazer na música e nas canções. Ele também saudava a amizade de todos os melhores cantores e músicos de seu tempo. Levado por este prazer, ele compôs muitas letras, que eram então embelezadas por melodias agradáveis e magistrais.²⁰

O contato de Dante com a música, portanto, foi marcado em um primeiro momento pela experiência prática do treinamento musical que recebeu durante as etapas de sua formação superior. Dante e seus contemporâneos autores do “doce estilo novo” (*dolce stil nuovo*) da poesia lírica italiana consideravam a música como uma atividade de lazer essencial. Posteriormente, com a morte de Beatriz, Dante teve um encontro decisivo com a Filosofia e adota o estilo escolástico, que o conduziu a desenvolver sua própria filosofia da música, alçando-se, assim, do conhecimento prático para o campo teórico musical.

Como humanista e teólogo, foi influenciado pela *Política* de Aristóteles (c. 384-322 a. C.), para quem a música tem o poder de afetar a moralidade social e por autores cristãos patrísticos como Agostinho (c. 354-430) e Cassiodoro (c. 485-585), que consideravam a música um componente essencial da vida religiosa. Na união entre concepções filosóficas e teológicas, Dante formula sua própria teoria, uma visão escolástica da música em conjunção com a religião, que vislumbra a música como uma forma de contemplação e inspiração para a vida da fé.²¹

Sua concepção de música é entendida em um plano microcósmico e macrocósmico e se baseia na teoria musical medieval, que distinguia três classes ou categorias musicais, que o autor descreve na *Vita nuova*. A *musica mundana* é a música do universo e representa a harmonia dos planetas e das estrelas, os quatro elementos e as quatro estações.²² A *musica*

²⁰ “Sommamente si diletto in suoni e canti nella sua giovinezza e a ciascuno che a quei tempi era ottimo cantatore e sonatore fu amico ed ebbe sua usanza; ed assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevoli e maestrevole nota a questi cotali faceva rivestire”. GIOVANNI BOCCACCIO. *La Vita di Dante*. Introduzione, note e appendice di Francesco Macri-Leone. Firenze: G. G. Sansoni, 1888, p. 44.

²¹ ASTE, Kristina. “Music as Mirror: Dante's Treatment of Music in the Divine Comedy”. *In: op. cit.*, p. 67.

²² Para Dante, cada *arte liberal* se harmoniza com determinadas esferas e planetas. A beleza musical se relaciona com Marte, pois este se encontra no quinto céu, no meio, representado em termos musicais pela harmonia perfeita da *quinta*, formada pelas notas Dó/Sol. A música é uma arte

humana, o segundo tipo, é a música da natureza humana, representada pela união harmônica entre a alma e o corpo do homem. A terceira classe é a *musica intrumentalis*, a qual pertence todos os sons musicais produzidos pela voz humana, o instrumento natural, e por instrumentos artificiais como cordas, sopros e percussões. Pelos hinos instrumentais se alcança o canto humano, e pela harmonia celestial do *Paraíso* se ascende à *música mundana*, ou seja, a música das esferas.

O conceito medieval de *Armonia* é outro aspecto teórico medieval adotado e desenvolvido por Dante em sua filosofia da música, baseado na ideia de uma composição cuidadosamente estruturada de palavras e música, como ele mesmo descreve no *Paraíso*, por meio de uma analogia: a música significa para as palavras o que um objeto significa para sua reflexão em um espelho.²³ Outro conceito importante de Dante, presente na teoria medieval da *Armonia* é sua concepção de *ordem* e *doçura*, que se relacionam entre si, pois quanto mais odenada é a composição musical mais doce ela se torna.²⁴

As referências musicais presentes na *Divina Comédia* expressam a relação da humanidade com Deus. A atmosfera caótica e os sofrimentos dos condenados no *Inferno* ilustram sua distância intransponível do Criador, e os salmos e hinos cantados no *Purgatório* têm um papel ativo na purificação das almas, onde a boa música da expiação contrasta com a má música do puro prazer. A música celestial das esferas no *Paraíso* simbolizam, por fim, a união perfeita dos redimidos com Deus. Desta forma, a música exerce um papel específico e distinto em cada esfera e passagem da peregrinação de Dante.

II. O *Inferno* como um *reino antimusical*

O Inferno é o reino da absoluta separação de Deus, um centro físico do universo dantesco que se encontra longinquamente distante de seu centro espiritual e, portanto, uma realidade concreta auditiva desarmônica e antimusical. A força das imagens empregadas por Dante revelam a natureza do confinamento eterno e a falta de harmonia

relacional, cuja harmonia está nas palavras, nos cantos, vozes e notas e sua melodia afeta o espírito humano como “vapores do coração”. Cf. COSTA, Ricardo da. “Entendo por ‘céu’ a ciência e por ‘céus’ as ciências”: As *Sete Artes Liberais* no Convívio (c. 1304-1307) de Dante Alighieri”. In: CARVALHO, M. et. al. (org.) *Filosofia Medieval*. Coleção XVI Encontro ANPOF. Anpof, 2015, p. 333-355. [Internet](#).

²³ DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Par. XXVIII, 4. Edição Bilingue. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005, p. 838.

²⁴ *Idem*. “Convívio”, 1, 7, 14. In: *Opere minori*. Tomo I, Parte II. A cura di C. Vasoli e D. De Robertis. Milano-Napoli: Ricciardi Editore, 1988, p. 16.

existente no Inferno. Ali habita um “coro cativo” (*cattivo coro*) de sonoridade cacofônica: *Suspiros, choros, gritos escutei / ressoando no ar baço de estrelas, / de quanto ao começar também chorei.*²⁵

Os lamentos, gritos e clamores dos condenados, inúteis, sem esperança, eternos e sem consolo, é uma experiência de desumanidade a qual o poeta parece não suportar e cai ele mesmo em lágrimas. Este é o coro das almas que estão em desarmonia consigo mesmas, com as outras almas e com os demônios, em um estado caótico, abrasivo e desordenado, no qual se escuta somente um barulho tumultuado e desprovido de qualidades humanas. *Línguas várias, horríveis falas delas, / e palavras de dor, acentos de ira, / vozes altas e roucas, batedelas / de mãos com mãos, tudo em tumulto gira, / naquela aura sem tempo destingida, / como areal que um turbilhão aspira.*²⁶

Dante indaga seu guia e mestre Virgílio sobre o que seriam todas aquelas vozes, choros e lamentos e porque são tão altos, e descobre que eles recebem o que mereceram por seu amor desordenado. No lugar do canto, ressoam suspiros e gritos, não há tempo ordenado, mas ausência de tempo no ar, e ao invés de harmonia e doçura, apenas tumulto. Seu lamento é pela total privação de Deus, uma solidão e dor antimusical que se manifesta através do barulho. O ruído dos suicidas demonstra a desarmonia geral do Inferno: *nós fomos, como alguém que sente vir / o porco e lá o caça onde se posta, / que ouve as feras e as folhas estrupir.*²⁷ No primeiro canto, Dante é empurrado por uma fera para uma região “onde o sol se cala” (*la dove 'l sol tace*).²⁸ O silêncio do sol é devido à ausência de ordem e de música, uma região de plenitude antimusical. Entre os danados não há harmonia, melodias ou poesia, apenas o som de “rimas ásperas e frouxas” (*rime aspre e chioce*).²⁹

Dante utiliza determinadas imagens musicais para descrever as aflições e horrores desta região, nas quais *como o grou, / seus lais cantam os ditos.*³⁰ Os advinhos são vistos *calando e*

²⁵ “Quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l’aere sanza stelle, / per ch’io al cominciar ne lagrimai”. DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Inf. III, 22-24, *op. cit.*, p. 46.

²⁶ “Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d’ira, / voci alte e fioche, e suon di man con ele / facevano un tumulto, il qual s’aggira / sempre in quell’aura sanza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira”. *Ibid.*, Inf. III, 25-30, p. 46.

²⁷ “similmente a colui che venire / sente 'l porco e la caccia a la sua posta, / ch’ode le bestie, e le frasche stormire”. *Ibid.*, Inf. XIII, 112-14, p. 134.

²⁸ *Ibid.*, Inf. I, 60, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, Inf. XXXII, 1, p. 284.

³⁰ “E come i gru van cantando lor lai”. *Ibid.*, Inf. V, 46, p. 64.



*lagrimando vir a passo / como de litanias neste mundo.*³¹ A certo ponto, Virgílio parodia um hino litúrgico tradicional cantado na Semana Santa em honra da Cruz, ao proclamar a presença de Lúcifer: *Vexilla regis prodeunt inferni* (“o estandarte do rei do Inferno vai adiante”).³²

A paródia do hino que anuncia o príncipe das trevas tem um efeito simbólico, mais que irônico, que sugere a humanidade deturpada e a natureza desolada do Inferno. Embora haja uma ausência de música no *Inferno*, há, contudo, a presença constante de um *ritmo* no micro e macrociclo fixos das punições inflingidas às almas, um elemento de estética poética que representa em verdade a “morte da poesia”, um contraste com as regras estéticas do *dolce stil nuovo*. Isto se explica pelo fato de que o Inferno, embora seja um reino de desordem, faz parte de uma ordem macroscópica, na qual a punição dos rebeldes condenados é algo necessário para se manter a harmonia transcendente da justiça divina.

A polifonia, *per se*, é algo impossível de existir no Inferno, da mesma forma que o canto coral, fruto de uma unidade que se realiza no amor. O canto polifônico depende de um conjunto de vozes que são entoadas em harmonia com as frases musicais vizinhas, com tempos e ritmos próprios, segunda a ordem conjunta da composição. Os sons “temperados” pela música produzem efeitos deliciosos, e o próprio ritmo estabelece uma ordem nas vozes, que ressoam juntas com doçura. O ódio é causa de solidão, no amor cristão encontra-se simpatia, empatia e harmonia. Esta espécie de ritmo, como comunhão de um coro realizado no amor (*cuori che battono insieme*) está, portanto, ausente no *Inferno*.³³

Os sons simultâneos emitidos no *Inferno* estão infinitamente distantes dos cantos e músicas santificantes que são entoados nas outras duas esferas, *Purgatório* e *Paraíso*. As paródias da liturgia celeste, como a citada logo acima, não possuem a intencionalidade de uma perfeita e amorosa harmonia, mas têm por função representar o Diabo como um imitador de Deus (*simia Dei*). A “música” infernal é uma ruína sistemática e trágica da música sacra, uma perversão e distorção do canto sacro, uma “banda” angélica diabólica

³¹ “Venir, tacendo e lagrimando, al passo / che fanno le letane in questo mondo”. *Ibid.*, Inf. XX, 8-9, p. 186.

³² *Ibid.*, Inf. XXXIV, 1, p. 302.

³³ BERTOGLIO, Chiara. “La polifonia della comunione nella *Commedia* di Dante”. *In: op. cit.*, p. 108-109.

oposta à música divina, cujos atributos metafísicos realçam a dispersão eterna dos condenados, para quem os efeitos benéficos da música são negados.³⁴

Referências a instrumentos musicais também estão presentes no *Inferno*. No período medieval, instrumentos eram caros e nem todos podiam adquiri-los. Dante parece se dirigir a uma classe média de mercadores e associa determinados personagens com imagens instrumentais.³⁵ O primeiro deles trata de um falsificador de florins de ouro, Mestre Adão de Brescia, comparado a dois instrumentos que, simbolicamente, demonstram sua queda a um estado inumano. Seu corpo inchado é degradado pela hidropsia e se assemelha a um alaúde.³⁶

No entanto, quando atingido no estômago por outro pecador, seu corpo emite o som de um tambor.³⁷ O falsário aparenta algo que ele não é, ou seja, um alaúde, um instrumento que, na verdade, é um equivalente perverso da cítara celeste tocada por Cristo, sinal de perfeição, símbolo da Cruz. Seu corpo ressoa a sonoridade desarmônica de um instrumento inferior, o tambor, que não é capaz de produzir sons elevados e entoados.³⁸

Outro exemplo de metáfora instrumental aparece quando Dante diz que Barbariccia, um demônio que tortura os juizes venais e litigantes de má fé, fez de seu ânus uma trombeta³⁹, e o poderoso personagem bíblico Nimrod é descrito como um balbuciar idiota que faz soar um corno mais alto do que um trovão. O som da trombeta de Nimrod é mais sinistro e desagradável que o corno de Orlando tocado em Roncesvales, que proclamou a derrota do exército de Carlos Magno para os bascos: *mas eu senti soar um alto corno, / tanto que outro trovão faria rouco, / que, contra a sua via eu*

³⁴ *Ibid.*, p. 109-110.

³⁵ ASTE, Kristina. “Music as Mirror: Dante's Treatment of Music in the Divine Comedy”. *In: op. cit.*, p. 68.

³⁶ DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Inf. XXX, 49, *op. cit.*, p. 270.

³⁷ *Ibid.*, Inf. XXX, 103, p. 274.

³⁸ Nos Evangelhos, (como em Mateus 22, 21) a moeda é um símbolo do homem feito à imagem do Criador. Nos tempos de Dante, se reconhecia que uma moeda era falsa pelo som que ela emitia, seu “tilintar”. Ao emitir o som de um tambor, é revelado o pecado de Mestre Adão, da mesma forma que se revela uma moeda falsa pelo som que ela ressoa. No período barroco, o alaúde é considerado um instrumento demoníaco, em oposição à cítara tocada por Cristo que, nas Escrituras, é considerado como o “Novo Adão”. Também aqui o diabo imita a Deus, e se transfigura em anjo de luz (2 Cor 11: 14), um falsário como Mestre Adão. BERTOGLIO, Chiara. “La polifonia della comunione nella *Commedia* di Dante”. *In: op. cit.*, p. 110.

³⁹ DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Inf. XXI, 139, *op. cit.*, p. 201.



*atentando, / faz com que a um só lugar o olhar desloco. / Após derrota dolorosa, quando / Carlos Magno perdeu a santa gesta, / não soou tão terrível o de Orlando.*⁴⁰

Também os traidores *batendo aos dentes notas de cegonha*⁴¹, exibem a desgraça e desumanidade do auditório infernal. As metáforas instrumentais citadas ilustram a degeneração musical dos círculos infernais e os sons inarticulados se assemelham à confusão da Torre de Babel, que fora empresa do orgulho e da rebelião dos homens contra Deus. A alternância entre o silêncio e a solidão com os gritos, ruídos e barulhos demonstram que aqueles que se separaram de Deus são incapazes de utilizar e gozar positivamente da música. De saída do Inferno, onde a música é negada e o amor inexistente, Dante e Virgílio, guiados pelo som de um regato, vislumbram o lugar das “cousas belas”⁴², onde, enfim, podem escutar a verdadeira e boa música.

III. O *Purgatório* e a monodia penitencial

Há um amplo consenso entre os estudiosos de que o *Purgatório* dantiano é a região com maior densidade musical e o cântico mais vinculado à arte. Os relevos em pedra, as imagens na muralha da rocha, numerosos poetas e cantores ao lado da montanha, bem como o arranjo de hinos e salmos penitenciais ao longo dos portões de entrada, que dão acesso ao topo da montanha purgatorial (região considerada como uma antecâmara do *Purgatório*), são detalhes que revelam uma estrutura e linguagem musical que contrastam com as do *Inferno*.⁴³ A saída de um reino de desolação e discórdia e as referências à sua ascensão purificadora em direção às regiões de beatitude, tornam evidente que a viagem e peregrinação afeta humana e psicologicamente a pessoa de Dante.

Ao mesmo tempo um *scriba Dei*, um autor e agente, ele sofre transformações e mudanças internas profundas ao longo de sua viagem, que se manifestam, sobretudo, em sua percepção sensorial dos cantos, hinos e modelos musicais que abundam no *Purgatório*. A luminosidade e musicalidade do *Purgatório* afetam conscientemente o escritor naqueles sentidos corpóreos que os medievais consideravam superiores, diretamente ligados ao intelecto e ao conhecimento, como é o caso da visão e da

⁴⁰ “ma io senti’ sonare un alto corno, / tanto ch’avrebbe ogne tuon fatto fioco / che, contra sé la sua via seguitando, / dirizzò li occhi miei tutti ad un loco. / Dopo la dolorosa rotta, quando / Carlo Magno perdé la santa gesta, / non sono sí terribilmente Orlando”. *Ibid.*, Inf. XXXI, 12-18, p. 276.

⁴¹ *Ibid.*, Inf. XXXII, 36, p. 287.

⁴² *Ibid.*, Inf. XXXIV, 137, p. 308.

⁴³ GOODINE, Brad. “Songs of the *Purgatorio*”. In: *The Pulse*. Undergraduate Journal of Baylor University. Vol 4, n° 1 (2006), p. 1.

audição.⁴⁴ Neste ponto crucial de sua experiência, marcada pela mescla de um gozo ao mesmo tempo perceptível, sensorial, intelectual e espiritual, Dante se faz fiel ao pensamento tomista e à associação que faz o Doutor Angélico entre a noção de *Belo* com a audição e visão, conforme lemos na *Suma Teológica*:

O Belo é o mesmo que o Bem, e eles diferem apenas quanto ao aspecto. Pois uma vez que o bem é aquilo que todos procuram, a noção de bem é aquilo que aplaca o desejo; enquanto a noção de belo é aquilo que aplaca o desejo por meio da visão ou do conhecimento. Consequentemente, aqueles sentidos que mais se relacionam com o belo, os quais são os mais cognitivos, ou seja, a visão e a audição, colaboram com a razão; pois falamos de belas visões e belos sons. Mas em relação aos outros objetos de nossos sentidos, nós não usamos a expressão *belo*, pois não falamos de belos gostos ou belos odores. Portanto, é evidente que a beleza acrescenta à bondade uma relação com a faculdade cognitiva; assim, o bem é aquilo que simplesmente agrada o apetite; enquanto que o belo é algo agradável à apreensão.⁴⁵

O Purgatório é um lugar de beleza, bondade e amor. Sua região inferior é tomada pelo lamento das almas que, no entanto, mantêm a esperança de eventualmente serem elevadas ao Céu. Os espíritos penitentes suportam seus castigos por meio de hinos e canções, ao invés de gritos de dor. A percepção acústica do *Purgatório*, neste sentido, é o canal privilegiado de compreensão do estado exterior, completamente musical, um cântico no qual os lugares, as personagens e as penas são descritos e interpretados pela sonoridade de monodias litúrgicas e sacrais. Nele se entra por via da música. Inferno e

⁴⁴ CAPPuccio, Chiara. “La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della *Commedia*”. In: *Tenzione*, 10 (2009), p. 160.

⁴⁵ “Ad tertium dicendum quod pulchrum est idem bono, sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus, sed ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus. Unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes, dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum, non utimur nomine pulchritudinis, non enim dicimus pulchros sapesores aut odores. Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum, quendam ordinem ad vim cognoscitivam, ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui; pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet”. SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I^a-II^ae, q. 27, a. 1 ad 3. [Internet](#). Há, ainda, uma proporção entre as coisas belas e as exigências psico-afetivas de quem as contempla, como determinou Boécio e Santo Agostinho. Agostinho, no *De ordine*, atribui valor estético apenas à visão e aos valores morais, ao passo que a audição e os sentidos inferiores não produzem *pulchritudo*, mas o que chama de *suavitas*. No entanto, esta perspectiva antiga plantou as bases relativas à questão dos atos cognoscitivos associados à Beleza, o que permitiu a sistematização posterior de Santo Tomás, que inclui tanto a visão quanto a audição na definição destes atos. Cf. ECO, Umberto. *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Barcelona: Lumen, 1999, p. 101.

Purgatório diferem-se, assim, pela atmosfera musical existente em ambas. *Ah, como são diversas estas fozes / das infernais! cá nos acolhe o canto / e lá se têm lamentos só, ferozes.*⁴⁶ O Purgatório exprime um reino de música e coralidade, um sentimento religioso e coletivo, de vozes em uníssono e de cantos conjuntos que expressam e exaltam o sentido da fé.⁴⁷

As almas aparecem no Canto II do *Purgatório* a lotar um barco, guiado por um barqueiro anágelo. A característica de peregrinação e o vínculo de unidade que mantêm entre si mesmas e com Deus se refletem na salmodia (Sl 114: 1-2) entoada por elas em uníssono: *À popa vinha o anágelo barqueiro, / e parecia beato ter inscrito; / de espiritos mais de um cento viageiro / “In exitu Israel de Aegypto” / cantavam todos juntos a uma voz / com quanto mais do salmo inda anda escrito.* Antes de alcançarem a costa do mar e chegarem à Montanha do Purgatório, as almas aprendem o sentido comunitário e eclesial de culto e adoração a Deus. O travessia e passagem do povo eleito, dos filhos de Israel pelo Mar Vermelho, marca a saída do cativeiro na terra do Egito, símbolo da escravidão do pecado e do demônio, e seu caminho de entrada para a Terra Prometida.

A história bíblica, cujo sentimento se expressa nas palavras cantadas do Salmo, inspira a transformação e passagem do homem terreno para o estado de uma alma espiritual e beata, uma libertação do fardo carregado pelos peregrinos de seus pecados na vida terrena. Assim como os peregrinos hebreus foram provados por um longo período na travessia do deserto, também as almas purgantes vislumbram a natureza dos padecimentos que as esperam, e atravessam um período de purificação antes de entrarem definitivamente na Paraíso prometido. A música é determinante na preparação das almas, no anúncio das promessas e nas etapas de desenvolvimento e purgação espiritual pelos quais os peregrinos passarão antes de tomarem posse de sua herança.⁴⁸

Este embate por purificação se manifesta, ainda, nas alusões a cantos profanos que são mencionados no Purgatório, bem como seu vínculo com a dança. Árias seculares dotadas de doçura, suavidade e harmonia⁴⁹, mas que não possuem nome ou título, são

⁴⁶ “Ahi quanto son diverse quelle foci / da l’infernali! ché quivi per canti / s’entra, e là giú per lamenti feroci”. DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Purg. XII, 112-114, *op. cit.*, p. 408.

⁴⁷ CHIESA, Renato; TRENTINI, Ferruccio. “La Musica nel Tempo e nell’Opera de Dante”. *In: op. cit.*, p. 137.

⁴⁸ GOODINE, Brad. “Songs of the *Purgatorio*”. *In: op. cit.*, p. 1-2.

⁴⁹ CHIESA, Renato; TRENTINI, Ferruccio. “La Musica nel Tempo e nell’Opera de Dante”. *In: op. cit.*, p. 137.

vagas e indefinidas. O único exemplo de música profana citada explicitamente no Purgatório e que serve ao propósito de suavizar a mente é o canto de Casella, um poema de amor que serve para consolar a alma do poeta, que fora reconhecido por seu amigo músico. *E eu: Se uma lei nova não te tolhe / memória ou uso ao amoroso canto / que meus desejos aquietando acolhe, / queiras tu consolar de algum encanto / minha alma que comigo na pessoa / em vindo aqui se afadigou já tanto!*⁵⁰

Dante explora os aspectos de suavidade e doçura da música, mas adverte que o Purgatório, lugar de almas ainda imaturas, não é um região propícia e onde há de se deter nos prazeres desinteressados da música. A *canzone* composta por Dante, *Amor che nella mente mi ragiona*, musicalmente arranjada por Casella, não tem, ou melhor, não deveria ter o propósito de mero gozo estético, mas ela é cantada com tanta beleza que acalma e aplaca os desejos de Dante. As qualidades suaves, doces e prazerosas de sua música ressoam ainda na mente do poeta mesmo após o seu término: *‘Amor que nesta mente me razoa’ / começou ele então tão docemente, / que tal doçura em mim inda ressoa.*⁵¹ No entanto, Catão, guardião da entrada da montanha do Purgatório, repreende as almas que haviam se apinhado ao redor do músico para ouvir a canção. A repreensão de Catão tem por motivo a falta de ética e de conteúdos espirituais nas palavras e na tonalidade de Casella.

A única espécie de música aceita no Purgatório é, portanto, aquela que inspira a devoção e o amor dos peregrinos a Deus e rejeita-se a música que, pela doçura do som, distrai as almas daquele objetivo e retém a urgência da justiça divina. Por isso, após o incidente do episódio de Casella, os únicos tipos de cantos existentes no Purgatório são aqueles que tem por finalidade purgar as almas, extinguir seus pecados, purificá-las e aperfeiçoá-las, para que possam conquistar os valores superiores da *musica humana*. O canto gregoriano, os hinos e responsórios litúrgicos, por sua vez, são sempre indicados e intitulados por Dante ao longo do *Purgatório*. Neste sentido, a voz humana possui prioridade, expressa no canto polifônico, coral ou monódico.⁵²

⁵⁰ “E io: Se nuova legge non ti toglie / memoria o uso a l’amoroso canto / che mi solea quetar tutte mie doglie, / di cio ti piaccia consolare alquanto / l’anima mia, che, con la sua persona / venendo qui, e affannata tanto!”. DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Purg. II, 106-111, *op. cit.*, p. 324-326.

⁵¹ “‘Amor che ne la mente mi ragiona’ / comincio elli allor sí dolcemente, / che la dolcezza ancor dentro mi suona”. *Ibid.*, Purg. II, 112-114, p. 326.

⁵² No canto 27, 99, Dante cita o simples e dulcíssimo canto de Lia, um contraponto ao som voluptuoso que Dante descreve (a recordar o Ulisses de Homero), do canto sedutor e mortal da sereia. Dante se salva do perigo da sedução pela intervenção de uma “senhora santa e presta”, uma alegoria que pode

A *musica humana* purgatorial possui três funções ou propósitos: tranquilizar e suavizar a mente, como um ato de culto e como instrumento de ensino e educação das almas que estão em vias de conquistar, definitivamente, a felicidade eterna junto a Deus.⁵³ Por isso, ao invés das distrações e perigos da música profana, Dante se foca na segurança dos salmos e hinos que realmente purgam as almas das más ações. Cada hino, salmo, antífona ou canção marcam um *contrapasso* e se relacionam, por sua vez, com a natureza das penas e dos pecados específicos purgados pelas almas.

Desta forma, os luxuriosos cantam o hino *Summae Deus clementiae*,⁵⁴ uma invocação pelas chamas que ardem nas entranhas e no fígado, considerados a sede da concupiscência, e também uma alusão à resposta bíblica da Virgem Maria ao anjo Gabriel: *Mas eu não conheço homem* (Lc 1: 34). Os glutões, aqueles que excederam no uso de alimentos e bebidas usam agora suas bocas para louvar a Deus e entoam *Senhor, abri os meus lábios*.⁵⁵

O *contrapasso* purgatorial dantiano também aparece nas almas purificadas do pecado de avareza, que repetem o verso *minha alma apega-se ao pó* (Sl 119: 25).⁵⁶ Os que foram mortos por violência e salvos da perdição cantam o *Miserere* (Sl 51), um salmo penitencial arquetípico. Sua humildade é realçada por Dante, que coloca em seus lábios o canto *Beati paupere spiritus*, relacionado à primeira beatitude citada por Cristo no Sermão da Montanha: *Bem-aventurados os pobres de espírito, pois deles é o Reino dos Céus* (Mt 5, 3). A monodia litúrgica do Purgatório e o “drama da penitência salvífica”⁵⁷ prossegue, ainda, nas constantes referências feitas a cantos sacros corais, como o *Salve Regina*, o *Te Lucis Ante* e o *Te Deum*, em uma atmosfera dominada pela música do corpo e da mente (*musica humana*).

ser a Razão, a Filosofia, a Virtude, a Caridade, a Graça, a Temperança, a Justiça, a Virgem Maria, ou ainda, sua amada Beatriz (N. T.). *Ibid.*, Purg. XIX, 16-26, p. 462.

⁵³ ROGLIERI, Maria Ann. “Music”. In: LANSING, Richard (Ed.). *The Dante Encyclopedia*, op. cit., p. 632.

⁵⁴ “‘*Summae Deus clementiae*’ nel seno / al grande ardore allora udi’ cantando, / che di volger mi fé caler non meno; / e vidi spirti per la fiamma andando; / per ch’io guardava a loro e a’ miei passi, / compartendo la vista a quando a quando. / Appresso il fine ch’a quell’inno fassi, / gridavano alto: ‘*Virum non cognosco*’ / indi ricominciavan l’inno bassi”. DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Purg. XXV, 121-129, op. cit., p. 522.

⁵⁵ *Ibid.*, Purg. XXIII, 11, p. 498.

⁵⁶ *Ibid.*, Purg. XIX, 73, p. 466.

⁵⁷ SCHNEIDER, Federico. “Ancora su ‘Dante musicus’: musica e dramma nella *Commedia*. In: *Studi Medievali e Moderni*, XIV, II (2010), p. 20.

Nas passagens finais da trajetória de Dante no Purgatório, o salmo *Beati quorum tecta sunt peccata* (Sl 32, 1)⁵⁸ é entoado como uma *donna innamorata*, com notas estilísticas do *dolce stil nuovo*.⁵⁹ Um coro anágico preludia a beatitude do Paraíso a cantar *In te, Domine, speravi*⁶⁰, e a imersão de Dante no rio Lete é acompanhada docemente pelo coro do *Asperges me*⁶¹ (Sl 50, 9). O último canto do Purgatório, *Deus venerunt gentes* se alterna *or tre or quattro dolce salmodia*, que Beatriz acompanha “suspirosa e pia”.⁶² A única forma de *musica instrumentalis* aceita no Purgatório é aquela que é expressa pelos hinos sacros, que auxiliam as almas e dirigem sua mente para o coral gregoriano, melismático e monódico da *musica humana*, de forma que possam, enfim, ouvir a *musica mundana*, a doce sinfonia polifônica do Paraíso.

IV. O Paraíso como um reino polifônico

A dimensão polifônica dos cantos do *Paraíso* veio a adquirir importância e um conhecimento mais profundo, apenas nos últimos decênios, quando se passou a enfatizar nos estudos as características da prática musical no período de Dante.⁶³ Foi, possível, desta forma, avizinhar-se de uma maneira mais ampla e precisa ao universo da polifonia que permeia todo o *Paraíso*, assim como se contemplava o riquíssimo patrimônio musical gregoriano, uníssono e monódico do *Purgatório*.

No canto (e na música instrumental) polifônica, as diversas vozes se coadunam com uma grande liberdade nos módulos rítmicos, complexos e ordenados, e nas leis da harmonia e do contraponto musical. No *Inferno*, testemunhamos uma variedade de instrumentos, timbres e sonoridades vocais cacofônicas que expressam a desarmonia e o desespero dos condenados.

No Purgatório, estas dissonâncias são eliminadas pelo arranjo reconciliador de vozes corais das almas, que são educadas para adquirirem um senso de *communitas* e para que se tornem, progressivamente, harmônicas entre si e com Deus durante o processo de

⁵⁸ DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Purg. XXIX, 1-3, *op. cit.*, p. 548.

⁵⁹ CHIESA, Renato; TRENTINI, Ferruccio. “La Musica nel Tempo e nell’Opera de Dante”. *In: op. cit.*, p. 140.

⁶⁰ DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Purg. XXX, 82-84, *op. cit.*, p. 562.

⁶¹ *Ibid.*, Purg. XXXI, 98, p. 570.

⁶² *Ibid.*, Purg. XXXIII, 1-4, p. 584.

⁶³ Como do *Liber ordinarius* da catedral de S. Reparata de Florença, que demonstra que a música polifônica era amplamente praticada no centro e no norte da Itália entre os séculos XIII e XIV, como indicado em BERTOGLIO, Chiara. “La polifonia della comunione nella *Commedia* di Dante”. *In: op. cit.*, p. 117.

purgação. O gozo do Céu, por sua vez, é o resultado acústico de uma variedade presente no processo e no próprio ato de cantar. O Paraíso é uma região na qual a entonação recíproca das almas está conquistada, um fato que as permite cantar espontaneamente juntas, com uma beleza musical sumamente ordenada por uma inteligência superior, divina, que cria e mantém a consonância e ordem no mundo. A música comunica graça e beatitude e se torna uma forma de expressão mística em linguagem poética.

Dante expressa a realidade da música paradisíaca, em sua essência inefável e transcendente, por meio do uso de termos e instrumentais musicais próprios da música terrena, como monodias e polifonias, movimentos e danças. Entre os instrumentos musicais citados no Paraíso encontram-se a harpa, a lira, a viola, o trompete, o alaúde e a flauta. No canto XIV, vemos que a música produzida pela cruz, formada pelas luzes na esfera de Marte, assemelham-se a instrumentos de corda, viola e harpa, perfeitamente afinadas, que produzem uma melodia distinta de doce sonoridade.⁶⁴ Deus toca com sua mão direita as cordas de uma “doce lira”, formada pelas almas da cruz.⁶⁵ Também o canto do Arcanjo Gabriel soa como uma lira celeste, como vimos no Canto XXIII e Dante diz, ainda, que o som de sua própria tuba é insuficiente para servir de arauto à beleza celestial de Beatriz.⁶⁶

A música se apresenta no *Paraíso* como algo conveniente à natureza de Deus. Dante presencia e escuta a harmonia das esferas, entoadas e ritmadas por Deus, uma novidade sonora maravilhosa que ele chama de “doce sinfonia do Paraíso” (*la dolce sinfonia di Paradiso*)⁶⁷. A música, neste sentido, permeia todo o Céu, exceto aquele das almas contemplativas. A musicalidade paradisíaca excede toda poesia e música humana, e comparadas à doçura da lira celeste, a sonoridade da arte humana assemelham-se ao som de trovões: *A melodia que mais doce soa / aqui e mais a si a alma tira, / mais fora nuvem que desfeita atoa, / comparada ao soar daquela lira / onde se coroava o bel safiro / do qual o céu mais claro se safira.*⁶⁸

Os cantos, as melodias, os hinos e as danças se harmonizam segundo os princípios de harmonia próprios das esferas celestes, que possuem cada qual uma sonoridade própria. Tais princípios são parte de uma tradição que remonta às doutrinas das escolas

⁶⁴ DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Par. XIV, 118-119, *op. cit.*, p. 718.

⁶⁵ *Ibid.*, Par. XV, 4, p. 720.

⁶⁶ *Ibid.* Par. XXX, 31-36, p. 856.

⁶⁷ *Ibid.*, Par. I, 78, p. 598; e Par. XXI, 59, p. 778.

⁶⁸ “Qualunque melodia piú dolce suona / qua giú e piú a sé l’anima tira, / parrebbe nube che squarciata tona, / comparata al sonar di quella lira / onde si coronava il bel zaffiro / dei quale il ciel piú chiaro s’inzaffira”. *Ibid.*, Par. XXIII, 97-102, p. 798.



pitagórica e platônica e que, presentes na obra de Boécio, foram legadas à Idade Média. O Paraíso dantiano é dotado de harmonias, sons e movimentos temperados, cuja beleza e sublimidade são intensificados pela luz divina e inefável que banha todas as esferas.

A música celeste é criada por Dante a partir de sua experiência e conhecimento da música como arte e ciência, cujos conteúdos e exemplos práticos são projetados para uma dimensão sobrehumana e transcendente. A pureza e consonância das linhas melódicas e rítmicas são um prolongamento da beleza e majestade da própria divindade, cuja essência é incompreensivelmente perfeita. O som celestial, impreciso e indistinto àquele que lê ou interpreta, é formado, poder-se-ia imaginar, pelos princípios da música polifônica, da arte e ciência adotada pelo poeta, como um conjunto perfeitamente sincrônico de vozes sobrepostas, em linhas melódicas magistralmente ordenadas que produzem uma máxima sonoridade e expressividade.⁶⁹

A realidade do Paraíso e de seus mistérios transcendem toda possibilidade de serem plenamente compreendidas pela natureza humana de Dante, como se demonstra nos primeiros momentos de sua viagem pelo Paraíso (Canto III, 16ss). Dante é abordado por um conjunto de almas beatas que desejam, ansiosamente, conversar e se entreter com ele. No entanto, há a dificuldade de expressarem-se em linguagem verbal, por ser considerada de natureza inferior, algo imposto, além disto, pelas limitações carnis de Dante. Logo, as almas são liberadas para entoarem seus cantos beatíficos, aos quais são consagradas.⁷⁰

No plano musical do *Paraíso*, encontram-se, ainda, alguns outros exemplos de canto gregoriano. Piccarda, uma nobre dama italiana do século XIII, aparece a Dante e inicia o canto da *Ave Maria*, mas sua voz logo some, segundo Dante, como algo pesado e grave se afunda na água.⁷¹ O *Osanna, sanctus Deus sabaoth* é escutado em uma atmosfera solene e grandiosa no Canto VII⁷², e o canto da antífona *Regina coeli* anima a alma dos beatos com uma espiritualidade e sentimento puríssimos.⁷³ A fé é glorificada pelo *Dio laudiamo*, um canto que ressoa por todas as esferas.⁷⁴ Todo o Paraíso celebra efusivamente a presença do Deus uno e trino na eternidade, entoando o *Gloria*.⁷⁵

⁶⁹ CHIESA, Renato; TRENTINI, Ferruccio. “La Musica nel Tempo e nell’Opera de Dante”. *In: op. cit.*, p. 144.

⁷⁰ BERTOGLIO, Chiara. “La polifonia della comunione nella *Commedia* di Dante”. *In: op. cit.*, p. 118.

⁷¹ DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Par. III, 121-123, *op. cit.*, p. 618.

⁷² *Ibid.*, Par. VII, 1-3, p. 646.

⁷³ *Ibid.*, Par. XXXIII, 127-129, p. 800.

⁷⁴ *Ibid.*, Par. XXIV, 113, p. 808.

⁷⁵ *Ibid.*, Par. XXVII, 1-6, p. 828.

No entanto, no Paraíso é posta uma ênfase maior no aspecto polifônico e sinfônico da música, como demonstra a imagem do Canto VIII: *E qual centelha em chama já se vê, / e voz se escuta em voz, enquanto alternas, / uma sustenta, e outra indo e vindo é, / vi eu naquela luz outras lucernas / girando em mais e menos movimentos, / ao modo, creio, das visões eternas.*⁷⁶

Há, neste ponto, uma representação do universo unitário e harmônico de uma polifonia mirífica que ressoa por todo o Paraíso. Outros versos indicam este sentido, como a música dos nove coros angélicos que voam, admiram e cantam a glória d'Aquele que os enamora, a girar em torno do ponto luminoso da divindade, contemplado por Dante: *O outro ternário, que ora assim germina / cá nesta primavera sempre eterna / que por nocturno Áries não declina, / perpetuamente 'Hosana' canta e alterna / em melodias três, soando em três / ordens dessa letícia em que se interna.*⁷⁷ O resultado das melodias cantadas por cada ternário angélico, no caso presente o das *Dominações, Virtudes e Potestades*, é uma colossal criação polifônica, um potente e imenso coral de vozes que cantam com plena harmonia entre si. Dante, em uma vanguarda artística no seu tempo, cria um conceito e uma admirável arquitetura musical equilibrada que, pouco tempo mais tarde, marcaria o apogeu da polifonia sacra cristã.⁷⁸

Na eterna festa do Paraíso mesclam-se, em contraste, a música, o canto, o coro, a sonoridade instrumental, a luz e a dança. Vemos em uma cena, por exemplo, a Virgem Maria sorridente se comprazer na dança e nas melodias angélicas: *E no meio, onde toda a asa se aparte, / vi eu anjos em festa mil e tantos, / cada um distinto de fulgor e de arte. / Vi nos seus olhos lá e nos seus cantos / uma beleza rir, pura letícia / que era no olhar de todos os mais santos.*⁷⁹ O fulgor da arte musical é expressado, de maneira ainda mais clara, no círculo celestial dos espíritos sábios e doutos, na região chamada *céu do Sol*, o quarto céu do Paraíso.⁸⁰

⁷⁶ “E come in fiamma favilla si vede, / e come in voce voce si discerne, / quand’una e ferma e altra va e riede / vid’io in essa luce altre lucerne / muoversi in giro piú e men correnti / a modo, credo, di lor viste eterne”. *Ibid.*, Par. VIII, 16-21, p. 654.

⁷⁷ “L’altro ternaro, che cosí germoglia / in questa primavera sempiterna / che notturno Ariete non dispoglia, / perpetuamente ‘Osanna’ sberna / con tre melode, che suonano in tree / ordini di letizia onde s’interna”. *Ibid.*, Par. XXVIII, 115-120, p. 844.

⁷⁸ BONAVENTURA, Arnaldo. *Dante e la Musica*, *op. cit.*, p. 123-129.

⁷⁹ “e a quel mezzo, con le penne sparte, / vid’io piú di mille angeli festanti, / ciascun distinto di fulgore e d’arte. / Vidi a lor giochi quivi e a lor canti / ridere una bellezza, che letizia / era ne li occhi a tutti li altri santi”. *Ibid.* Par. XXXI, 130-135, p. 868.

⁸⁰ Objeto de estudo de CAPPUCIO, Chiara. “Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati”. *In: Tenzione*, n° 9 (2008), p. 147-178.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28 (2019/1)*

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

As almas entoam cânticos de inefável beleza, enquanto executam um movimento rotatório em torno de Dante e Beatriz e, a certo ponto, apresentam aos dois a obra de Santo Tomás de Aquino. A comparação entre os movimentos de dança e música dos doutores com os movimentos regulares do relógio revela uma ação corêutica-musical dotada de uma perfeita marcação de tempo e medida, de compasso e de sincronia polifônica, que conclui o canto X:

Então, como relógio que nos chame
na hora em que de Deus a esposa surge
a matinar o esposo porque o ame,
que uma parte e a outra atrai e urge,
tin tin soando com tão doce nota,
que o bem-disposto espírito de amor turge;
assim vi eu tão gloriosa rota
mover-se e voz a voz assim dar têmp'ra
e tal doçura que há-de ser ignota,
salvo onde jubilar ora se ensempra.⁸¹

Esta é uma característica da música coral polifônica em desenvolvimento na época de Dante, observada em fontes musicais medievais que se encontram em igrejas monásticas e nas bibliotecas de escolas e catedrais. Este é um período de transição entre a *ars contrapuncti* e a *ars musicae mensurabilis* que oferecia possibilidades ilimitadas de variações e progresso aos autores musicistas *fin de siècle*. Dante adapta os aspectos melódicos e rítmicos da técnica musical à construção do discurso poético. À princípio do século XIV, o conceito de coro era exatamente o de uma polifonia na qual os elementos de concórdia harmônica vertical prevaleciam sobre o contraponto individual das linhas simples e singulares, em uma concordância sonora vertical.⁸²

Há, neste sentido, uma concordância retórica e estética entre teoria musical e léxico poético, por meio do uso de expressões e adjetivos que se referem aos conceitos fundamentais de *dulcedo* e *subtilitas*, uma “sensível musicalidade da harmonia verbal”⁸³, característica da tradição *stilnovística*, que permeia todo o *Paraíso*.

⁸¹ “Indi, come orologio che ne chiami / ne l’ora che la sposa di Dio surge / a mattinar lo sposo perché l’ami, / che l’una parte e l’altra tira e urge, / tin tin sonando con sí dolce nota, / che ‘l ben disposto spirto d’amor turge; / così vid’io la gloriosa rota / muoversi e render voce a voce in tempra / e in dolcezza ch’esser non pò nota / se non colà dove gioir s’insempra”. DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Par. X, 139-148, *op. cit.*, p. 682.

⁸² PIRROTTA, Nino. *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, *op. cit.*, p. 122.

⁸³ *Ibid.*, p. 131.



Conclusão

As passagens da *Commedia* citadas ao longo deste artigo não esgotam o variado e multifacetado universo da música na obra de Dante. Fragmentos mais importantes foram selecionados no interior do contexto teórico e temático proposto, que denotam de maneira mais nítida as implicações estéticas e retóricas das referências musicais que se fazem presentes na obra. A trajetória e o itinerário dantiano ao divino é marcado por expressivas experiências musicais, uma *estética figurativa-musical* que tem por fundamento a função educativa exercida pela música no espírito humano, através de expressões poéticas e visuais.

Realidades musicais, como o canto, o coro, instrumentos e danças se fundem sicronicamente à expressões metafóricas musicais, formando uma unidade entre a *res* e sua significação simbólica. Ao longo dos cantos e regiões do mundo imaginado e criado por Dante, vislumbra-se o percurso ascendente e transcendente de uma experiência sonora, de um gozo estético musical. Da viagem pelo Inferno, reino de cacofonia desarmônica e antimusical, ao cruzamento dos espaços purgatoriais, marcados pelos sons de cantos, instrumentos e coros monódicos e gregorianos, testemunhamos como a percepção da arte musical afeta espiritual, moral e psicologicamente o poeta.

A perspectiva corêutica-musical dantiana alcança seu clímax nas expressões inefáveis da música polifônica paradisíaca, que se fundamenta nas experiências e contatos de Dante com a música florentina de seu tempo, e em seu conhecimento e tratamento da música como arte e ciência, transpostos na forma de léxicos poéticos.

Fontes

- BOECIO. *Sobre el Fundamento de la Musica*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque et. al. Madrid: Gredos, 2009.
- DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Edição Bilíngue. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.
- _____. “Convívio”. In: *Opere minori*. Tomo I, Parte II. A cura di C. Vasoli e D. De Robertis. Milano-Nápoli: Ricciardi Editore, 1988.
- GIOVANNI BOCCACCIO. *La Vita di Dante*. Introduzione, note e appendice di Francesco Macri-Leone. Firenze: G. G. Sansoni, 1888.
- GIOVANNI DA PRATO. *Il Paradiso degli Alberti*. Ritrovi e Ragionamenti del 1389. A cura di Alessandro Wesselofsky. Volume primo, parte 1ª. Bologna: Regia Tipografia, MDCCCLXVII.
- SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Summa Theologiae*, Iª-IIªe. [Internet](#).



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28 (2019/1)*

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

SANTO ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: BAC, MMIV.

Bibliografía

- ASTE, Kristina. "Music as Mirror: Dante's Treatment of Music in the Divine Comedy". In: *Elements*, v. 4, n° 2 (2008), pp. 64-73.
- BERTOGLIO, Chiara. "La polifonia della comunione nella *Commedia* di Dante". In: *Archivio Teologico Torinese*. Anno XXI (2015), n° 1, pp. 105-123.
- BONAVENTURA, Arnaldo. *Dante e la Musica*. Livorno: Raffaello Giusti, Editore, 1904.
- CAPPUCCIO, Chiara. "“In voce assai più che la nostra viva” (Pg. XXVII 9). Ancora qualche esempio sulle trasformazioni musicali interne al percorso purgatoriale". In: ARQUÉ, Rossend; VILELLA, Eduard (Dir.). *Dante e l'Arte*. Dante e la musica. Il sinfonismo. Universitat Autònoma de Barcelona. Institut d'Estudis Medievals. Bellaterra, n° 2 (2015), pp. 43-64.
- _____. "La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della *Commedia*". In: *Tenzone*, 10 (2009), pp. 155-183.
- _____. "Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati". In: *Tenzone*, n° 9 (2008), pp. 147-178.
- CHIESA, Renato; TRENTINI, Ferruccio. "La Musica nel Tempo e nell'Opera de Dante". In: *Atti della Accademia roveretana degli Agiati*, Fasc. A. Contributi della classe di scienze filosofico-storiche e di lettere. - Rovereto (TN). - S.6, v. 5 (1965), pp. 121-151.
- COSTA, Ricardo da. "“Entendo por ‘céu’ a ciência e por ‘céus’ as ciências’: As *Sete Artes Liberais* no Convívio (c. 1304-1307) de Dante Alighieri". In: CARVALHO, M. et. al. (Org.). *Filosofia Medieval*. Coleção XVI Encontro ANPOF. Anpof, 2015, pp. 333-355. [Internet](#).
- ECO, Umberto. *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Barcelona: Lumen, 1999.
- GOODINE, Brad. "Songs of the *Purgatorio*". In: *The Pulse*. Undergraduate Journal of Baylor University. Vol 4, n° 1 (2006), pp. 1-7.
- LORD, Suzanne. *Music in the Middle Ages*. A Reference Guide. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2008.
- NUVOLI, Giuliana. "Suoni e musica nella *Commedia*". In: GIULIANA NUVOLI (Org.). *Lezioni su Dante*. Bologna, Archetipo Libri, 2011, pp. 249-261.
- PESSOA, Fernando; COSTA, Ricardo da. *Estética*. Vitória: UFES, 2017.
- PIRROTTA, Nino. *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Torino: Einaudi Editore, 1984.
- ROGLIERI, Maria Ann. "Music". In: LANSING, Richard (Ed.). *The Dante Encyclopedia*. London; New York: Routledge, 2010, pp. 631-634.
- SCHNEIDER, Federico. "Ancora su ‘Dante musicus’: musica e dramma nella *Commedia*". In: *Studi Medievali e Moderni*. XIV, II (2010), pp. 5-24.
- STILLMAN, Mimi. "The Music of Dante's *Purgatorio*". In: *Hortulus: The Online Graduate Journal of Medieval Studies*. Vol. 1, N° 1 (2005), pp. 13-21.
- VECCHI, Giuseppe. "La Musica al Tempo e nell'Opera di S. Bonaventura e di Dante". In: *Doctor Seraphicus*. Bollettino d'Informazione del Centro di Studi Bonaventuriani. Bagnoregio (Viterbo). Anno XVII (1970), pp. 5-17.